
LA



MARCH

“La Argentina” en París

Ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

8 - 14 ENE 2024

“La Argentina” en París

Ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 8 AL 14 DE ENERO DE 2024

En 1928, Antonia Mercé, La Argentina, marcó en París un hito en la historia de la danza. Bajo su impulso, los Ballets Espagnols lograron reunir a una constelación de los mejores creadores españoles en el campo de la música, la danza, el vestuario y el decorado. El 18 de junio de aquel año se estrenaron en uno de sus legendarios espectáculos dos ballets que se recuperan ahora: *Sonatina*, de Ernesto Halffter, y *El contrabandista*, de Óscar Esplá, una obra incomprensiblemente inédita hasta hoy. A partir de los bocetos de los figurines y los telones, Antonio Najarro dirige esta recuperación que actualiza lo mejor del ballet español durante la Edad de Plata, que tanta huella dejó en la escena cultural europea.

Nueva producción de

FUNDACIÓN JUAN MARCH





ÍNDICE

4

FICHA ARTÍSTICA

7

ARGUMENTOS Y ESTRUCTURA

12

Recuperar a “La Argentina” para el público de hoy

Antonio Najarro

18

Galería de figurines: una visión comparada

26

Al son de bandoleros y marionetas: dos llamas efímeras
en los Ballets Espagnols

Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández

36

Las fuentes de los ballets: los legados de Ernesto Halffter y “La Argentina”

José Luis Maire y Celia Martínez

48

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA
Y BIOGRAFÍAS

“La Argentina” en París

Ballets de **Óscar Esplá** (1886-1976)
y **Ernesto Halffter** (1905-1989)

Nueva producción de la Fundación Juan March
y la Fundació Palau de les Arts Reina Sofía

Inspirada en los vestuarios originales
de Salvador Bartolozzi y Federico Beltrán Massés
y en la escenografía de Mariano Andreu
concebida para la reposición de 1929

Dirección artística y coreografía
Antonio Najarro

Dirección musical y piano
Miguel Baselga

Dirección de escena
Carolina África

Compañía Antonio Najarro
**Carlos Romero, Tania Martín, Daniel Ramos,
Alejandra de Castro, Cristina Carnero, Lucía
Cardenoso, Álvaro Brito y Álvaro Madrid**

Jose Luis Montón, guitarra
Sergio Menem, violonchelo

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles
y que no abandonen la sala durante el acto.*

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Diseño de vestuario	Yaiza Pinillos
Diseño de vídeo proyecciones	Néstor L. Arauzo y Davitxun
Diseño de iluminación	Sergio Torres
Dirección técnica y regiduría	Raúl Mallol
Asistente de coreografía y maestra de ballet	África Paniagua
Dirección de producción	Rubén Carreño
Caracterización	Otilia Ortiz
Ilustrador de las proyecciones de vídeo	Diego Martínez Pereira
Realización de vestuario	Taller Paloma de Alba
Sombrerería	Yulia Eremina y Sombrerería Medrano
Vídeo proyecciones	Ruth Rubio
Rótulos	Estéfano Cerami
Copistería musical (<i>El contrabandista</i>)	Foents Editor (Adrián Fuentes)
Asesoramiento científico	Idoia Murga Castro y Alejandro Coello

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.

Coordinación	Patricia Pérez de la Manga
Realización y vídeo	Carlota Falcó, José Sevilla, Juanma Paz y Carlota Guzmán
Iluminación	Álvaro Caletrio y Marina Blanc
Sonido	Simón Rey y Joaquín Martín
Operador de cámara	Javier Millán

DURACIÓN

65 minutos

REPRESENTACIONES

Lunes 8 de enero, 18:30 h
Miércoles 10 de enero, 18:30 h
Viernes 12 de enero, 18:30 h
Sábado 13 de enero, 12:00 h y 18:30 h
Domingo 14 de enero, 12:00 h

Primera interpretación en tiempos modernos de El contrabandista

La función del día 10 se transmite en directo por *streaming*
en Canal March, YouTube y RTVE Play,
y por Radio Clásica de RNE

Esta producción se representará en el Palau de les Arts de Valencia
los días 23 y 24 de febrero de 2024

El contrabandista

de Óscar Esplá (1886–1976)

Ballet en un acto sobre un argumento
de Cipriano de Rivas Cherif

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 Salvador
Bartolozzi

PERSONAJES

*Condesita (Eugenia Condesa
de Tebas)*

Cristina Carnero

*El Contrabandista
(José María el Tempranillo)*

Álvaro Madrid

*Condesa Madre
(La Condesa de Montijo)*

Alejandra de Castro

Monsieur Mérimée

Daniel Ramos

Mozas del cortijo

Tania Martín

Lucía Cardeñoso

Cazadores y Guardias

Carlos Romero

Álvaro Brito

Antonia Mercé, La
Argentina, vestida como
la Condesita en
El Contrabandista, 1928.
Foto de Madame d'Ora,
Dora Kallmus (1881–1963),
conservada en el álbum
nº 10, del legado Antonia
Mercé, La Argentina.
Biblioteca y Centro de apoyo
a la investigación. Fundación
Juan March, Madrid.



ARGUMENTO

La escena transcurre en 1850, en el patio de un elegante cortijo andaluz. Se oye la cacería 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.

