

EL CONTRABANDISTA "LA ARGENTINA" EN PARÍS

ÓSCAR ESPLÁ (1886-1976) | ERNESTO HALFFTER (1905-1989)

LES ARTS ÉS DANSA



La Argentina en El contrabandista (1929), Legado Antonia Mercé, La Argentina, Fundación Juan March, Madrid.

EL CONTRABANDISTA "LA ARGENTINA" EN PARÍS

El contrabandista, ballet de Óscar Esplá (1886–1976)
Sonatina, ballet de Ernesto Halffter (1905–1989)

Nova producció del Palau de les Arts Reina Sofia
i la Fundació Juan March, inspirada en el vestuari original
de Salvador Bartolozzi i Federico Beltrán Massés i en l'escenografia
de Mariano Andreu concebuda per a la reposició de 1929

Nueva producción del Palau de les Arts Reina Sofia
y la Fundación Juan March, inspirada en el vestuario original
de Salvador Bartolozzi y Federico Beltrán Massés y en la escenografía
de Mariano Andreu concebida para la reposición de 1929

5 d'abril de 2024 | 19.30 h
6 d'abril de 2024 | 19.00 h
7 d'abril de 2024 | 18.00 h

Duració · Duración: 1 h 05 min

Teatre Martín i Soler

ADMINISTRACIÓ FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ COL-LABORADORA



FUNDACIÓN JUAN MARCH



FITXA • FICHA ARTÍSTICA

Direcció artística i coreografia / Dirección artística y coreografía: Antonio Najarro

Direcció musical i piano / Dirección musical y piano: Miguel Baselga

Direcció d'escena · Dirección de escena: Carolina Àfrica

Vestuari · Vestuario: Yaiza Pinillos

Videoprojeccions · Videoproyecciones: Néstor L. Arauzo; Davitxun

Il·luminació · Iluminación: Sergio Torres

Compañia Antonio Najarro: Carlos Romero, Celia Ñacle, Daniel Ramos, Alejandra de Castro, Cristina Carnero, Lucía Cardeñoso, Álvaro Brito, Álvaro Madrid

José Luis Montón, guitarra
Sergio Menem, violoncel · violonchelo

Assistent de coreografia i mestra de ballet · Asistente de coreografía y maestra de ballet: Àfrica Paniagua

Direcció de producció · Dirección de producción: Rubén Carreño

Il·lustrador de les projeccions de vídeo · Ilustrador de las proyecciones de vídeo: Diego Martínez Pereira

El Palau de les Arts agràix a la Fundació Juan March la cessió dels textos i de les imatges que es publiquen en este programa de mà.

El Palau de les Arts agradece a la Fundación Juan March la cesión de los textos e imágenes publicados en este programa de mano.

El contrabandista

Ballet en un acte d'Óscar Esplá, sobre un argument de Cipriano de Rivas Cherif. Estrenat al Théâtre Fémina dels Champs Élysées de París el 18 de juny de 1928 pels Ballets Espagnols amb coreografia d'Antonia Mercé, La Argentina, i decorat i vestuari de Salvador Bartolozzi.

Ballet en un acto de Óscar Esplá, sobre un argumento de Cipriano de Rivas Cherif. Estrenado en el Théâtre Fémina de los Champs Élysées de París el 18 de junio de 1928 por los Ballets Espagnols con coreografía de Antonia Mercé, La Argentina, y decorado y vestuario de Salvador Bartolozzi.

PERSONATGES · PERSONAJES

Comtesseta · Condesita (Eugenia, condessa de Teba)

Cristina Carnero

El Contrabandista (José María el Tempranillo)

Álvaro Madrid

Comtessa mare · Condesa madre (La condessa de Montijo)

Alejandra de Castro

Monsieur Mérimée

Daniel Ramos

Xiques de la finca · Mozas del cortijo

Celia Ñacle, Lucía Cardeñoso

Caçadors, guàrdies · Cazadores, guardias

Carlos Romero, Álvaro Brito



© "La Argentina" en París. Fundación Juan March, Madrid

ARGUMENT

L'escena transcorre el 1850, en el pati d'una elegant casa de camp andalusa. Se sent la cacera en la llunyania. L'anciana comtessa de Montijo, mare de la comtessa de Teba, futura emperadriu Eugènia, espera la tornada dels caçadors, convidats seus. Entra la comtessa de Teba vestida d'amazona; la segueix el senyor de Mérimée, cavaller espanyol, així com els criats que porten les despulles de la caça. A la llum de la lluna comencen el ball i la festa. De sobte, s'escolta un tret i apareix un contrabandista, perseguit per agutzils; els demana auxili. El fandango s'interromp i la jove comtessa amaga el fugitiu sota les faldes de sa mare. Entren els agutzils; per ordre de la jove comtessa, els servents els oferixen beguda i es reprén el ball per a distraure la seua atenció. Els agutzils se'n van mig bufats i són enviats en la direcció equivocada. El contrabandista ix del seu amagatall i els dona les gràcies. És a punt de marxar quan, davant de la intervenció dels servents, la comtessa accedix a ballar amb ell mentre el senyor de Mérimée observa l'escena a la llum d'una candela.

ARGUMENTO

La escena transcurre en 1850, en el patio de un elegante cortijo andaluz. Se oye la cacera a lo lejos. La anciana condesa de Montijo, madre de la condesa de Teba, futura emperatriz Eugenia, espera el regreso de los cazadores, sus invitados. Entra la condesa de Teba con traje de amazona; la sigue el señor de Mérimée, caballero español, así como los criados que llevan los despojos de la caza. A la luz de la luna comienzan el baile y la fiesta. De repente, se oye un disparo y aparece un contrabandista, perseguido por alguaciles; les pide auxilio. El fandango se interrumpe y la joven condesa esconde al fugitivo bajo las faldas de su madre. Entran los alguaciles; por orden de la joven condesa, los sirvientes les ofrecen de beber y se reanuda el baile para distraer su atención. Salen los alguaciles embriagados y se les manda en la dirección equivocada. El contrabandista sale de su escondite y les da las gracias. Está a punto de marchar cuando, ante la intervención de los sirvientes, la condesa accede a bailar con él mientras el señor de Mérimée observa la escena a la luz de una vela.

Sonatina

Ballet en un acte d'Ernesto Halffter, sobre un argument propi. Inspirat en el poema homònim de Rubén Darío. Estrenat al Théâtre Fémina dels Champs Élysées de París el 18 de juny de 1928 pels Ballets Espagnols amb coreografia d'Antonia Mercé, La Argentina, i decorat i vestuari de Federico Beltrán Massés.

Ballet en un acto de Ernesto Halffter, sobre un argumento propio. Inspirado en el poema homónimo de Rubén Darío. Estrenado en el Théâtre Fémina en los Champs Élysées de París el 18 de junio de 1928 por los Ballets Espagnols con coreografía de Antonia Mercé, La Argentina, y decorado y vestuario de Federico Beltrán Massés.

PERSONATGES · PERSONAJES

La princesa **Cristina Carnero**

El drac · El dragón **Daniel Ramos**

La gitana **Lucía Cardeñoso**

La pastora **Celia Ñacle**

El príncep · El príncipe **Carlos Romero**

Els lacais · Los lacayos **Álvaro Madrid, Álvaro Brito**

Les donzelles · Las doncellas **Lucía Cardeñoso, Celia Ñacle, Alejandra de Castro**



© 'La Argentina' en París. Fundación Juan March, Madrid

ARGUMENT

La princesa és presa d'una fosca melancolia. Les seues dames d'honor intenten entretenir-la, però no ho aconsegueixen; el drac prova d'animar-la, però tampoc té èxit. Se succeïxen un rigodó i una giga sense poder distraure-la. En la llunyania, s'escolta el cant d'una pastora; les dames d'honor encoratgen la pastora per tal que s'apropi i combine els seus esforços amb els d'elles. Però el ball de la pastora tampoc produïx cap efecte. Què poden fer? Un fandango no aconsegueix dissipar les preocupacions de la princesa i tan sols una gitana crida la seua atenció. Només acabar el ball de la gitana, arriba el príncep Blau muntat en el seu cavall de cartó i, la princesa, finalment alliberada de la seua inquietud, allarga els braços per tal que l'abrace.

