

La romería de los cornudos

DEL 10 AL 14 DE ENERO DE 2018

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (8)



LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS

ENERO DE 2018



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Gustavo Pittaluga, en el centro, entre Rodolfo Halffter y Fernando Remacha en la sede de Unión Radio. Madrid, década de 1930

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS

Ballet en un acto



Música de Gustavo Pittaluga
Versión para piano del compositor

Argumento de Federico García Lorca
y Cipriano de Rivas Cherif

Escenografía de Alberto Sánchez



*Primera interpretación
en tiempos modernos*

En *La romería de los cornudos*, ballet de 1933, se funden la querencia popular y la vocación vanguardista de sus creadores, una constelación de estrellas formada por Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif (argumento), Gustavo Pittaluga (música), la Argentina (coreografía) y Alberto Sánchez (escenografía). La influencia renovadora ejercida por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev tras su paso por España se refleja en esta obra cumbre de la cultura española del primer tercio del siglo xx que tanto impactó en su estreno. El argumento, que Lorca retomaría un año más tarde en *Yerma*, se inspira en la romería del Santo Cristo del Paño, una festividad del pueblo granadino de Moclín dramatizada aquí con tintes orgiásticos. Los ecos de Falla resuenan en la música de Pittaluga, mientras que la escenografía original de Alberto (hoy pieza de museo y reproducida a escala para esta producción) se inserta en el movimiento de renovación pictórica en el que también participaron autores como Picasso, Dalí o Miró.

La actual producción recupera esta referencia de la historia de la danza española que había permanecido inédita desde su estreno en España en los años treinta y en Norteamérica en los cuarenta. Con *La romería de los cornudos*, el formato Teatro Musical de Cámara inaugurado en 2014 alcanza su octava edición y se adentra por primera vez en el mundo de la danza.

En paralelo a las funciones, la Fundación Juan March exhibe en el vestíbulo del salón de actos una muestra documental con materiales procedentes de distintos archivos en torno a Pittaluga, Lorca y el ballet español.

Fundación Juan March



“**T**res de las más grandes figuras de la danza española han concebido una coreografía para *La romería de los cornudos*: Antonia Mercé, la Argentina para la suite de concierto, Encarnación López, la Argentinita para el estreno del ballet con la Compañía de Bailes Españoles y Pilar López para el estreno en América del Norte con el Ballet Ruso de Montecarlo. A esta noble genealogía se suma ahora una nueva coreografía que he concebido con mi personal lenguaje y forma de interpretar y transmitir la danza española. Ha sido mi intención narrar esta historia dotando de personalidad propia a cada uno de los siete personajes que la protagonizan, al tiempo que se preserva la forma y estilo de la época en la que fue concebida la obra. Los figurines de esta producción, diseñados por Sonia Capilla, están inspirados en los originales con una gama de colores en sintonía con la escenografía de Alberto Sánchez pero adaptados a las necesidades del movimiento de la danza española actual”.

Antonio Najarro



Figurines de Sonia Capilla para esta producción, Biblioteca de la Fundación Juan March

ÍNDICE

Ficha artística

12

Argumento

16

Un ballet español para la escena moderna

por Fátima Bethencourt

18

La generación del 27 y el ballet

por Beatriz Martínez del Fresno

32

Producciones históricas y fuentes

46

La recepción en la prensa de 1933

52

Biografías

68



Alberto Sánchez, Fragmento de la escenografía para *La romería de los cornudos* (1933). Pintura al agua sobre papel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS

Nueva producción de la Fundación Juan March

Dirección artística y coreografía
Antonio Najarro

Dirección de escena y dramaturgia
David Picazo

EQUIPO ARTÍSTICO

Dirección de producción	Gachi Pisani
Diseño de vestuario	Sonia Capilla
Diseño de iluminación	David Picazo
Arreglos musicales	Miguel López y José Luis Montón
Realización de escenografía	Escénica Integral, S. L.
Ayudante de producción	Eva Marín
Ayudante de vestuario	Ana Pérez Hinojosa
Realización de vestuario	Maribel Fernández de Sande y Estrella Baltasar
Máscaras	Mar Ruiz de Pascual
Técnicos de iluminación	Fer Lázaro y José Miguel Hueso
Técnico de sonido	Ángel Colomé
Realización de vídeo	Mario Domínguez
Operador de cámara	Cristina Lafuente