ESTRUCTURA

Ballet en un acto

Preludio	
Escena I	La condesa en su cortijo y mozas
Escena II	Los cazadores, la condesita y Monsieur Mérimée Baile de la condesita
Escena III	El contrabandista La mazurca de los guardias Danza del contrabandista Salida de los guardias
Escena IV	La invitación al contrabandista
Escena final	Fandango, danza final

Sonatina

de Ernesto Halffter (1905–1989)

Ballet en un acto 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

PERSONAJES

La princesa
Cristina Carnero

El dragón
Daniel Ramos

La gitana
Lucía Cardeñoso

La pastora
Tania Martín

El príncipe
Carlos Romero

Los lacayos
Álvaro Madrid
Álvaro Brito

Las doncellas
Lucía Cardeñoso,
Tania Martín
Alejandra de Castro

Boceto de la escenografía de *Sonatina* que ideó Mariano Andreu (1888-1976) para la segunda producción presentada en París al año siguiente de su estreno, según aparece reproducida en el programa de mano del Théâtre National de la Opéra Comique (París, mayo-junio de 1929). Colección particular. La presente producción integra este boceto como parte de su escenografía.



ARGUMENTO

La princesa es presa de una oscura melancolía. Sus damas de honor intentan entretenerla, pero no lo consiguen; el dragón intenta 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 animan a la pastora para 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.

ESTRUCTURA

Ballet en un acto

Preludio	El príncipe Danza final
Escena I	La princesa
Escena II	Las doncellas (suite de danzas). Rigodón
Escena III	El dragón. Giga
Interludio musical	Zarabanda
Escena IV	La gitana. Danza de la gitana (primera versión)
Escena V	La pastora. Danza de la pastora
Escena VI	El príncipe y sus lacayos. Fandango
Escena final	Danza de la gitana (segunda versión)

“Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto que se pueda recordar sin maraña; he aquí la lengua de la bailarina. Pues bien, nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé.”

FEDERICO GARCÍA LORCA

Con el rostro inclinado a un lado, caracterizada como La pastora de *Sonatina* y alzando el sombrero sobre la cabeza. Fotografía de Madame d’Ora, París (1929), del legado Antonia Mercé, La Argentina (álbum nº 10). Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.





Cristina Carnero, Lucía Cardeñoso y Tania Martín, caracterizadas como La princesa, La gitana y La pastora, en *Sonatina*, según diseño de vestuario de Yaiza Pinillos. Fotografías de Dolores Iglesias/Fundación Juan March, Madrid.



Recuperar a “La Argentina” para el público de hoy

Antonio Najarro

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 parisiense Théâtre Fémina de la avenida de los Campos Eliseos, 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 exqui-

tez 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 cono-



cer 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, Daniel Ramos, 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,

Imágenes del programa de mano 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.

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”.

Lucía Cardenoso, Cristina Carnero y Tania Martín, caracterizadas como La gitana, La princesa y La pastora, en *Sonatina*, según diseño de vestuario de Yaiza Pinillos. Fotografía de Dolores Iglesias/ Fundación Juan March, Madrid.



Galería de figurines: una visión comparada

Figurines de *El contrabandista*

De *El contrabandista* se conservan –en el legado de Antonia Mercé, La Argentina (Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March)– figurines de Salvador Bartolozzi, que han servido de inspiración para los diseños realizados por Yaiza Pinillos para esta producción.

CONDESITA, MODELO CAMPERO



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

CONDESITA, MODELO DE GALA



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

CONDESA MADRE



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

EL CONTRABANDISTA



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

MOZAS DEL CORTIJO



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

CABALLEROS ANDALUCES, CAZADORES Y GUARDIAS, Y MONSIEUR MÉRIMÉE



Salvador Bartolozzi



Yaiza Pinillos

Figurines de *Sonatina*

De *Sonatina* apenas se han conservado figurines de las producciones en París. Entre los escasos diseños que se conocen, destacan los de *La pastora* y *La gitana* realizados por Federico Beltrán Massés (1928) y de *La pastora* por Mariano Andreu (1929). Estas fuentes han servido de inspiración para el diseño de Yaiza Pinillos para éstos y el resto de los personajes.



Figurines de *La pastora* y *La gitana* de Federico Beltrán Massés (1885-1949).

LA PASTORA



Mariano Andreu



Yaiza Pinillos

EL PRÍNCIPE Y LA DONCELLA



Yaiza Pinillos



LA PRINCESA Y EL DRAGÓN



Yaiza Pinillos



LOS LACAYOS



Yaiza Pinillos





Al son de bandoleros y marionetas: dos llamas efímeras de los Ballets Espagnols

Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández¹

Siempre he creído que España podía, como Rusia, inspirar un espectáculo lleno de carácter, de genialidad y de fuerza. La música española, no voy a descubrirla, es una de las maravillas de nuestra civilización y lo mismo ocurre con la pintura y el teatro, así como con las danzas y festejos populares y folclóricos. Por lo tanto, la reunión de todo ello tenía que dar por resultado ese espectáculo extraordinario que, como los bailes rusos, ha sido ya aplaudido por las minorías selectas de todo el mundo.

Entrevista mecanografiada a Antonia Mercé, La Argentina, s. f. Museu de les Arts Escèniques – Institut del Teatre.

Cartel de los Ballets Espagnols de "La Argentina" (1927), de Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958). Legado de Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

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



Escena de *Triana*, de Isaac Albéniz en el Théâtre Marigny de París (1929), con diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938). “La Argentina” en el centro del escenario, mientras el galán la sostiene por el talle. Tras ellos, gitanos y gitanas bailan en espejo. Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

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, 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 ópe-

ra-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 reateatralizadores 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 españoli-

zación 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.