ARGUMENTO

La princesa es presa de una oscura melancolía. Sus damas de honor intentan entretenerla, pero no lo consiguen; el dragón prueba a animarla, pero tampoco lo logra. Se suceden un rigodón y una giga sin poder distraerla. Se oye a lo lejos el canto de una pastora; las damas de honor instan a la pastora a que se acerque y combine sus esfuerzos con los suyos. Pero el baile de la pastora tampoco produce ningún efecto. ¿Qué pueden hacer? Un fandango no consigue disipar las preocupaciones de la princesa y tan solo una gitana llama su atención. En cuanto termina el baile de la gitana, llega el Príncipe Azul montado en su caballo de cartón, y la princesa, finalmente liberada de su inquietud, extiende los brazos para que la abrace.

RECUPERAR "LA ARGENTINA" PER AL PÚBLIC DE HUI EN DIA

ANTONIO NAJARRO



© "La Argentina" en París. Fundación Juan March, Madrid

Després de l'enriquidora experiència de fer la reposició del ballet *La romería de los cornudos* el 2018, produït per la Fundació Juan March, constituïx per a mi un gran desafiament i un honor escometre, en aquesta ocasió, la recuperació de dos obres encarregades en el seu moment per Antonia Mercé, *La Argentina*, un dels referents de la nostra dansa espanyola. El 1928, Mercé va estrenar dos ballets

al parisenc Théâtre Fémina de l'avinguda dels Camps Elisis, que van rebre calorosos elogis per part de la premsa i del públic. *El contrabandista*, amb música d'Oscar Esplá i llibret de Cipriano de Rivas Cherif, i *Sonatina*, amb música d'Ernesto Halffter a partir d'un llibret propi, van marcar un punt decisiu en la forma de presentar ballets argumentals, ja que en la seua coreografia es valia de tots els estils de la nostra dansa espanyola.

A través de la seua companyia establida a París, la intenció d'Antonia Mercé va ser refinar, depurar i buscar l'exquisidesa tant en el conjunt artístic de la posada en escena com en la concepció coreogràfica del ball mateix. I este és un fet summament inspirador per a mi: en certa manera, podria dir que, al llarg de la meua trajectòria artística, he seguit sempre esta mateixa línia quan aborde noves creacions. Per tant, esta producció es pot entendre com un homenatge a "La Argentina" a través d'una visió actualitzada dels seus ballets. Esta ballarina i coreògrafa de dansa espanyola, tan carismàtica i versàtil, va ser una artista d'original personalitat i un referent històric del nostre art en l'àmbit internacional del primer terç del segle XX.

El treball minuciós, sempre exemplar, realitzat per la Fundació Juan March a partir de les fonts conservades a la seua biblioteca, així com la investigació dels experts Idoia Murga i Alejandro Coello, van establir les bases per a este projecte. La possibilitat de consultar una àmplia varietat de fonts històriques relacionades amb *El contrabandista* i *Sonatina* (partitures, llibrets, fotografies, figurins, crítiques i cròniques de premsa) em va permetre conèixer en profunditat el germen artístic del procés creatiu que en aquell moment va desenvolupar "La Argentina", així com la repercussió d'estos ballets en la societat de l'època. Esta mirada fundada en la història ha sigut una font d'inspiració central en la meua aproximació a estes obres des del present.

Per a esta reposició he tingut l'oportunitat de versionar lliurement les coreografies que conformen els dos ballets, interpretats per quatre ballarines (Tania Martín, Alejandra de Castro, Cristina Carnero i Lucía Cardeñoso) i altres quatre ballarins (Carlos Romero, Jan

Gálvez, Álvaro Brito i Álvaro Madrid). Amb les seues interpretacions, defensaran els quatre estils de la dansa espanyola que componen la meua proposta coreogràfica per a esta recuperació: la dansa estilitzada, l'escola bolera, el flamenc i la dansa tradicional espanyola. Per a enriquir el caràcter i l'expressivitat de la música, a la interpretació pianística de Miguel Baselga s'hi han sumat el violoncel·lista Sergio Menem i el guitarrista José Luis Montón. La direcció d'escena va a càrrec de Carolina África i el disseny d'il·luminació l'ha realitzat Sergio Torres. Per al disseny de les projeccions, Néstor L. Arauzo i Davitxun, amb les il·lustracions de Diego Martínez Pereira, s'han inspirat en els materials gràfics originals que Mariano Andreu, Néstor de la Torre i Sáenz de Tejada van crear per a "La Argentina" entre 1927 i 1929. Este disseny partix d'un estudi de l'ús del color, la perspectiva i les textures dels telons originals, segons les investigacions d'Idoia Murga i Alejandro Coello. Per a les paletes de colors finals de cada escena s'ha fet servir com a referència el vestuari de Yaiza Pinillos. La projecció que tanca l'espectacle reproduïx el teló original de Mariano Andreu concebut per a la producció de *Sonatina* presentada a París el 1929.

Potser el repte més gran d'este projecte haja sigut el vestuari. El punt de partida era prendre com a font d'inspiració els mateixos figurins que va manar dissenyar "La Argentina" per a l'estrena a París. A este desafiament s'hi ha enfrontat Yaiza Pinillos, qui ha sabut crear les autèntiques obres d'art que lluiran els ballarins. L'elecció de teixits, les tècniques tèxtils, els volums i els colors utilitzats, així com els complements, fan referència a les peces originals que es van poder vore en l'estrena a París, però que ara es mostren actualitzades per a emocionar el públic de hui com al seu dia ho va fer "La Argentina".

RECUPERAR A "LA ARGENTINA" PARA EL PÚBLICO DE HOY

ANTONIO NAJARRO



© "La Argentina" en París. Fundación Juan March, Madrid

Tras la enriquecedora experiencia de reponer el ballet *La romería de los cornudos* en 2018, producido por la Fundación Juan March, constituye para mí un gran desafío y un honor afrontar, en esta ocasión, la recuperación de dos obras encargadas en su día por Antonia Mercé, *La Argentina*, uno de los referentes de nuestra danza española. En 1928, Mercé estrenó dos ballets en el parisense

Théâtre Fémina de la avenida de los Campos Elíseos, que recibieron encendidos elogios por parte de la prensa y el público. *El contrabandista*, con música de Óscar Esplá y libreto de Cipriano de Rivas Cherif, y *Sonatina*, con música de Ernesto Halffter a partir de un libreto propio, marcaron un hito en la forma de presentar ballets argumentales, valiéndose en su coreografía de todos los estilos de nuestra danza española.

A través de su compañía establecida en París, la intención de Antonia Mercé fue refinar, depurar y buscar la exquisitez tanto en el conjunto artístico de la puesta en escena como en la concepción coreográfica del propio baile. Y éste es un hecho sumamente inspirador para mí: en cierto modo, podría decir que, a lo largo de mi trayectoria artística, he seguido siempre esa misma línea al abordar nuevas creaciones. Por tanto, esta producción puede entenderse como un homenaje a "La Argentina" a través de una visión actualizada de sus ballets. Esta bailarina y coreógrafa de danza española, tan carismática y versátil, fue una artista de original personalidad y un referente histórico de nuestro arte en el ámbito internacional del primer tercio del siglo XX.

El trabajo minucioso, siempre ejemplar, realizado por la Fundación Juan March a partir de las fuentes conservadas en su Biblioteca, así como la investigación de los expertos Idoia Murga y Alejandro Coello, sentaron las bases para este proyecto. La posibilidad de consultar una amplia variedad de fuentes históricas relacionadas con *El contrabandista* y *Sonatina* (partituras, libretos, fotografías, figurines, críticas y crónicas de prensa) me permitió conocer en profundidad el germen artístico del proceso creativo que en su día desarrolló "La Argentina", así como la repercusión de estos ballets en la sociedad del momento. Esta mirada fundada en la historia ha sido una fuente de inspiración central en mi aproximación a estas obras desde el presente.

