

y cayó el telón, el entusiasmo fue delirante y hubo de bisarse la parte. Antonia Mercé y Vicente Escudero de la mano de Falla fueron paseados en triunfo por el escenario.

*Argentina* quedó aquella noche unánimemente consagrada por la crítica francesa. Jaime Pahissa escribió:

Hasta aquel momento *Argentina* no era lo que fue después de haber presentado *El amor brujo*. Pero tampoco, dice Falla, *El amor brujo*, como ballet, hubiera sido lo que es, una vez que lo hubo creado *Argentina*, en París.

El estreno de *El amor brujo* señala una fecha definitiva para la coreografía española, con decorados y figurines de G. Bacarizas. El éxito de *Argentina* y Escudero en París, se repetirá por Europa y América.

Tras el estreno Manuel de Falla vuelve a su carmen granadino de *La Antequeruela*, muy satisfecho de la versión coreográfica de su obra. Poco después le escribe a Antonia Mercé:

Mi querida amiga: Ya habrá supuesto usted la causa de mi silencio. Aún sufro las consecuencias del tremendo cansancio del viaje, agarrado en Madrid con un comienzo de gripe y aquí en Granada con trabajos urgentes de edición. Cuando terminaba mi labor diaria no me quedaban fuerzas ni para hablar. Pero cuantísimo le he agradecido su carta, y con qué emoción he leído cuanto me dice de la última de *El amor brujo* que tanto debe a su arte espléndido. ¡Yo no me lo imagino ya sin la colaboración de usted! ¡Se lo aseguro! y así tendrá que ser.

Espero con impaciencia las fotos. Si no le he mandado la partitura, ha sido por la razón única de no haber aún recibido los ejemplares que he pedido para usted. En cuanto llegue se la enviaré a usted y en doble alegría, puesto que de mi envío depende el suyo, según es ley del *toma y daca* que respeto tanto como lamento en esta ocasión.

¿Sigue usted pensando en venir a Granada por el otoño?

Una vez más toda mi gratitud y admiración con el saludo efusivo de su muy devoto amigo, Manuel de Falla.

Esta carta se conserva en la biblioteca del Museo del Teatro de Barcelona, así como la partitura de *El amor brujo*, que el compositor esperaba recibir y que le envió, después, desde Granada. En uno de los ejemplares escribió: «A *Argentina*, Candelas, la admirable, en recuerdo emocionado de su espléndida creación de *El amor brujo*, en París». A su vez la bailarina le envía las fotos prometidas. En una de ellas en que aparece caracterizada en su papel de Candelas, estampó la siguiente dedicatoria: «Al maestro, al amigo Falla para que no olvide esta Candelas de su *Amor brujo*. Con devoción».

## La reina de las castañuelas

Éste fue otro de los grandes títulos de *Argentina*. Testigo tan documentado como Vicente Escudero, reconoce que Antonia Mercé llegó a alcanzar el grado máximo de expresión logrado con unas castañuelas. Un día, el gran bailarín le preguntó cómo conseguía arrancar sonidos tan diferentes a esos «dos cachitos de madera». A él le parecía una pres-

tidigitadora que constantemente estuviera cogiendo en el aire castañuelas distintas, sin que nadie supiera de dónde las sacaba:

—No vale la pena hablar de ello —le respondió Antonia—; esto no se aprende, viene de lejos... Y sonriendo alargó una de sus manos y produjo un pianísimo que parecía acabado de llegar de no se sabe dónde<sup>12</sup>.

La prodigiosa habilidad de *Argentina* con las castañuelas tuvo origen en el malestar que le causaban las malas artes de los demás. Ella lo contó así:

Cuando era pequeña (cinco años acaso) constantemente oía en casa de mis padres, que daban lecciones de baile, el ruido pesado y monótono de grandes castañuelas.

Este ruido antimusical me irritaba hasta tal punto que me refugiaba en la última habitación de la casa para no percibir su eco. Allí ejercitaba mis dedos de niña sobre un par de castañuelas, muy chiquitas, que mi padre me había regalado, esforzándome inconscientemente —a esa edad no se razona— para sacar a mi instrumento sonidos que no me hiriesen los oídos, como los otros.

Tales fueron mis comienzos en el arte que practico, y puedo muy bien decir que el gusto que tomé a mis castañuelas me vino del disgusto que me inspiraban las de los demás.

Poco a poco, lo que no era sino instinto se transformó en voluntad decidida, y me puse a estudiar minuciosamente la manera de obtener con la punta de mis dedos sonoridades cada vez más pronunciadas. Buscaba la razón del por qué, hasta aquel momento, las castañuelas, en vez de ser dóciles a los dedos, les oponían constantemente el obstáculo de su pesada uniformidad. ¿Sería a causa de los cordones y haría falta modificar su espesor? ¿Convendría agrandar o disminuir el diámetro de los agujeros por donde pasaban estos cordones? ¿Debería acentuarse, más o menos, la concavidad de la propia castañuela? Por fin fue este problema el que atrajo mi atención.

Entonces encargué al fabricante toda una gama de castañuelas de concavidades distintas. Éste se enfureció, diciendo que si pretendía enseñarle su oficio. Le respondí que por mi parte podía vender al mundo entero las castañuelas que venía fabricando, pero que en cuanto a mí, necesitaba otras. Y de esta manera fue como conseguí, al fin, mis propósitos<sup>13</sup>.