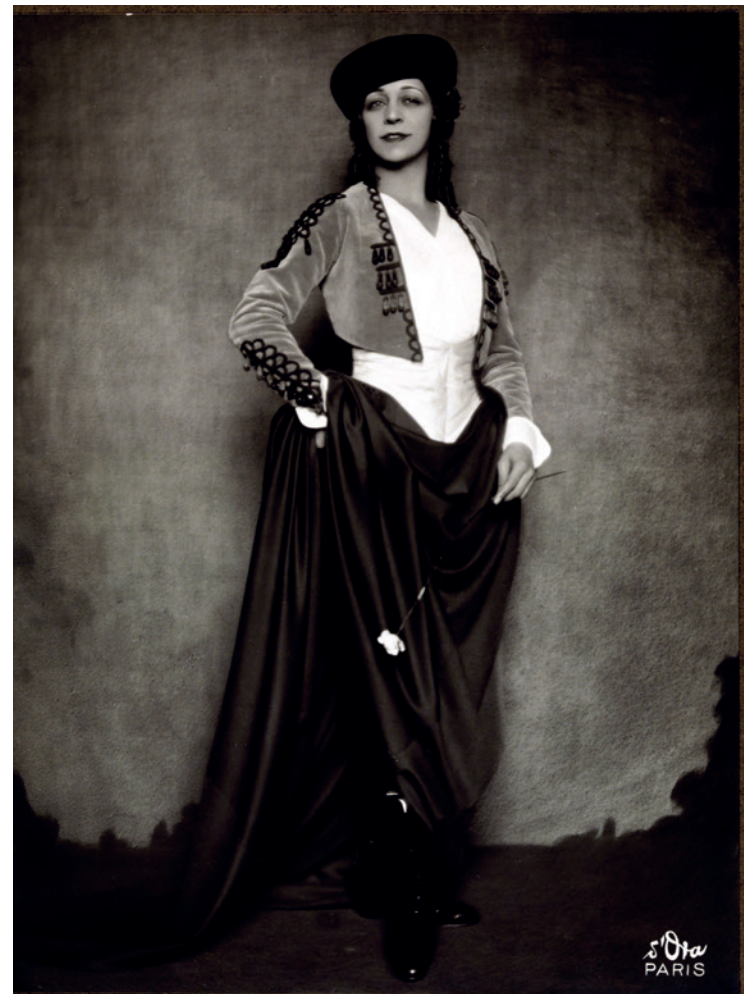
De hecho, *El contrabandista* representa el hipotético e imposible, por las fechas de los personajes históricos, romance entre el perseguido bandolero José María “El Tempranillo” y la condesa de Tebas, Eugenia de Montijo, que inspiró a Prosper Mérimée a escribir *Carmen* (1845). Es más, la obra finaliza 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



Antonia Mercé caracterizada del personaje de La Niña Bonita (La condesita) de *El contrabandista*, con diseño de Salvador Bartolozzi, 1929. Fotografía de Madame d'Ora, del legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

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 es-



“La Argentina”
caracterizada como
La gitana
de *Sonatina* (1929).
Fotografía de Madame
d’Ora. Legado
Antonia Mercé, La
Argentina. Biblioteca
y Centro de apoyo
a la investigación.
Fundación Juan
March, Madrid.

cena. 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 ép-

ca 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 Argentina.

Antonia Mercé
caracterizada como
La pastora de
Sonatina. Fotografía
de Madame d’Ora,
París (1929). Legado
Antonia Mercé, La
Argentina. Biblioteca
y Centro de apoyo
a la investigación.
Fundación Juan
March, Madrid.



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 recelos 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 Ópera 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



“La Argentina” sentada junto a una mesita comenta uno de los figurines con su autor, el pintor Beltrán Massés, de pie. Tras ella, su representante Arnold Meckel (1928). Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

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.

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-Ioo, MCI/10.13039/501100011033, FEDER-UE).



Manos de “La Argentina” con castañuelas. Fotografía virada a sepia de Madame d’Ora. Legado Antonia Mercé, La Argentina. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

Las fuentes de los ballets: los legados de Ernesto Halffter y “La Argentina”

José Luis Maire y
Celia Martínez

LA MÚSICA DE SONATINA EN EL ARCHIVO ERNESTO HALFFTER

Gracias a la donación realizada, en octubre de 2018, por Manuel Halffter, hijo de Ernesto Halffter, la Biblioteca y Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March cuida y conserva el archivo de este director y compositor, clave, por otra parte, para comprender la música realizada en España en la segunda mitad del siglo xx. El legado atesora documentación relacionada con la trayectoria compositiva y profesional del músico y permite explorar cada una de las fases por las que transcurrió su biografía: sus inicios como alumno de Manuel de Falla, su labor como director al frente de la Orquesta Bética (trabajo de difusión de la música en España quizá no valorado suficientemente), su estancia en Portugal, la conclusión de la cantata escénica *Atlántida* compuesta por su maestro, su actividad como

compositor de las bandas sonoras de numerosas películas o, por citar otras de sus facetas, la relación con intérpretes e instrumentistas esenciales para una historiografía de la interpretación musical en España.

El archivo contiene varias fuentes impresas y manuscritas del ballet *Sonatina*; entre ellas, las más reseñables son la partitura completa reducida para piano, editada por Max Eschig en 1929 (con número de plancha M. E. 2394), y la versión orquestal, editada en 1932 por el mismo editor (con número de plancha M. E. 3150). Preserva, además, el autógrafo de una de las versiones de la *Suite de danzas*, ediciones posteriores y números sueltos con arreglos instrumentales. Aunque, lamentablemente, no se conservan bocetos o primeras ver-



siones con música anotada del ballet, si contamos, por un lado, con información directa relacionada de gran importancia para la reconstrucción del proceso de elaboración (como la correspondencia, los programas de conciertos o los guiones), y, por otro lado, con fuentes indirectas que nos aproximan a la estética neoclásica del ballet (como partituras de compositores que influyeron sin duda en la preparación de la obra).

En este sentido, son muy relevantes los esquemas escenográficos mecanografiados y preparados por el propio Halffter, porque nos permiten situar el comienzo de este singular encargo que le realizó Antonia Mercé para su compañía de los Ballets Espagnols. Gracias a estos documentos sabemos, por ejemplo, que en agosto de 1927 la estructura escénica del ballet ya se encontraba notablemente perfilada, aunque aún precisara de necesarios y numerosos cambios en el número de personajes y en el orden de las secciones tanto antes como después del estreno, hasta fijar la notación con la edición de la partitura impresa.