Para esta reposición he tenido la oportunidad de versionar libremente las coreografías que conforman los dos ballets, interpretados por cuatro bailarinas (Tania Martín, Alejandra

de Castro, Cristina Carnero y Lucía Cardeñoso) y otros tantos bailarines (Carlos Romero, Jan Gálvez, Álvaro Brito y Álvaro Madrid). Con sus interpretaciones, defenderán los cuatro estilos de la danza española que conforman mi propuesta coreográfica para esta recuperación: la danza estilizada, la escuela bolera, el flamenco y la danza tradicional española. Para enriquecer el carácter y la expresividad de la música, a la interpretación pianística de Miguel Baselga se han sumado el violonchelista Sergio Menem y el guitarrista José Luis Montón. La dirección de escena corre a cargo de Carolina África y el diseño de iluminación lo ha realizado Sergio Torres. Para el diseño de las proyecciones, Néstor L. Arauzo y Davitxun, con las ilustraciones de Diego Martínez Pereira, se han inspirado en los materiales gráficos originales que Mariano Andreu, Néstor de la Torre y Sáenz de Tejada crearon para "La Argentina" entre 1927 y 1929. Este diseño parte de un estudio del uso del color, la perspectiva y las texturas de los telones originales, según las investigaciones de Idoia Murga y Alejandro Coello. Para las paletas de colores finales de cada escena se ha usado como referencia el vestuario de Yaiza Pinillos. La proyección que cierra el espectáculo reproduce el telón original de Mariano Andreu concebido para la producción de *Sonatina* presentada en París de 1929.

Quizás el mayor desafío de este proyecto haya sido el vestuario. El punto de partida era tomar como fuente de inspiración los mismos figurines que mandó diseñar "La Argentina" para el estreno parisiense. A este reto se ha enfrentado Yaiza Pinillos, quien ha sabido crear las auténticas obras de arte que lucirán los bailarines. La elección de tejidos, las técnicas textiles, los volúmenes y los colores utilizados, así como los complementos, hacen referencia a las prendas originales que pudieron verse en el estreno en París, pero que ahora se muestran actualizados para emocionar al público de hoy como en su día lo hizo "La Argentina".

AL SO DE BANDOLERS I TITELLES: DOS FLAMES EFÍMERES DELS BALLETS ESPAGNOLS

IDOIA MURGA CASTRO i
ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ¹



Antonia Mercé, La Argentina, vestida de Condesita en *El Contrabandista*, 1928. Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

¹Idoia Murga Castro és Científica titular de l'Institut d'Història del CSIC i Alejandro Coello és contractada FPU de l'Institut d'Història del CSIC i doctoranda de la Universitat Complutense de Madrid. Este text s'emmarca en el projecte d'I+D+i Danzante (PID2021-122286NB-I00, MCI/10.13039/501100011033, FEDER-UE).

Quan, el 18 de juny de 1928, el teló del Théâtre Fémina va deixar al descobert el primer espectacle que els Ballets Espagnols d'Antonia Mercé, La Argentina, estrenaven a París, la companyia portava ja a l'esquena diversos mesos de gira per Alemanya, Suïssa i Itàlia provant la seua nova concepció per a la dansa espanyola. La seua referència més immediata resultava, sens dubte, el model dels Ballets Russes de Serguéi Diàguilev, que en aquell moment acumulaven pràcticament dos dècades d'èxits reconeguts en els circuits occidentals per la decidida aposta per la modernitat i l'avantguarda transnacional i el seu enfocament integrador de les disciplines escèniques. Antonia Mercé culminava així una gestació rastrejable des que, el 1919, la companyia russa havia presentat *El sombrero de tres picos* –amb música de Manuel de Falla sobre el llibret de Maria Lejárraga, coreografia de Léonide Massine i escenografia de Pablo Picasso–, un experiment en què la cultura espanyola nodria una lectura forana des del ballet i la plàstica d'entreguerres. No obstant això, no va ser fins a l'estrena en la capital francesa el 1925 de *El amor brujo* –la versió de ballet del compositor gadità amb posada en escena de Néstor de la Torre– quan Antonia Mercé va agafar les regnes de la coreografia i la interpretació d'un nou gènere espanyol que sorgia de l'estilització de llenguatges populars i dels llegats de la dansa bolera.

A partir d'aquell èxit, la ballarina va trobar suport en un grup de literats, músics i pintors espanyols i va reclutar un nodrit cos de ball per a conformar un repertori basat en els imaginaris nacionals i adreçat a un públic estranger. Al ballet ja esmentat s'hi van sumar altres obres tan significatives com *El fandango de candil* i *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)*, a més de les dos peces que ara es recuperen, *El contrabandista* i *Sonatina*, que generalment s'intercalaven amb números individuals de "La Argentina" que asseguraven l'ovació de l'audiència. L'any següent van arribar noves estrenes, com mostra l'extraordinari conjunt de llibrets inèdits i reflectixen diferents esbossos, apunts i comentaris en la seua correspondència.

Unes produccions de tal magnitud comportaven forçosament un gran treball de gestió i la imprescindible coordinació, sempre dificultada per la inherent itinerància de les activitats de la coreògrafa. Aquells anys finals de la dècada de 1920, en què Antonia Mercé va donar la volta al món, des d'Amèrica fins a Àsia, cosa que va contribuir a la divulgació de la cultura espanyola (d'ací que poc després fora reconeguda com la seua ambaixadora), anunciaven una època convulsa la crisi global de la qual no va poder evitar la seua companyia. *El contrabandista* i *Sonatina* són potser els exemples més eloqüents de la complexitat amb què havia de lidiar cada muntatge en l'engranatge dels Ballets Espagnols i dels desacords que la distància i la diversitat d'enfocaments provocaven en aquest tipus de projectes. En tot cas, els dos ballets recullen molts dels interessos i les obsessions dels seus creadors, entestats a fer de la dansa espanyola una plataforma artística integral que projectara una cultura en clau d'identitat i preocupada alhora per una europeïtzació que la situara en el panorama de la modernitat transnacional. Enmig d'estes tensions i negociacions, els Ballets Espagnols van obrir un camí fonamental per a la dansa escènica espanyola fins a l'actualitat.

El contrabandista, una relectura del mite de Carmen

La primera temporada de la companyia de "La Argentina" va començar a forjar-se en la primavera del 1927. Llavors, el dramaturg Cipriano de Rivas Cherif va participar activament d'enllaç entre Antonia Mercé i els músics espanyols, a més d'assumir el paper d'assessor escènic de la ballarina, amb qui volia col·laborar des de feia més d'un lustre. La seua harmonia es va reflectir fins i tot en la reestructuració dramàtica dels seus llibrets, motiu pel qual Rivas Cherif va reclamar que "La Argentina" els firmara juntament amb ell. En eixos mesos, el director d'escena madrileny va oferir nombroses idees temàtiques, musicals i plàstiques per a concebre ballets basats en la tradició espanyola. Entre ells, van destacar els arguments d'*El fandango de candil*, *El contrabandista* i *La romería de los cornudos*, tot i que Antonia Mercé va estrenar únicament un solo d'este últim.

El contrabandista, que en un principi es titulava *La duchesse et le contrabandier*, evoca des del títol la cançó homònima del *polo* que s'incloua en l'òpera monòleg *El poeta calculista* (1805), del tenor Manuel García, estrenada al madrileny Teatro de los Caños del Peral. Cal tindre en compte que Federico García Lorca, amic del llibretista i inspirador de *La romeria dels cornuts*, estava en aquell moment a punt de donar a conèixer *Mariana Pineda* (l'estrena es va oferir el 12 de juny del 1927 al Teatre Goya de Barcelona amb la companyia de Margarita Xirgu), en la qual també s'incloua aquesta cançó del segle XIX. Per tant, Rivas Cherif se sumava amb aquesta proposta als projectes reateatralitzadors que buscaven renovar l'escena a través del passat i de la força dels elements espectaculars sobre els literaris. Aquesta voluntat de recuperar i dignificar la tradició el va portar a denominar els seus ballets com a "bailetes", no com una espanyolització de la veu francesa, sinó com una reivindicació de l'arrel coreodramàtica espanyola i per a entroncar els Ballets Espagnols en el Segle d'Or. De la mateixa manera, pretenia projectar una idea estereotipada d'Espanya que, des de la seua decantació en el segle XIX, seguia estesa per França, on vivia el que, en gran mesura, va ser el públic d'Antonia Mercé i la seua companyia.

De fet, *El contrabandista* representa, per les dates dels personatges històrics, l'hipotètic i impossible romanç entre el perseguit bandoler José María "El Tempranillo" i la comtessa de Teba, Eugènia de Montijo, que va inspirar Prosper Mérimée a l'hora d'escriure *Carmen* (1845). És més, l'obra finalitza amb el recurs metaficcional de l'escriptura de la *nouvelle* que va assentar l'arquetip romàntic de la ballarina espanyola com a seductora tràgica i fatal. En els ballets de Rivas Cherif es percep una primacia de la gestualitat sobre la dansa com a fil conductor de la història, malgrat la insistència del dramaturg d'escriure a partir de temes que exigien i justificaven la necessitat de ballar. És més, els seus ballets s'assemblen més als balls pantomímics o als sainets: això sí, muts i dansats.