Esta experiencia trató de ponerla en práctica Vicente Escudero, pero el artista vallisoletano no conseguía el efecto apetecido, entonces decidió cambiar la madera, por el hierro, el bronce y el aluminio. En una fundición pidió que le fabricaran un par de castañuelas en cada uno de estos metales. Hicieron gran cantidad de pruebas hasta que lograron unas que sonaban bien. Y las estrenó en un concierto en la Sala Pleyel de París. En los medios artísticos las castañuelas metálicas causaron verdadero estupor y encontradas opiniones. *Argentina*, al conocer la noticia, exclamó: «Sólo un loco podía haber tenido semejante idea»<sup>14</sup>.

Acerca del arte de la *Argentina* con las castañuelas, Vicente Escudero, en sus memorias, ha escrito: «Yo creo que el secreto estaba en ella y se lo llevó a la Gloria para siempre pues, hasta el presente, nadie ha logrado dar con él, ni lo conseguirá. Porque aunque fue la creadora de esta escuela que hoy todos cultivan, les falta el genio del maestro»<sup>15</sup>.

Los hermanos Alvarez Quintero decían en un soneto a *Argentina*:

La voz del baile en sus palillos suena,  
persuasiva, insistente, misteriosa,

<sup>12</sup> Vicente Escudero. Mi baile. Ed. Montaner y Simón, S.A., Barcelona, 1947, p. 13.

<sup>13</sup> Vicente Escudero, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> Vicente Escudero, op. cit., p. 15.

<sup>15</sup> Vicente Escudero, op. cit., p. 15.

con charla apasionada o amorosa,  
con fresca risa, que vibrando atruena...

## Modelo de Clará

El 17 de julio de 1927, *Argentina* inicia sus recitales en solitario, acompañada por la pianista Carmencita Pérez, en el teatro de los Campos Elíseos, de París. El éxito es delirante. En Roma estrena *El fandango del candil*, pantomina de danza en un acto de Cipriano Rivas Cherif, con música de Gustavo Durán. Después actúa con el mismo programa en Estocolmo. A su regreso a París, conoce al escultor José Clará. Entusiasmado por la plasticidad de su coreografía le pide permiso para hacer apuntes de sus danzas. La bailarina accede ilusionada a la solicitud del célebre artista para quien ha posado ya la gran Isadora Duncan. Clará plasmará con trazo rotundo y directo, la fuerza ingrávida, los movimientos sutiles, vigorosos, estilizados, sensuales, llenos de magia, gracia, elegancia, pasión, de una *Argentina* consagrada, que hace exclamar a la crítica francesa: «Je ne connais rien plus beau, ni dans les danses de Karsavina, celles de Paulova, ni dans celles d'aucune autre célèbre artiste»<sup>16</sup>.

## Compañía de ballets españoles

Arnold Mechel organiza a *Argentina* una nueva gira alrededor del mundo, de las cinco que llevará a cabo: Egipto, la India, Filipinas, Saigón, Shangai, Tokio, Filadelfia, Checoslovaquia, Austria, Suecia, Italia, Inglaterra. En todas partes aplauden y proclaman su arte excepcional. A su regreso realiza un proyecto largamente madurado: la formación de una compañía de bailes españoles. Ella misma viene a España a seleccionar a los artistas que compondrán su cuerpo de baile: Carmen «la Joselito»; Francisco León, «Frasquillo»; Juan Martínez; Irene Ibáñez; Juarez y Masó... La *Opera Comique*, de París, es el escenario del debut, en mayo de 1928. El programa lo integran obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Esplá, Halffter y Durán...<sup>17</sup>

Para el estreno de *Triana*, Joaquín Nin presentó a Antonia Mercé al pianista Luis Galve. Galve evocó con devoción aquellos días de preparación y ensayos del ballet. *Argentina* era ya el ídolo de París. «...se sentía envuelta en esos mimos que el público francés reserva a sus elegidos»<sup>18</sup>. Los duros ensayos en los que había que interpretar durante horas y horas las piezas que componían el ballet: *El Albaicín*, *Corpus de Sevilla*, *Triana*, habían agotado a varios pianistas. Nin creyó que el virtuosismo de Galve, unido a su resistencia física y su gran entusiasmo por los conciertos de *Argentina*, lo avalaban como el músico idóneo que necesitaba la bailarina. El encuentro fue en el camerino del teatro de los Campos Elíseos. En la primera toma de contacto pudo comprobar que *Argentina* necesitaba todas las garantías para su colaboración:

<sup>16</sup> «No conozco nada más bello, ni las danzas de Karsavina, ni las de la Paulova, ni en las de ninguna otra célebre artista».

<sup>17</sup> Las obras son: *Juerga*, con texto de Tomás Bretón, música de Julián Bautista y decorados y figurines de Manuel Fontanals. El *Contrabandista*, libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Óscar Esplá y figurines de Salvador Bartolozzi. *Sonatina*, música de Ernesto Halffter decorados y figurines de M. Andreu. *Triana*, sobre música de Albéniz, orquestada por Enrique Fernández Arbós y decorados y figurines de Néstor de la Torre.

<sup>18</sup> Luis Galve. «Cinco años con Argentina. Recuerdos de la vida y triunfos de Antonia Mercé.» *Rev. Santo y Seña*, Madrid, 23-8-1941, p. 17.