Dos de los números del ballet (*Danza de la pastora* y *Danza de la gitana*) se encontraban terminados presumiblemente, sin embargo, antes del 16 de noviembre de 1927, puesto que se estrenaron en su versión pianística por José Cubiles. Estas dos danzas tuvieron una vida de éxitos escénicos e interpretativos separadas como números sueltos,

Fotografía de Ernesto Halffter.



Ilustración de Diego Martínez Pereira para una de las proyecciones de *Sonatina* que servirán como telón en esta producción.

ya fuera insertas en el repertorio propio de los pianistas (quizás uno de los casos más destacados fue el de Ricardo Viñes, quien incluyó la *Danza de la gitana* en sus recitales “clasicistas” de comienzos de los años treinta, y cuyos programas conserva también el archivo), ya en forma de arreglos (aquí pueden mencionarse, entre los más relevantes, los realizados para violín por Jascha Heifetz y Paulo Mauso, el arreglo para el Cuarteto Aguilar de laúdes, la adaptación para guitarra de José de Azpiazu o el arreglo para arpa interpretado por Nicanor Zabaleta). De igual modo, la colección de programas de concierto nos muestra cómo numerosas bailarinas de danza

española incorporaron estas danzas en su repertorio.

Antes del estreno del ballet, el 18 de junio de 1928 en el Théâtre Fémina, a cargo de la compañía de Antonia Mercé, la primera suite orquestal se interpretó en dos ocasiones, lo que permitió a Ernesto Halffter dirigir la obra e introducir algunos ajustes. En el archivo se conservan los programas, de gran interés, de ambas representaciones: uno da fe de la primera interpretación a cargo de la Orquesta del Palacio de la Música, el 11 de febrero de 1928, con la participación de la pianista Alicia Cámara Santos; el segundo, su interpretación en el Teatro de la Zarzuela, el 6 de marzo de 1928, con la Orquesta Filarmónica por invitación del director Bartolomé Pérez Casas. Este segundo programa da noticia, hasta donde conocemos, de la única versión de la *Suite de danzas* de

Sonatina interpretada con un clave (por parte de la pianista antes mencionada). La incorporación de un clave en la versión orquestal se hallaba en sintonía con la estética scarlattiana y la época clasicista en que se insertaba la trama, y respondía, quizás, a las decisiones que estaba tomando el compositor en aquel momento. No obstante, la versión orquestal y el ballet fueron interpretadas siempre posteriormente con un piano. Por otra parte, resulta reseñable que en las notas al programa se indique que el ballet se compuso en los últimos meses de 1927.

Los problemas de diverso tipo que rodearon al estreno en París han sido documentados por varias investigadoras (posteriormente se mencionan los exhaustivos textos de Yolanda Acker, Consuelo Carredano y Nuria Menéndez), unas incidencias en la que se vieron implicados tanto Ernesto Halffter (compositor y libretista de la obra), Antonia Mercé (la coreógrafa, la bailarina principal y productora del ballet) y Arnold Meckel (su representante en la compañía), así como Eugène Cools (director de la editorial Max Eschig), el compositor Óscar Esplá, el crítico Adolfo Salazar y, en su papel de mediador en los conflictos que se iban sucediendo y guía omnipresente en la vida y obra de Halffter, Manuel de Falla.

A partir de las copias que conservamos en el legado de la correspondencia mantenida entre este último y Halffter (cortesía del Archivo Manuel de Falla), es posible reconstruir la sucesión de circunstancias que llegaron a poner en peligro el estreno del ballet (por parte, primero, de Antonia Mercé y, después, por decisión del propio compositor).



Retrato de Óscar Esplá en 1970.

El retraso de Halffter en la entrega de la *Danza final* orquestada propició un intercambio epistolar en el que surge la figura de Eugène Cools como representante de la editorial Max Eschig y gestor, por tanto, de los derechos editoriales del compositor. El contrato entre la firma Eschig y Ernesto Halffter, por recomendación de Manuel de Falla, es determinante para comprender muchas de las decisiones que tomó el compositor en la finalización de *Sonatina*. Si bien contamos con estudios recientes del papel que desempeñó una editorial como Durand en la difusión de la música francesa (y del repertorio barroco francés en particular) en la primera mitad del siglo

xx, queda por realizar una investigación musicológica centrada en la historia de otras editoriales que, como en el caso concreto de Eschig, nos revelarían claves inéditas del contexto social y económico de la música en Europa.

El estreno del ballet tuvo una recepción poco exitosa por parte de la crítica francesa y Antonia Mercé comenzó la preparación de una nueva reposición, esta vez para la temporada de los Ballets Espagnols en la Opéra Comique de París el 29 de mayo de 1929. Para “La Argentina”, el reestreno implicaba la preparación de nuevos decorados y nuevo vestuario, modificaciones leves, aunque de importancia, en el argumento y una contratación diferente para el cuerpo de baile. Para Ernesto Halffter, fue necesario preparar una nueva orquestación que se ajustara a los cambios propuestos. Tras un intercambio de impresiones cruzadas entre el compositor y la coreógrafa, el reestreno se llevó a cabo. A pesar de todas las dificultades, el ballet se representó cuarenta y cinco veces y, como predijo el impresor, proporcionó muy buenos rendimientos económicos.

Después de 1929, año en el que desapareció la compañía de los Ballets Espagnols, una nueva representación de *Sonatina* habría de esperar más de diez años (la duración del contrato en exclusividad firmado entre Antonia Mercé, Max Eschig y el compositor). De las tres ocasiones en que se volvió a representar, reviste un singular interés la del 3 de julio de 1957, con coreografía de Antonio. La correspondencia preservada en el archivo de Ernesto Halffter muestra, una vez más, un enfrentamiento por la tardanza en la entrega

de una nueva instrumentación para orquesta de cámara por parte del compositor y la implicación, tantos años después, de la editorial Max Eschig. Finalmente, el ballet se reestrenó y formó parte del repertorio de la compañía de danza hasta la década de los sesenta.