Malgrat els intents d'estrenar-lo durant la primera gira europea, el retard de la partitura encarregada a Óscar Esplá i la falta de maquetes i figurins de Salvador Bartolozzi, un conegut il·lustrador

i creador de titelles caracteritzades per un costumisme estilitzat i elegant, va posposar la seua estrena fins a la ja esmentada *soirée* parisenca. Durant la promoció de l'espectacle, es van destacar els noms de la ballarina i del seu col·laborador Joaquín Nin, que l'acompanyava al piano en els seus aplaudits solos, mentre que els ballets inèdits que completaven el programa a penes es ressaltaven en els cartells promocionals. Aquesta situació va disgustar Óscar Esplá, que es va sentir defraudat per la desorganització durant els assajos i per la manca d'una orquestra en condicions, ja que l'alcantí no va mantindre una bona relació amb ella. Després de l'estiu, el compositor va oferir unes declaracions a *El Heraldo de Madrid* que devaluaven l'art de "La Argentina" i que criticaven la insuficiència de l'art coreogràfic per estar a l'altura de la música contemporània. A Antonia Mercé, recelosa de la projecció de la seua imatge, no li van agradar les paraules d'Esplá i es va negar a programar de nou el ballet tot i que així li ho demanara Rivas Cherif, qui li va demanar que complira el seu desig com a regal de noces. *El contrabandista*, que



Imatges del programa de mà de Les Ballets Espagnols de La Argentina en el Théâtre Fémina de París (1928). Archivo Ernesto Halffter. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

hauria pogut aconseguir una difusió molt més gran i una identificació immediata de "La Argentina" amb l'aristocràtic personatge de La Niña Bonita com va aspirar a fer amb la Candelas d'*El amor brujo*, i que abundava en els orígens del mite de *Carmen*, va acabar oblidat amb el pas del temps entre els papers de la ballarina.

Sonatina, danses galants amb boca de maduixes

A principis de juny del 1927, als inicis de la companyia, el crític musical Adolfo Salazar va rebre un telegrama adreçat al joveníssim Ernesto Halffter, que tenia a penes vint-i-dos anys, perquè composara un ballet per a La Argentina. Així va nèixer *Sonatina*, una proposta que tal vegada per la seua vocació neoclassicista i scarlattiana s'allunyava del repertori unitari d'Antonia Mercé, centrat en els imaginaris d'allò espanyol més estesos internacionalment. Adolfo Salazar, en les cartes a Manuel de Falla, va atribuir les complicacions en el seu muntatge a les ingerències d'un Rivas Cherif molest per no haver-se-li encarregat a ell el llibret.

Halffter havia compost dos anys abans la seua *Sinfonietta*, que li va atorgar el Premi Nacional de Música. Aquesta peça es va crear sota el magisteri de Manuel de Falla, per la qual cosa no sembla desencertat pensar que *Sonatina* va oferir al músic madrileny la possibilitat d'emular el procés creatiu d'*El retablo de maese Pedro* (1923). En esta obra musical per a titelles, el seu mestre va assumir la dramaturgia i la música sota uns preceptes neoclassicistes i antiteatral, tot i concebre l'obra per a l'escena. En certa mesura, Halffter va dissenyar una estructura assimilable a la tradició de la dansa espanyola de principis de segle XX inserida en sarsueles, òperes o espectacles de varietats i acostumada a la combinació de números de conjunt –a tall de *divertissements*– amb els del lluitament de les grans figures: en este cas, "La Argentina". Recordeu també l'interès de l'època pel simbolisme de les titelles i les seues relacions amb la dansa, com il·lustren el *Ballet triàdic* d'Oskar Schlemmer a la Bauhaus, els *Balli plastici* dels futuristes italians i fins i tot, més propera, la primera peça escènica de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, concebuda inicialment per a titelles i després protagonitzada per Encarnación López, La Argentinita.

Per a la confecció del llibret, Halffter es va inspirar en el poema *Sonatina*, inclòs en *Prosas profanas y otros poemas* (1896), de Rubén Darío, màxim exponent del modernisme hispanoamericà. En la composició lírica, una princesa queda presa del *spleen* finisecular, un avorriment que la portarà per les filigranes del passat, dels palaus sumptuosos i de l'exotisme com a mode d'evasió fins que un príncep l'allibera de la seua tristesa amb un "bes d'amor" en la seua "boca de maduixes". El compositor va reubicar l'acció en un palau madrileny de finals del segle XVII, en ple apogeu del ball dramàtic aurisecular.

Allò vertaderament interessant de *Sonatina* residix en la confusió metaficcional, en l'obra dins de l'obra, ja que la princesa, el príncep i el drac són titelles, mentre que l'ama, les donzelles, la pastora i la gitana són ballarines: Halffter va decidir obertament excloure de l'elenc els homes. D'esta manera, el músic sembla trastocar la realitat, perquè la funció evasiva i lúdica de les titelles fora de la ficció és assumida per les ballarines, com si encarnaren la supertitella que reclamava el director d'escena britànic Edward Gordon Craig. Es construeix, així, una espècie de món al revés en què la necessitat de somni dels objectes inanimats exigix l'entreteniment dels éssers vius, com si els ninots esgotats obligaren que la humanitat cobre vida per a divertir-los. Per tant, l'autonomia de les titelles es dona per assumida, a diferència d'esta vivificació que es produeix en altres peces de l'Edat de Plata com *El encanto de una hora* (1892), de Jacinto Benavente, o *El señor de Pigmalión* (1921), de Jacinto Grau. Si Manuel de Falla va triar el 1923 els episodis del *Quijote* en què el cavaller confonia ficció i realitat en el retaule d'un disfressat i trua Ginés de Pasamonte, Halffter creava cinc anys més tard un món ficcional en el qual les titelles reclamaven l'art del moviment com a metàfora d'un públic que també era, per extensió, titellitzat. Tan sols la dansa de la pastora i de la gitana podien trencar el tedi i la letargia social del període d'entreguerres.

No sabem a ciència certa, en efecte, si, tal com va comentar Adolfo Salazar en les seues cartes a Falla, este ballet estava destinat a fracassar pels recels de "La Argentina" insuflats per Rivas Cherif, ni



Condesita, modelo campero. Salvador Bartolozzi



Condesita, modelo campero. Yaiza Pinillos

tampoc si la ballarina va decidir fer seu el ballet per a tindre content a Falla, qui li havia demanat que l'incloguera en el seu repertori. Sí que és evident que la presència durant el muntatge d'Óscar Esplá i d'Adolfo Salazar va interferir en la seua estrena el juny de 1928. Halffter va intentar retirar el seu ballet abans de representar-se com a conseqüència de la por a fracassar, però es va vore limitat a les decisions del seu editor, Eugène Cools, qui pensava que sí que seria beneficiós per al jove, també econòmicament.

Les presses durant el muntatge de *Sonatina* es van sumar a altres contratemps. Els decorats que s'havien encomanat a Federico Beltrán Massés, un reputat retratista establert a la capital francesa, no van tindre una bona acollida. La Argentina va decidir no incloure la dansa final, argumentant la tardança amb què l'havia rebut, per la qual cosa l'autor va reelaborar un tancament durant els assajos. Davant d'estes circumstàncies, el 1929, la ballarina va reprogramar l'obra en la seua temporada a l'Opéra Comique i va encarregar una nova escenografia i nous figurins a l'experimentat pintor i dissenyador català Mariano Andreu, esta vegada amb més encert. Els seus delicats dissenys responen a l'aire somiador i al detallisme galant que evocaven alguns versos. Malgrat les desavinences sorgides durant la preparació del ballet, *Sonatina* i la seua partitura van obtindre una bona resposta, tot i que l'obra en la seua totalitat tampoc va conèixer una vida massa llarga.

Conclusions a teló ràpid

Malgrat que diversos factors –econòmics, organitzatius i personals– van condemnar els Ballets Espagnols a una trajectòria breu i accidentada, Antonia Mercé mai va desterrar del tot la idea de recuperar la seua companyia i combinar els seus exitosos recitals individuals amb espectacles de més gran escala, com els que havien oferit entre 1927 i 1929. Quan la ballarina va morir sobtadament el 18 de juliol de 1936 en un mas francès proper a la frontera espanyola, planejava una nova gira de ballets que buscaven consolidar un model internacional del qual, sens dubte, n'havia estat la major impulsora. A penes cinc mesos abans, a la parisenc Universit  des Annales, el poeta franc s Paul Valéry li havia dedicat la seua c lebre conferència *Filosofia de la dansa*, un homenatge als sabers que, amb cada representació, encarnava darrere del teló el seu cos en moviment: "Jo els lliure ara, cansats de paraules, però tan  vids d'encantaments sensibles i de plaer sense pena, jo els lliure l'art mateix, la flama, l'ardent i subtil acció de Madame Argentina". Hui evoquem eixa flama ardent que va il·luminar un camí per a la dansa espanyola des dels escenaris de l'efervescent Ciutat de la Llum d'aquells feliços anys vint.

AL SON DE BANDOLEROS Y MARIONETAS: DOS LLAMAS EFÍMERAS DE LOS BALLETS ESPAGNOLS

IDOIA MURGA CASTRO Y
ALEJANDRO COELLO HERN NDEZ¹



La Argentina caracteritzada com a La gitana de *Sonatina* (1929). Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March.

¹ Idoia Murga Castro es Científica Titular del Instituto de Historia del CSIC y Alejandro Coello es Contratada FPU del Instituto de Historia del CSIC y doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid. Este texto se enmarca en el proyecto de I+D+i Danzante (PID2021-122286NB-I00, MCI/10.13039/501100011033, FEDER-UE).

Cuando, el 18 de junio de 1928, el telón del Théâtre Fémina dejó al descubierto el primer espectáculo que los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, *La Argentina*, estrenaban en París, la compañía llevaba ya a sus espaldas varios meses de gira por Alemania, Suiza e Italia probando su novedosa concepción para la danza española. Su referencia más inmediata resultaba, sin duda, el modelo de los Ballets Russes de Serguéi Diáguilev, que para entonces acumulaban prácticamente dos décadas de éxitos reconocibles en los circuitos occidentales por su decidida apuesta por la modernidad y la vanguardia transnacional y su enfoque integrador de las disciplinas escénicas. Antonia Mercé culminaba así una gestación rastreable desde que, en 1919, la compañía rusa presentara *El sombrero de tres picos* –con música de Manuel de Falla sobre el libreto de María Lejárraga, coreografía de Léonide Massine y escenografía de Pablo Picasso–, un experimento en el que la cultura española nutría una lectura foránea desde el ballet y la plástica de entreguerras. No obstante, no sería hasta el estreno en la capital francesa en 1925 de *El amor brujo* –la versión de ballet del compositor gaditano con puesta en escena de Néstor de la Torre– cuando Antonia Mercé tomó las riendas de la coreografía y la interpretación de un nuevo género español que surgía de la estilización de lenguajes populares y de los legados de la danza bolera.

A partir de aquel éxito, la bailarina se apoyó en un grupo de literatos, músicos y pintores españoles y reclutó a un nutrido cuerpo de baile para conformar un repertorio basado en los imaginarios nacionales y dirigido a un público extranjero. Al ballet ya mencionado se sumaron otras obras tan significativas como *El fandango de candil* y *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)*, además de las dos piezas que ahora se recuperan, *El contrabandista* y *Sonatina*, que generalmente se intercalaron con números individuales de “La Argentina” que aseguraban el aplauso de la audiencia. El año siguiente llegaron nuevos estrenos, como *Triana* y *Juerga*, al tiempo que se trabajaba en otros programas, como muestra el extraordinario conjunto de libretos inéditos y como se trasluce de distintos bocetos, apuntes y comentarios en su correspondencia.

Unas producciones de tal magnitud comportaban forzosamente un gran trabajo de gestión y la imprescindible coordinación, siempre dificultada por la inherente itinerancia de las actividades de la coreógrafa. Aquellos años finales de la década de 1920, en los que Antonia Mercé llegó a dar la vuelta al mundo, desde América hasta Asia, contribuyendo a la divulgación de la cultura española (de ahí que poco después fuera reconocida como su embajadora), anunciaban una época convulsa cuya crisis global no pudo evitar su compañía. *El contrabandista* y *Sonatina* son quizá los ejemplos más elocuentes de la complejidad con que debía lidiar cada montaje en el engranaje de los Ballets Espagnols y de los desencuentros que la distancia y la diversidad de enfoques acababan provocando en este tipo de proyectos. En todo caso, ambos ballets recogen muchos de los intereses y las obsesiones de sus creadores, empeñados en hacer de la danza española una plataforma artística integral que proyectara una cultura en clave identitaria y preocupada al mismo tiempo por una europeización que la situara en el panorama de la modernidad transnacional. En medio de estas tensiones y negociaciones, los Ballets Espagnols abrieron un camino fundamental para la danza escénica española hasta la actualidad.

El contrabandista, una relectura del mito de Carmen

La primera temporada de la compañía de “La Argentina” comenzó a fraguarse en la primavera de 1927. Entonces, el dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif participó activamente de enlace entre Antonia Mercé y los músicos españoles, además de asumir el papel de asesor escénico de la bailarina, con quien quería colaborar desde hacía más de un lustro. Su armonía se reflejó incluso en la reestructuración dramática de sus libretos, motivo por el cual Rivas Cherif reclamó que “La Argentina” los firmara junto con él. En estos meses, el director de escena madrileño ofreció numerosas ideas temáticas, musicales y plásticas para concebir ballets basados en la tradición española. Entre ellos, destacaron los argumentos de *El fandango de candil*, *El contrabandista* y *La romería de los cornudos*, aunque Antonia Mercé llegó a estrenar únicamente un solo de este último.



El Contrabandista. Salvador Bartolozzi



El Contrabandista. Yaiza Pinillos

El contrabandista, que en un principio se titulaba *La duchesse et le contrabandier*, evoca desde el título la canción homónima del polo que se incluía en la ópera-monólogo *El poeta calculista* (1805), del tenor Manuel García, estrenada en el madrileño Teatro de los Caños del Peral. Téngase en cuenta que Federico García Lorca, amigo del libretista e inspirador de *La romería de los cornudos*, estaba en ese momento a punto de dar a conocer *Mariana Pineda* (el estreno se ofreció el 12 de junio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona con la compañía de Margarita Xirgu), en la que también se incluía esta canción decimonónica. Por tanto, Rivas Cherif se sumaba con esta propuesta a los proyectos reteatralizadores que buscaban renovar la escena a través del pasado y de la fuerza de los elementos espectaculares sobre los literarios. Esa voluntad de recuperar y dignificar la tradición lo llevó a denominar sus ballets como "bailetes", no como una españolización de la voz francesa, sino como una reivindicación de la raíz coreodramática española y por entroncar a los Ballets Espagnols en el Siglo de Oro. Del mismo modo, pretendía proyectar una idea estereotipada de España que, desde su decantación en el siglo XIX, seguía extendida por Francia, donde vivía el que, en gran medida, fue el público de Antonia Mercé y su compañía.

De hecho, *El contrabandista* representa el hipotético e imposible, por las fechas de los personajes históricos, romance entre el

perseguido bandolero José María "El Tempranillo" y la condesa de Teba, Eugenia de Montijo, que inspiró a Prosper Mérimée a escribir *Carmen* (1845). Es más, la obra finaliza con el recurso metaficcional de la escritura de la *nouvelle* que asentó el arquetipo romántico de la bailarina española como seductora trágica y fatal. En los ballets de Rivas Cherif se percibe una primacía de la gestualidad sobre la danza como hilo conductor de la historia, a pesar de la insistencia del dramaturgo en escribir a partir de temas que exigían y justificaban la necesidad de bailar. Es más, sus ballets se asemejan más a los bailes pantomímicos o los sainetes: eso sí, mudos y danzados.