El otro ballet interpretado en esta producción, *El contrabandista*, de Óscar Esplá, inició su andadura interpretativa el día 3 de marzo de 1928 con el estreno en su versión de concierto durante el Festival Óscar Esplá, celebrado en el Palacio de la Música de Madrid. En la Biblioteca se conserva la crítica sobre este “bailete” para pequeña orquesta publicada en el periódico *La Voz* por Juan José Mantecón. Bajo el seudónimo Juan del Brezo, este crítico y compositor atribuye la estética de la obra al ambiente lírico popular del romanticismo español, pese a que no llegue a perder el estilo o “el tono serio” característico de las orquestaciones de Esplá. Como la obra se estrenó junto a *Sonatina* de Ernesto Halffter, el archivo de este último contiene los programas de los conciertos y las notas de prensa de ambos, y resulta posible, asimismo, reconstruir los problemas que surgieron de resultados de la orquestación, del contrato con el impresor (de nuevo) y de la relación con “La Argentina” (gracias, por lo demás, a las cartas ya mencionadas que intercambiaron Ernesto Halffter y Manuel de Falla).

Sin duda, las fuentes directas más importantes que conserva la Biblioteca sobre *El contrabandista* son las copias de dos partituras autógrafas orquestales (completa, la primera, y con los dos números escénicos iniciales, la segunda) y la copia de la versión reducida para

piano de 1929, impresa por el mismo editor de la obra de Ernesto Halffter, Max Eschig. Precisamente, esta versión reducida para piano (con número de plancha M. E. 2348) ha hecho posible la preparación de estas representaciones en tiempos modernos del ballet, puesto que incorpora numerosas descripciones escenográficas al inicio de cada escena y despliega una notación musical menos confusa que la esbozada en su versión orquestal.

VESTUARIOS Y ESCENOGRAFÍA EN EL LEGADO DE ANTONIA MERCÉ, LA ARGENTINA

Se han conservado un número significativo de fuentes que documentan el vestuario y la escenografía empleados en el estreno parisiense de *El contrabandista* y *Sonatina*. En particular, el legado de Antonia Mercé, La Argentina, donado por su sobrina Carlota Mercé a la Fundación Juan March en 1988, conserva una información exhaustiva reunida por su familia sobre su vida artística y personal conformado por fotografías, dibujos, prensa y grabaciones sonoras de “La Argentina”, así como otros materiales posteriores a su fallecimiento en 1936. El legado se encuentra disponible en la web de la Fundación.

El contrabandista

Salvador Bartolozzi (1882-1950) fue el autor de la escenografía y figurines de *El contrabandista*, ballet en un acto, con música de Óscar Esplá y libreto de Cipriano de Rivas Cherif, estrenado en el Théâtre Fémina de París en 1928. Bartolozzi era ya un artista reconocido como dibujante para editoriales y

prensa, cartelista y, a partir de los años veinte, por su dedicación a la escenografía teatral en distintas compañías teatrales madrileñas, iniciando entonces su colaboración con Cipriano de Rivas Cherif, que contará con él en 1928 para este ballet con la compañía de los Ballets Espagnols de “La Argentina”.

En el legado se encuentran siete figurines originales de distintos personajes de la obra, firmados por Bartolozzi, todos ellos en blanco y negro: el Contrabandista, el Caballista, el Clérigo, el Franciscano, la Mocita del cortijo, la Condesa madre y la Condesita, papel este último interpretado por “La Argentina”, con dos modelos distintos. El primero de ellos consta de una chaquetilla corta con aplicaciones de madroños en hombros y botonadura, falda con cola, botas y sombrero calañés. El segundo es un vestido de estilo rococó, de escote redondo adornado con puntillas y broche, falda de encaje con vuelo amplio, y el cabello recogido con una flor en la cabeza.

Asimismo, existen varios retratos de “La Argentina” posando con los dos trajes para el personaje de la Condesita. Algunas de las fotografías están realizadas por la famosa artista Dora Kallmus, quien la retrató en numerosas ocasiones. Del segundo modelo se conservan hasta cuatro fotografías de cuerpo entero, y dos en primer plano. La Maison Pascaud se encargó del vestuario, y Deshays y Arnaud elaboró los decorados, para ambos ballets.

Los álbumes de prensa del legado reflejan en gran medida el éxito de esta producción y, en particular, del trabajo de Bartolozzi: así, el célebre crítico de danza y estudioso de “La



Programa de mano de Les Ballets Espagnols en el estreno de *Sonatina* y *El contrabandista* en el Théâtre Fémina de París (1928).
Archivo Ernesto Halffter. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación.
Fundación Juan March, Madrid.

Argentina”, André Levinson, le dedica una crítica muy favorable en la revista *Comedia*: “*Le décor de M. Bartolozzi pour le Contrebandier, sommaire, mais intense, est plus heureux. Ce sketch, ou à-propos, ou une partie de chasse, dont M. Oscar Espla a composé les fanfares, réunit la future impératrice Eugénie et Prosper Mérimée (que l’argument traite de seigneur espagnol), pourrait servir de prologue à Carmen*” (álbum 6, p. 038).

Asimismo, Gérard d’Houville, en su crónica para el periódico *Le Figaro*, escribe: “*Les décors et les costumes, de tons si chauds et si fruités, si délectables, sont de Salvador Bartolozzi*” (álbum 3, p. 043).