A pesar de los intentos de estrenarlo durante la primera gira europea, el retraso de la partitura encargada a Óscar Esplá y la falta de maquetas y figurines de Salvador Bartolozzi, un conocido ilustrador y creador de títeres caracterizados por un costumbrismo estilizado y elegante, pospuso su estreno hasta la ya referida *soirée* parisiense. Durante la promoción del espectáculo, se destacaron los nombres de la bailarina y de su colaborador Joaquín Nin, que la acompañaba al piano en sus aplaudidos solos, mientras que los ballets inéditos que completaban el programa apenas se resaltaban en los carteles promocionales. Esta situación disgustó a Óscar Esplá, que se sintió defraudado por la desorganización durante los ensayos y por la falta de una orquesta en condiciones, ya que el alicantino no mantuvo una buena relación con ella. Tras el verano, el compositor ofreció unas declaraciones a *El Heraldo de Madrid* que devaluaban el arte de "La Argentina" y que criticaban la insuficiencia del arte coreográfico para estar a la altura de la música contemporánea. A Antonia Mercé, recelosa de la proyección de su imagen, no le agradaron las palabras de Esplá y se negó a programar de nuevo el ballet a pesar de que así se lo pidiera Rivas Cherif, quien le rogó que cumpliera su deseo como regalo de bodas. *El contrabandista*, que habría podido lograr una difusión mucho mayor y una identificación inmediata de "La Argentina" con el aristocrático personaje de La Niña Bonita como aspiró a hacer con la Candelas de *El amor brujo*, y que abundaba en los orígenes del mito de *Carmen*, acabó olvidado con el paso del tiempo entre los papeles de la bailarina.

Sonatina, danzas galantes con boca de fresa

A principios de junio de 1927, en los albores de la compañía, el crítico musical Adolfo Salazar recibió un telegrama dirigido al jovencísimo Ernesto Halffter, que tenía apenas veintidós años, para que compusiera un ballet para La Argentina. Así nació *Sonatina*, una propuesta que tal vez por su vocación neoclasicista y scarlattiana se alejaba del repertorio unitario de Antonia Mercé, centrado en los imaginarios de lo español más extendidos internacionalmente. Adolfo Salazar, en sus cartas a Manuel de Falla, atribuyó las complicaciones en su montaje a las injerencias de un Rivas Cherif molesto por no haberle sido encargado a él el libreto.

Halffter había compuesto dos años antes su *Sinfonietta*, que le granjeó el Premio Nacional de Música. Esta pieza se creó bajo el magisterio de Manuel de Falla, por lo que no parece desacertado pensar que *Sonatina* ofreció al músico madrileño la posibilidad de emular el proceso creativo de *El retablo de Maese Pedro* (1923). En esta obra musical para marionetas, su maestro asumió la dramaturgia y la música bajo unos preceptos neoclasicistas y antiteatrales, a pesar de concebir la obra para la escena. En cierta medida, Halffter diseñó una estructura asimilable a la tradición dancística española de principios de siglo XX inserta en zarzuelas, óperas o espectáculos de variedades y acostumbrada a la combinación de números de conjunto –a modo de *divertissements*– con los del lucimiento de las grandes figuras: en este caso, “La Argentina”. Recuérdese también el interés de la época por el simbolismo de los títeres y sus relaciones con la danza, como ilustran el *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, los *Balli plastici* de los futuristas italianos e incluso, más cercana, la primera pieza escénica de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, concebida inicialmente para marionetas y luego protagonizada por Encarnación López, La Argentinita.

Para la confección del libreto, Halffter se inspiró en el poema *Sonatina*, incluido en *Prosas profanas y otros poemas* (1896), de Rubén Darío, máximo exponente del modernismo hispanoamericano. En la composición lírica, una princesa queda presa del *spleen* finisecular, un aburrimiento que la llevará por las filigranas del pasado, de los

palacios suntuosos y del exotismo como modo de evasión hasta que un príncipe la libera de su tristeza con un “beso de amor” en su “boca de fresa”. El compositor reubicó la acción en un palacio madrileño de finales del siglo XVII, en pleno apogeo del baile dramático aurisecular.

Lo verdaderamente interesante de *Sonatina* reside en la confusión metaficcional, en la obra dentro de la obra, puesto que La princesa, El príncipe y El dragón son marionetas, mientras que La dueña, Las doncellas, La pastora y La gitana son bailarinas: Halffter decidió abiertamente excluir del elenco a los hombres. De este modo, el músico parece trastocar la realidad, porque la función evasiva y lúdica de los títeres fuera de la ficción es asumida por las bailarinas, como si encarnaran la supermarioneta que reclamaba el director de escena británico Edward Gordon Craig. Se construye, así, una suerte de mundo al revés en el que la necesidad de ensueño de los objetos inanimados exige el entretenimiento de los seres vivos, como si los muñecos hastiados obligasen a que la humanidad cobre vida para divertirlos. Por tanto, la autonomía de las marionetas se da por asumida, a diferencia de esa vivificación que se produce en otras piezas de la Edad de Plata como *El encanto de una hora* (1892), de Jacinto Benavente, o *El señor de Pigmalión* (1921), de Jacinto Grau. Si Manuel de Falla escogió en 1923 los episodios del *Quijote* en los que el hidalgo confundía ficción y realidad en el retablo de un disfrazado y truhanesco Ginés de Pasamonte, Halffter creaba cinco años más tarde un mundo ficcional en el que las marionetas reclamaban el arte del movimiento como metáfora de un público que también era, por extensión, muñequizado. Tan solo la danza de La pastora y La gitana podía romper el tedio palaciego y el letargo social del período de entreguerras.

No sabemos a ciencia cierta, en efecto, si, tal y como comentó Adolfo Salazar en sus cartas a Falla, este ballet estaba destinado a fracasar por los celos de “La Argentina” insuflados por Rivas Cherif, ni tampoco si la bailarina decidió hacer suyo el ballet para contentar a Falla, quien le había pedido que lo incluyera en su repertorio. Sí es evidente que la presencia durante el montaje de

Óscar Esplá y Adolfo Salazar interfirió en su estreno de junio de 1928. Halffter intentó retirar su ballet antes de representarse como consecuencia del miedo al fracaso, aunque se vio limitado a las decisiones de su editor, Eugène Cools, quien pensaba que sí que sería beneficioso para el joven, también económicamente.

Las prisas durante el montaje de *Sonatina* se sumaron a otros contratiempos. Los decorados que se encargaron a Federico Beltrán Massés, un reputado retratista establecido en la capital francesa, no tuvieron una buena acogida. La Argentina decidió no incluir la danza final, arguyendo la tardanza con que la había recibido, por lo que el autor reelaboró un cierre durante los ensayos. Ante estas circunstancias, en 1929, la bailarina reprogramó la obra en su temporada en la Opéra Comique y encargó una nueva escenografía y nuevos figurines al experimentado pintor y diseñador catalán Mariano Andreu, esta vez con mayor acierto. Sus delicados diseños responden al aire ensoñador y al detallismo galante que evocaban algunos versos. A pesar de las desavenencias surgidas durante la preparación del ballet, *Sonatina* y su partitura obtuvieron una buena respuesta, aunque la obra en su totalidad tampoco conoció una vida demasiado larga.

Conclusiones a telón rápido

Pese a que distintos factores –económicos, organizativos y personales– condenaron a los Ballets Espagnols a una trayectoria breve y accidentada, Antonia Mercé nunca desterró del todo la idea de recuperar su compañía y combinar sus exitosos recitales individuales con espectáculos de mayor escala, como los que habían ofrecido entre 1927 y 1929. Cuando la bailarina falleció repentinamente el 18 de julio de 1936 en un caserío francés cercano a la frontera española, se encontraba planeando una nueva gira de ballets que buscaban consolidar un modelo internacional del que sin duda había sido su mayor impulsora. Apenas cinco meses antes, en la parisiense Université des Annales, el poeta francés Paul Valéry le había dedicado su célebre conferencia *Filosofía de la danza*, un homenaje a los saberes que, con cada representación, encarnaba tras el telón su cuerpo en movimiento: “Yo les entrego

ahora, cansados de palabras, pero tan ávidos de encantamientos sensibles y de placer sin pena, yo les entrego el arte mismo, la llama, la ardiente y sutil acción de Madame Argentina”. Hoy evocamos esa ardiente llama que iluminó un camino para la danza española desde los escenarios de la efervescente Ciudad de la Luz de aquellos felices años veinte.



La Argentina caracterizada com a La pastora de *Sonatina* (1929). Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March.

**ANTONIO
NAJARRO**

DIRECCIÓ ARTÍSTICA
i COREOGRAFIA
DIRECCIÓN ARTÍSTICA
Y COREOGRAFÍA



© Luis Soguero

Format per prestigiosos mestres de dansa a Espanya, va finalitzar amb matrícula d'honor els seus estudis de Danza española al Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma de Madrid. La seua carrera professional va començar amb quinze anys. El 1996 va entrar al Ballet Nacional de España, del qual va ser nomenat Primer Ballari tres anys després. El 2002 va crear la seua pròpia companyia, a la qual va incorporar les castanyoles, de les quals és considerat el seu màxim renovador. També ha concebut la coreografia per a grans figures del patinatge sobre gel i natació sincronitzada, ha sigut director del Ballet Nacional de España i ha presentat dues temporades del programa *Un país en danza* per a La 2 de TVE. Entre els seus projectes recents destaca *Alento*, estrenat al Teatre del Generalife de Granada, la coreografia de l'òpera *Ainadamar*, invitat pels teatres d'òpera d'Escòcia, Gales, Detroit i el MET (Nova York), així com l'espectacle *Querencia*. Entre els premis rebuts, destaquen el premi Max de les Arts Escèniques al millor intèrpret de Dansa, premi del públic 2018 del Festival de Flamenc de Jerez i el premi de Cultura de la Comunitat de Madrid.

Formado por prestigiosos maestros de danza en España, finalizó con matrícula de honor sus estudios de Danza española en el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma de Madrid. Su carrera profesional comenzó con quince años. En 1996 ingresó en el Ballet Nacional de España, del que fue nombrado tres años después Primer Bailarín. En 2002 creó su propia compañía, en la que incorporó las castañuelas, de las que es considerado su máximo renovador. También ha concebido la coreografía para grandes figuras del patinaje sobre hielo y natación sincronizada, ha sido director del Ballet Nacional de España y ha presentado dos temporadas del programa *Un país en danza* para La 2 de TVE. Entre sus proyectos recientes destaca *Alento*, estrenado en el Teatro del Generalife de Granada, la coreografía de la ópera *Ainadamar*, invitado por los teatros de ópera de Escocia, Gales, Detroit y el MET (Nueva York), así como el espectáculo *Querencia*. Entre los premios recibidos, destacan el Premio Max de las Artes Escénicas al Mejor Intérprete de Danza, Premio del público 2018 del Festival de Flamenco de Jerez y el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid.

**MIGUEL
BASELGA**

DIRECCIÓ MUSICAL
i PIANO
DIRECCIÓN MUSICAL
Y PIANO



D'origen aragonès i nascut a Luxemburg, va començar els estudis de piano als sis anys i es va graduar al Reial Conservatori de Lieja amb Eduardo del Pueyo. És un intèrpret de projecció internacional avalat per crítiques de mitjans com *BBC Music Magazine* o *Le Monde de la Musique*. Ha gravat per al segell BIS l'obra integral de piano de Manuel de Falla amb motiu de l'aniversari de la seua mort, així com la integral pianística d'Isaac Albéniz, presentada al Festival Internacional de Música Castell de Peralada. Des d'estes gravacions, la seua activitat de concert ha anat en augment i ha actuat en escenaris tan destacats com el Carnegie Hall i el centre cultural 92nd Street Y, tots dos de Nova York. La seua carrera no es limita a la música espanyola i també ha gravat *El tiempo malherido: The Music Of Ricardo Llorca* amb la Orquesta Sinfónica RTVE i el seu segell, *Vals Café* per a Columna Música i la primera gravació mundial de la versió per a piano del ballet *La noche de San Juan* de Roberto Gerhard per al segell March Vivo.

De origen aragonés y nacido en Luxemburgo, comenzó sus estudios de piano a los seis años y se graduó en el Real Conservatorio de Lieja con Eduardo del Pueyo. Es un intérprete de proyección internacional avalado por críticas de medios como *BBC Music Magazine* o *Le Monde de la Musique*. Ha grabado para el sello BIS la obra integral de piano de Manuel de Falla con motivo del aniversario de su muerte, así como la integral pianística de Isaac Albéniz, presentada en el Festival Internacional de Música Castillo de Peralada. Desde estas grabaciones, su actividad de concierto ha ido en aumento y ha actuado en escenarios tan destacados como el Carnegie Hall y el centro cultural 92nd Street Y, ambos de Nueva York. Su carrera no se limita a la música española y también ha grabado *El tiempo malherido: The Music Of Ricardo Llorca* con la Orquesta Sinfónica RTVE y su sello, *Vals Café* para Columna Música y la primera grabación mundial de la versión para piano del ballet *La noche de San Juan* de Roberto Gerhard para el sello March Vivo.

CAROLINA ÀFRICA

DIRECCIÓ D'ESCENA
DIRECCIÓN DE ESCENA



© @ Geraldine Leloutre

Dramaturga, guionista, directora, actriu, docent i productora-sòcia fundadora de La Belloch Teatro, ha actuat, escrit i dirigit espectacles per a l'escena nacional i internacional. Les seues obres s'han representat en importants teatres europeus, com ara el Centre Dramàtic Nacional i el Teatro Español de Madrid, el Teatro Cervantes de Londres i el teatre Nacional de Gènova. Ha adaptat diversos textos clàssics per a la Compañia Nacional de Teatro Clásico i el Teatro Fernán Gómez, com *El desdén con el desdén*, d'Agustín Moreto (finalista dels Premis Max 2020 a millor Versió). Altres obres destacades inclouen *Verano en diciembre* (premi nacional Calderón de la Barca 2012 i finalista a Autoría revelación dels premis MAX 2014), *Vientos de levante* (premi nacional Directoras de escena Torrejón 2017) i, recentment, *Una buena vida* (premi Barahona de Soto 2022). Entre els seus guardons destaquen el premi a la millor actriu de Madrid Sut (2008) i el premi Encinart de La Rioja (2013) a La Belloch Teatro.

Dramaturga, guionista, directora, actriu, docente y productora-socia fundadora de La Belloch Teatro, ha actuado, escrito y dirigido espectáculos para la escena nacional e internacional. Sus obras se han representado en importantes teatros europeos, tales como el Centro Dramático Nacional y el Teatro Español de Madrid, el Teatro Cervantes de Londres y el Teatro Nacional de Gènova. Ha adaptado varios textos clásicos para la Compañia Nacional de Teatro Clásico y el Teatro Fernán Gómez, como *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto (finalista de los Premios Max 2020 a Mejor Versión). Otras obras destacadas incluyen *Verano en diciembre* (Premio Nacional Calderón de la Barca 2012 y finalista a Autoría Revelación de los Premios MAX 2014), *Vientos de levante* (Premio Nacional Directoras de Escena Torrejón 2017) y, recientemente, *Una buena vida* (Premio Barahona de Soto 2022). Entre sus galardones destacan el Premio a la Mejor Actriz de Madrid Sur (2008) y el Premio Encinart de La Rioja (2013) a La Belloch Teatro.

COMPANÍA ANTONIO NAJARRO



Liderada pel coreògraf que li dona nom, aposta des de la seua formació per mostrar al públic les noves tendències en dansa i el repertori de la dansa clàssica espanyola i estilitzada. Els espectacles es caracteritzen per la sofisticació tècnica i artística, la fusió d'estils i el rigor i qualitat de la dansa. Com a referent de la dansa espanyola actual, està integrada per un nombre variable de ballarins especialitzats en diferents estils que van des del ballet clàssic fins a la dansa contemporània i l'escola bolera. Els acompanya una plantilla de músics de prestigi internacional que actuen en directe i amb música original. La seua trajectòria està flanquejada per sis produccions, com *Jazzing Flamenco* i *Suite Sevilla*, presentades en diversos teatres internacionals. Després del seu període d'inactivitat entre 2011 i 2020, ha tornat als escenaris de nombrosos països amb *Alento* i *Querencia*.

Liderada por el coreógrafo que le da nombre, apuesta desde su formación por mostrar al público las nuevas tendencias en danza y el repertorio de la danza clásica española y estilizada. Los espectáculos se caracterizan por su sofisticación técnica y artística, la fusión de estilos y el rigor y calidad de la danza. Como referente de la danza española actual, está integrada por un número variable de bailarines especializados en distintos estilos que van desde el ballet clásico hasta la danza contemporánea y la escuela bolera. Les acompanya una plantilla de músics de prestigi internacional que actúan en directo y con música original. Su trayectoria está jalonada por seis producciones, como *Jazzing Flamenco* y *Suite Sevilla*, presentados en varios teatros internacionales. Tras su período de inactividad entre 2011 y 2020, ha vuelto a los escenarios de numerosos países con *Alento* y *Querencia*.