Por su parte, Cipriano de Rivas Cherif, en un artículo titulado “Los bailetes de La Argentina”, publicado en el diario *ABC*, comenta con modestia su colaboración en este ballet y en otro del compositor Gustavo Durán (*El fandango de candil*), en los siguientes términos: “Solo he redactado el levísimo argumento o guión de dos bailetes, puestos en música por Óscar Esplá y el joven Gustavo Durán, respectivamente, la coreografía de los cuales, es decir, la obra bailable, lo es exclusivamente de La Argentina, que, con su ingenio teatral incomparable, anima, plasma, realiza la breve idea escénica que yo haya podido darle en dos cuartillas” (álbum 3, p. 063).

Sonatina

El ballet *Sonatina* se estrenó en el mismo programa que *El contrabandista*, con música y libreto de Ernesto Halffter, basado en el poema homónimo de Rubén Darío, dentro de su obra *Prosas profanas*. Federico Beltrán Massés (1885-1949) realizó los figurines y decorados para el estreno. El artista español, aunque na-

cido en Cuba, fue muy reconocido como retratista de la alta sociedad de la época, mucho más que como escenógrafo. Solamente colaboró con “La Argentina” en esta obra.

En el legado se recogen tres fotografías de “La Argentina” revisando los figurines para la obra junto con Beltrán Massés y su representante, Arnold Meckel. Además, se conservan dos de los figurines, firmados por el autor: uno para el personaje de La pastora, de perfil, lanzando al aire el sombrero, vistiendo una falda de vuelo estampada de flores; el otro corresponde al personaje de La gitana, de espaldas, con un traje flamenco de lunares y un mantón a los hombros. Caracterizada para ambos personajes aparece “La Argentina” en varias fotografías, alguna de ellas realizada por Dora Kallmus. Existe un segundo traje para La gitana, con camisa suelta y falda con pañuelos de distintos colores. Aparece posando con él en dos fotografías de Kallmus, y en dos fotografías de escena. También se incluye un dibujo en color, con el mismo traje, realizado por G. Ferrand.

Las críticas al trabajo de Beltrán Massés no fueron muy positivas. Así, André Levinson comenta en su artículo de la revista *Comedia*, ya mencionado: “*M. Beltran Masses, le réputé peintre mondain, l’a habillée à merveille; mais il a raté le reste de la mise en scène*” (álbum 3, p. 038). Las diferentes posturas con respecto a la obra que tenían Beltrán Massés y “La Argentina” han sido ya estudiadas por Idoia Murga Castro, y llevaron a la finalización del contrato entre ambos. Por ese motivo, al año siguiente, en 1929, las nuevas representaciones de la obra, en el Théâtre National de la Opéra

Comique de París, se realizaron con decorados y figurines del artista Mariano Andreu (1888-1976), pintor, grabador y experto en esmaltes, dedicado ya entonces a la ilustración y la escenografía.

En una entrevista concedida al periodista Juan G. Olmedilla en 1931, para la revista *Crónica*, es destacable el testimonio de “La Argentina”, explicando su implicación en todos los aspectos de sus actuaciones, y su relación con los dos escenógrafos de *Sonatina*: “Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos. Ya ve usted, cuando presenté mis ballets en el Fémina de París, que es un teatro pequeño, llevaba un decorado para *Sonatina*; y luego, cuando hace dos años reaparecí con mi Compañía en la Ópera Cómica, para no hacer añadiduras ni remiendos, encargué a Mariano Andreu nuevos decorados y nuevos trajes de ese mismo ballet” (álbum 4, p. 057).

La participación de Mariano Andreu en el ballet *Sonatina* se ve reflejada en el legado con dos figurines para el personaje de La pastora, de frente y de espaldas, con firma y anotaciones del autor sobre telas y colores. Además, existe una reproducción en blanco y negro del escenario

con el decorado, del que destaca una escalinata en perspectiva y con el mar al fondo. Este mismo dibujo, en color, fue el reproducido en el programa de mano del estreno de esta nueva versión, así como otro figurín de La pastora, también en color y de frente. Este programa forma parte del legado, en el que también encontramos cuatro fotografías de “La Argentina” caracterizada como la pastora, tanto en primer plano como de cuerpo entero, de Dora Kallmus.

En un reportaje publicado en la revista *Fémina* tras el estreno, se resalta el trabajo del artista: “*Mariano Andreu, peintre d’une rare talent, a exécuté des maquettes inédites pleines de grâce et de fantaisie*”, junto a la reproducción de varios figurines y el decorado del escenario (álbum 3, p. 122). Entre 1930 y 1935, “La Argentina” representa algunas de las danzas de la obra en sus actuaciones, pero ya no la obra entera, tal y como se recoge en los álbumes de prensa del Legado correspondientes a esas fechas. Tras su colaboración con “La Argentina”, Mariano Andreu se consagró como un prestigioso escenógrafo, trabajando en otros importantes proyectos de ballets y obras teatrales en Francia, España o el Reino Unido.



Antonia Mercé, La Argentina, recibiendo del Jefe del Gobierno Republicano, Manuel Azaña, el Lazo de Isabel la Católica, primera condecoración que condecía la República, en el Teatro Español de Madrid, 1931. Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

Selección bibliográfica

Yolanda Acker, “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, en Yolanda Acker y Javier Suárez Pajares (eds.), *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997, pp. 25-90.

Antonia Mercé, *La Argentina. Homenaje en su centenario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

Consuelo Carredano, “Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 11 (2006), pp. 17-50.

Esther García Portugués, *Mariano Andreu. Biografía y catálogo razonado*, Barcelona, Ars Nostrum, 2019.

Inés Hellín Rubio, *La danza española y la narrativa escénica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2016.

Carlos Manso, *La Argentina fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993.

Nuria Menéndez Sánchez, “Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español”, en Begoña Lolo (coord.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, 2002, pp. 553-570.

Idoia Murga Castro, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, [2009] 2017.

Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

Idoia Murga Castro (dir.), *Antonia Mercé, La Argentina. Epistolario 1915-1936*, Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, 2020.

Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández (eds.), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*, Madrid, Fundamentos, 2023.