**YAIZA
PINILLOS**DISSENY DE VESTUARI
DISEÑO DE VESTUARIO

© Beatriz Mohr

Confecciona vestuari per a diferents disciplines d'arts escèniques, si bé està especialitzada en dansa. Ha col·laborat amb figures internacionals com Olga Pericet, Manuel Liñán i Marco Flores, així com amb les companyies Antonio Gades, Antonio Najarro i el Ballet Nacional de España, amb què va treballar en *La Bella Otero*. Compta amb formació en Belles Arts i és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de La Laguna. Ha realitzat postgraus a la Universitat de les Arts Central Saint Martins (Londres) i la Fundació Roberto Capucci (Villa Manin, Itàlia), i s'ha especialitzat en tractaments i manipulació tèxtil. Participa regularment en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, el Centro Dramático Nacional i companyies privades com el Teatro en Vilo, junt amb directors com David Serrano o Claudio Tolcachir. Impartix cursos, conferències i tallers sobre disseny de vestuari i manipulació tèxtil i actualment és docent del màster en Vestuari per a cinema i televisió de l'Institut La tecnocreativa.

Confecciona vestuario para distintas disciplinas de artes escénicas, si bien está especializada en danza. Ha colaborado con figuras internacionales como Olga Pericet, Manuel Liñán y Marco Flores, así como con las compañías Antonio Gades, Antonio Najarro y el Ballet Nacional de España, con la que trabajó en *La Bella Otero*. Cuenta con formación en Bellas Artes y es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. Ha realizado posgrados en la Universidad de las Artes Central Saint Martins (Londres) y la Fundación Roberto Capucci (Villa Manin, Italia), especializándose en tratamientos y manipulación textil. Participa regularmente en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, el Centro Dramático Nacional y compañías privadas como el Teatro en Vilo, junto a directores como David Serrano o Claudio Tolcachir. Imparte cursos, conferencias y talleres sobre diseño de vestuario y manipulación textil y actualmente es docente del Máster en Vestuario para cine y televisión del Instituto La tecnocreativa.

**DAVID
MARTÍNEZ**DISSENY DE
VIDEOPROJECCIONS
DISEÑO DE
VIDEOPROYECCIONES

Llicenciat en Direcció escènica per la RESAD i Màster Universitari en Gestió i Emprenedoria de Projectes Culturals de la UNIR, combina la direcció d'escena amb el disseny de videoescena per a diferents companyies teatrals. Ha realitzat dissenys per a espectacles com *Equus*, *El cuaderno de Pitágoras* i *Otoño en abril*, dirigides per Carolina África; *Cada átomo de mi cuerpo es un vibroscopio* i *Quiero colapsar a tu lado*, dirigides per Rakel Camacho; *Impulsos (BPM)*, de María Prado; *Pericles* de Shakespeare amb La Sed Teatro; *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán; i les adaptacions *VIDA=SUEÑO* i *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca amb Miseria y Hambre Producciones. Va rebre el premi José Luis Alonso el 2018 per *Eco y Narciso* i el primer premi del Certamen Teatro en Confluencia per *La lengua pegada al hielo*, de Félix Estaire, estrenada el 2019. Eixe mateix any va codirigir el projecte *Comunidad3s* per al Centro Dramático Nacional.

Licenciado en Dirección Escénica por la RESAD y Máster Universitario en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales de la UNIR, combina la dirección de escena con el diseño de videoescena para distintas compañías teatrales. Ha realizado diseños para espectáculos como *Equus*, *El cuaderno de Pitágoras* y *Otoño en abril*, dirigidas por Carolina África; *Cada átomo de mi cuerpo es un vibroscopio* y *Quiero colapsar a tu lado*, dirigidas por Rakel Camacho; *Impulsos (BPM)*, de María Prado; *Pericles* de Shakespeare con La Sed Teatro; *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán; y las adaptaciones *VIDA=SUEÑO* y *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca con Miseria y Hambre Producciones. Recibió el Premio José Luis Alonso en 2018 por *Eco y Narciso* y el primer premio del Certamen Teatro en Confluencia por *La lengua pegada al hielo*, de Félix Estaire, estrenada en 2019. En ese mismo año codirigió el proyecto *Comunidad3s* para el Centro Dramático Nacional.

SERGIO TORRES (AAI)

DISSENY
D'IL·LUMINACIÓ
DISEÑO DE
ILUMINACIÓN



Dissenyador d'il·luminació format en Belles Arts en la Escuela Eulogio Blasco, en disseny d'escenografia per la Real Escuela Superior de Arte Dramático, va començar a treballar professionalment en la il·luminació d'espectacles l'any 2003. Llavors va col·laborar amb companyies i productores com el Teatro Meridional o Losdedae de dansa i va realitzar treballs d'assistència amb il·luminadors com Juan Cornejo, Nicolás Fichtel o Pedro Yagüe. Va ser il·luminador per al Teatro de la Zarzuela i professor d'il·luminació al Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Compagina la seua feina amb la producció i direcció tècnica d'espectacles i festivals, així com amb la realització de dissenys lumínics per a il·luminació arquitectònica, i domina totes les disciplines en què la llum és l'eina de treball principal. Actualment dissenya la il·luminació d'obres com *Puertas abiertas*, d'Emma Riverola, i *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán, i sarsueles com *Master CheZ*, d'Enrique Viana.

Diseñador de iluminación formado en Bellas Artes en la Escuela Eulogio Blasco, en diseño de escenografía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, comenzó a trabajar profesionalmente en la iluminación de espectáculos en 2003. Entonces colaboró con compañías y productoras como el Teatro Meridional o Losdedae de danza y realizó trabajos de asistencia con iluminadores como Juan Cornejo, Nicolás Fichtel o Pedro Yagüe. Fue iluminador para el Teatro de la Zarzuela y profesor de iluminación en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Compagina su labor con la producción y dirección técnica de espectáculos y festivales, así como con la realización de diseños lumínicos para iluminación arquitectónica, dominando todas las disciplinas en las que la luz es la herramienta de trabajo principal. Actualmente diseña la iluminación de obras como *Puertas abiertas*, de Emma Riverola, y *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán, y zarzuelas como *Master CheZ*, de Enrique Viana.



ÒRGANS DE LES ARTS • ÓRGANOS DE LES ARTS

DIRECCIÓ

Director General
Jorge Culla Bayarri

Director Artístic
Jesús Iglesias Noriega

Director Musical
James Gaffigan

PATRONAT DE LA FUNDACIÓ PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

PRESIDENT D'HONOR

Molt Honorable Sr. Carlos Mazón Guixot
President de la Generalitat Valenciana

PRESIDENT

Sr. Pablo Font de Mora Sainz

VICEPRESIDENT

Honorable Sr. Vicente José Barrera Simó
Vicepresident primer i Conseller de Cultura i Esport

SECRETÀRIA

Il·lustríssima Sra. Paula Añó Santiago
Secretària autonòmica de Cultura i Esport

VOCALS

Excel·lentíssim Sr. Jordi Martí Grau
Secretari d'Estat de Cultura

Il·lustríssima Sr. Paz Santa Cecilia Aristu
Directora general de l'INAEM del Ministeri de Cultura

Il·lustríssim Sr. Eusebio Monzó Martínez
Secretari autonòmic d'Hisenda i Finança

Il·lustríssima Sra. Cristina Moreno Borrás
Secretària autonòmica de Turisme

Sra. María Eugenia Vives Arlandis
Sotssecretària de la Vicepresidència primera i Conselleria de Cultura i Esport

Sr. Sergio Arlandis López
Director general de Cultura

Sra. María del Mar González Barranco
Directora general de Finança i Sector Públic

Director general de l'Institut Valencià de Cultura

Sra. Marta Alonso Rodríguez
Membre del Consell Valencià de Cultura

Sra. Susana Lloret Segura

Sr. Rafael Juan Fernández

Sra. Mónica de Quesada Herrero

Sra. Felisa Alcántara Barbany

Sr. Ignacio Ríos Navarro

Sr. Salvador Navarro Pradas

PATRÓ D'HONOR

Sr. Vicente Ruiz Baixauli

GRÀCIES PER FER-HO REALITAT GRACIAS POR HACERLO REALIDAD

ADMINISTRACIÓ
FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ
COL-LABORADORA



PARTNER TECNOLÒGIC



PROTECTOR



COL-LABORADORS



AMB EL SUPORT DE



Mecenes del Centre de Perfeccionament



RNB, S.L.

Suport al projecte faristols digitals



Financiado por la Unión Europea-Next Generation EU. Proyecto financiado por el INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte



MINISTERIO
DE CULTURA