Isabel de Naverán, *Envoltura, historia, síncope*, Bilbao, Caniche, 2021.

Biografías



Antonio Najarro *Dirección artística y coreografía*

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

Dirección musical y piano

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 África

Dirección de escena

Dramaturga, guionista, directora, actriz, 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 Génova. Ha adaptado varios textos clásicos para la Compañía 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.



Compañía Antonio Najarro

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 acompaña una plantilla de músicos de prestigio 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

Diseño de vestuario

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

Diseño de vídeo proyecciones

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 organizado 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)

Diseño de iluminación

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.

Autores de las notas al programa



Idoia Murga Castro

Es Científica Titular del Instituto de Historia del CSIC y jefa de su Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, donde trabaja en torno a los estudios de danza y su relación con las artes visuales. Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, con Mención de Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado, está titulada en Danza Clásica por la Royal Academy of Dance y la Imperial Society of Teachers of Dancing. Es autora y editora de numerosos libros y artículos y directora de varios proyectos de I+D+i sobre historia de la danza. Ha trabajado en el ámbito museístico y comisariado exposiciones como *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* (Residencia de Estudiantes y Acción Cultural Española, 2017). Ha sido reconocida con el Premio Nacional de Investigación para Jóvenes “María Moliner” 2023, el Premio Julián Marías a investigadores menores de cuarenta años, el Premio Nacional al libro mejor editado y es académica de número de la Academia Joven de España.



Alejandro Coello Hernández

Investigadora predoctoral del CSIC, es graduada en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de La Laguna, con Máster en Teatro y Artes Escénicas en la Universidad Complutense de Madrid. En ella realiza su tesis doctoral sobre escrituras para ballet durante la Edad de Plata. Es contratada FPU del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Forma parte de los proyectos de investigación *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad* (CSIC) y *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas* (Universidad Complutense). Es coautora de *Los Ballets Españols de Antonia Mercé, La Argentina* (Madrid, Fundamentos, 2023), entre otras ediciones, además de haber publicado artículos en revistas y capítulos de libros dedicados a la dramaturgia teatral y dancística del siglo xx. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Université Grenoble Alpes.



José Luis Maire

Es musicólogo, músico experimental y responsable de la sección de música de la Biblioteca y Centro de Apoyo a la investigación de la Fundación Juan March. Realizó cursos de doctorado (DEA) en la Facultad de Filosofía de la UNED y su investigación se orientó hacia los conceptos de sonido, resonancia y escucha en la obra filosófica de Jean-Luc Nancy. Ha coordinado jornadas sobre documentación del arte sonoro y la música experimental y sobre la ética en las grabaciones etnomusicológicas. Por otra parte, es autor de varios artículos y catálogos, ha impartido diversos cursos sobre documentación musical para bibliotecas y archivos y en el pasado trabajó en instituciones como la Biblioteca Nacional, la Real Biblioteca o el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad imparte la asignatura de Documentación Musical en la Fundación Katarina Gurska. Por otra parte, ha sido vicepresidente de la Asociación Española de Documentación Musical y coordinador del grupo de catalogación de dicha asociación.



Celia Martínez

Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y diplomada en Biblioteconomía, Documentación y Archivística por la Universidad San Pablo CEU. Actualmente trabaja en la Biblioteca y Centro de Apoyo a la investigación de la Fundación Juan March como bibliotecaria responsable de las secciones de teatro, ilusionismo, la biblioteca de Julio Cortázar y el legado de Antonia Mercé, La Argentina. Ha participado en diversos proyectos de catalogación y clasificación de fondos documentales en la Comunidad de Madrid y en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Asimismo, ha participado en seminarios y jornadas de investigación con instituciones como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) y la Universidad San Jorge de Zaragoza, entre otras.

Una década de teatro musical de cámara (2014-2024)

S. XXI

S. XX

S. XIX

S. XVIII

Cendrillon,
de Pauline Viardot

Le cinesi,
de Manuel García

I tre gobbi,
de Manuel García

Un avvertimento ai gelosi,
de Manuel García

Il finto sordo,
de Manuel García

Mavra,
de Igor Stravisky

*El caballero
avaro*, de Sergei
Rachmaninoff

Mozart y Salieri,
de Nikolái
Rimski-Kórsakov

Grilletta e Porsugnacco,
de Johann Adolph Hasse

Los elementos,
de Antonio de Literes

*El pájaro de dos
colores*, de Conrado
del Campo

Fantochines,
de Conrado del
Campo

*La muerte y el
industrial*, de Jorge
Fernández Guerra

*La noche de San
Juan*, ballet de
Roberto Gerhard

El Pelele,
de Julio Gómez

*La romería de los
cornudos*, ballet de
Gustavo Pittaluga

"La Argentina" en París,
ballets de Óscar Esplá y
Ernesto Halffter

Los dos ciegos, de
Francisco Asenjo
Barbieri

*Une éducation
manquée*,
de Emmanuel
Chabrier

EN ESPAÑA

*Trilogía de
Tonadillas*, de Blas
de Laserna

DANZA

FRANCIA

LOS RUSOS

LOS GARCÍA

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del auditorio de la Fundación, a la vez que contribuye a difundir el teatro musical español en sintonía con la misión de su Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación y sus fondos de música y teatro españoles contemporáneos.

1

CENDRILLON

Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

2

FANTOCHINES *

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y

libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **José Antonio Montaña**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

3

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y

libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de

Eugène Leterrier y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4

TRILOGÍA DE TONADILLAS *

Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

Director musical: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5

EL PELELE *

Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez** y libreto de

Cipriano de Rivas Cherif

MAVRA

Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de

Borís Kojnó

Director musical: **Roberto Balistreri**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

LE CINESI *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de

Pietro Metastasio

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

Música de Nikolay Rimsky-Korsakov

y libreto del compositor, basado en la obra

homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS *

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de

Federico García Lorca y **Cipriano de Rivas**

Cherif

Director artístico y coreógrafo: **Antonio Najarro**

Director de escena y guión: **David Picazo**

10, 13 y 14 de enero de 2018

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio Lliteres**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

* Primera interpretación en tiempos modernos

10

IL FINTO SORDO *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Paco Azorín**

6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES *

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

6, 8, 11 y 12 de enero de 2020

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

12

LA NOCHE DE SAN JUAN *

Ballet

Música de **Roberto Gerhard** y argumento de **Ventura Gassol**

Director artístico y coreógrafo: **Antonio Ruz**

23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021

Coproducción con el Gran Teatre del Liceu

13

TRE GOBBI

Ópera de salón

Música y texto de **Manuel García**, con libreto basado en **Carlo Goldoni Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **José Luis Arellano**

26 y 29 de septiembre, y 2 y 3 de octubre de 2021

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

14

UN AVVERTIMENTO AI GELOSI

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Giuseppe Maria Foppa**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

15, 17 y 18 de diciembre de 2021

Coproducción del Palau de les Arts Reina Sofía y el Festival de Ópera de Oviedo

15

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto

Música de **Sergei Rachmaninoff** basada en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Director de escena: **Alfonso Romero**

25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre de 2022

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

16

GRILLETTA E PORSUGNACCO *

Intermezzo en tres actos

Música de **Johann Adolph Hasse** basado en la *comédie-ballet* **Monsieur de Pourceaugnac** de **Molière** y **Jean-Baptiste Lully**

Director musical: **Javier Ulises Illán**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

24, 27 y 30 de septiembre, y 1 de octubre de 2023

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

17

LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL **

Ópera de cámara en dos actos

Música y texto de **Jorge Fernández Guerra**

Director musical: **Fran Fernández Benito**

Coordinación escénica: **Jorge Fernández Guerra**

13 y 14 de diciembre de 2023

Coproducción con el Espacio Turina de Sevilla

18

"LA ARGENTINA" EN PARÍS

Ballets

Música de **Óscar Esplá** y **Ernesto Halffter** y argumentos de **Cipriano de Rivas Cherif** y **Ernesto Halffter**

Director artístico y coreógrafo: **Antonio Najarro**

Director musical y piano: **Miguel Baselga**

Directora de escena: **Carolina África**

8, 10, 12, 13 y 14 de enero de 2024

Coproducción con la Fundació Palau de les Arts Reina Sofía

* Primera interpretación en tiempos modernos

** Estreno absoluto

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

La representación del miércoles 10 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE y por *streaming* a través del Canal March, YouTube y RTVE Play. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en [march.es/música/audios](https://march.es/musica/audios).

© Antonio Najarro
© Idoia Murga Castro
© Alejandro Coello Hernández
© José Luis Maire
© Celia Martínez
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 2341-0787
D.L.: M-1428-2014

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire
Celia Martínez

Agradecimientos

Esther García
Javier Pérez
Mar Plensa

Teatro Musical de Cámara (18) “‘La Argentina’ en París”, enero 2024 [textos de Antonio Najarro, Idoia Murga Castro, Alejandro Coello Hernández, José Luis Maire y Celia Martínez]. – Madrid: Fundación Juan March, 2024.

68 pp.; 20,5 cm. Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, enero 2024.

Programa: “‘La Argentina’ en París”, ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter. Antonio Najarro, dirección artística y coreografía; Miguel Baselga, dirección musical y piano; Carolina África, dirección de escena; Compañía Antonio Najarro; José Luis Montón, guitarra; Sergio Menem, violonchelo; Yaiza Pinillos, diseño de vestuario; Néstor L. Arauzo y Davitxun, diseño de vídeo proyecciones; Sergio Torres, diseño de iluminación; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 8, 10, 12, 13 y 14 de enero de 2024.

También disponible en internet: [march.es/música](https://march.es/musica)

1. Ballets -- S. XX.- 2. Música para piano -- S. XX.- 3. Tríos (Piano, guitarra, violonchelo).- 4. Música para danza -- S. XX.- 5. Programas de conciertos.- 6. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una **temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido)**. En su mayoría, **estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.**

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en canal.march.es durante los 30 días posteriores a su celebración. En el buscador de publicaciones de la Fundación (<https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/>) las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las redes sociales. Suscríbese a nuestros boletines electrónicos para recibir la programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMAS PRODUCCIONES TEATRALES

3, 6 Y 7 ABR

CABARÉ PIERROT

Eduardo Fernández, dirección musical y piano

Tomás Muñoz, dirección de escena

Melodramas de Arnold Schoenberg y Alexander von Zemlinsky

Notas al programa de **Tomás Muñoz**, **José Luis Téllez** y **Paloma Ortiz de Urbina**

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

PERSPECTIVAS BARTOKIANAS

17 ENE

BARTÓK EN ESPAÑA

Dénes Várjon, piano

Obras de Marcello, Della Ciaja, Scarlatti, Kodály y Bartók

24 ENE

EL BARTÓK CORAL, EN CONTEXTO

Coro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

y **Pequeños Cantores**

Josep Vila y **Ana González**, dirección

Obras polifónicas de Bartók y otros compositores húngaros, como Kodály, Ligeti, Bárdos o Duijck

31 ENE

EL BARTÓK FOLCLORISTA

Marta Gulyás, piano

Vilmos Szabadi y **Mihály Sipos**, violines

Pascal Moraguès, clarinete

Obras de cámara de Bartók inspiradas en melodías populares entrelazadas con muestras de sus fuentes folclóricas originales

7 FEB

LA COSMOLOGÍA PIANÍSTICA DE BARTÓK

Péter Nagy, piano

Selección de miniaturas y suites ilustrativas del universo pianístico de Bartók

Notas al programa de **László Stachó**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