REPARTO

Sierra	Carmen Angulo, bailarina
Ventera	Vanesa Vento, bailarina
Chivato	Jonathan Miró, bailarín
Sacristán	José Manuel Benítez, bailarín
Leonardo	Juan Pedro Delgado, bailarín
Solita	María Mezcle, cantaora
Tío Buenvino	José Luis Montón, guitarra
Piano	Miguel López

ESTRENOS

Estreno de la suite de concierto:	Madrid, Teatro de la Cámara, 29 de octubre de 1930
Estreno de la versión de ballet:	Madrid, Teatro Calderón, 9 de noviembre 1933
Otras interpretaciones fuera de España:	París, 1934 Cleveland, Chicago, Milwaukee, Pittsburgh, Montreal, Nueva York octubre de 1943 – abril de 1944

DURACIÓN 65 minutos

REPRESENTACIONES 10 de enero, 19:30
13 de enero, 12:00 y 19:00
14 de enero, 12:00 y 19:00

En esta producción se reproduce la escenografía de
Alberto Sánchez a partir de los telones originales conservados
en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La función del día 10 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE.
La función del día 13 se transmite en diferido por Catalunya Música.
Las funciones de los días 10 y 14 (12:00) se transmiten en vídeo (*streaming*)
a través de www.march.es/directo

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS

Gustavo Pittaluga

Versión para piano del compositor, con canciones de
Federico García Lorca

Anda, jaleo *

I. Introducción y escena

II A. Romance de Solita

Sierra y Chivato **

II B. Escena

III. Entrada de los peregrinos

IV. Baile de Sierra y el Sacristán

V. Nocturno (La hoguera)

Sierra se aleja de la hoguera **

VI. Las persecuciones

Por el aire van*

VII A. Escena

Sal a bailar, buena moza *

Las tres hojas * [1]

VII B. Danza de Chivato

Canción de Belisa, de *Amor de don Perlimplín
con Belisa en su jardín**

Sacristán de mi vida, de *La guardia cuidadosa –
¡Ay, qué blanca la triste casada!*, de *Yerma* *

VIII. Escena (El milagro)

IX. Danza final

Nana de Sevilla *

* *Canción de Federico García Lorca*

** *Texto de Federico García Lorca y música José Luis Montón*

[1] *Coreografía de Jonathan Miró*

ARGUMENTO*

[1] El Cristo de Moclín tiene la virtud de conceder la fertilidad a las mujeres estériles, que, año tras año, acuden, por ferias a merecerla, tirando del ronzal de los burros sobre cuyas albardas van, monte arriba, caballeros, sus maridos. Alcanzada la altura de la ermita, se adentran en el bosque dejando a sus hombres al calor de la hoguera ritual, y del vino. La primera en volver con una corona trenzada de flor de verbena de que adornar la imagen milagrosa, tendrá un hijo. Tal es la tradición.

[2] La escena representa la altura y explanada de la ermita. Al fondo, está la cortada que baja hasta el valle. A la izquierda, la venta. La luz es amarilla, de sol poniente.

[3] Al levantarse el telón, vecinos y mozos de los venidos a esperar a los romeros escuchan, desde los lugares que eligieron para escrutar su llegada, la voz de SOLITA, la Romancera, que cuenta y pondera, cantando, el anual milagro. Cuando termina le dan, unos, la réplica en pasos de baile, hasta que otros, que observan el valle, anuncian la aparición de los peregrinos que, en efecto, entran en tumulto para ser recibidos con burlas y veras por los presentes y los salidos de la venta a su llamada.

[4] El SACRISTÁN, que ha salido, a su vez, de la ermita, se fija, pronto, en SIERRA, que, coqueta, juega a encelarlo. Peregrinos y vecinos buscan y cortan leña hasta prender el fuego a cuyo alrededor se sientan y se tienden los maridos, cortando queso, y pan y chorizo, del que traen en la alforja. Se ha hecho noche y, a la luz de la luna, los MOZOS, animados por el vecindario, emprenden la persecución de las peregrinas y desaparecen, con ellas, en el bosque. Sierra, con el SACRISTÁN. La VENTERA y BUENVINO echan ronda tras ronda del añejo al corro de maridos. Y CHIVATO, a quien la VENTERA ha adornado la frente de un par de cuernecillos alusivos, baila, coreado por los demás que, en rueda, le siguen y le observan con burlas.

Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif

* Publicado en la versión para piano de
La romería de los cornudos (Madrid, 1960).

UN BALLET ESPAÑOL PARA LA ESCENA MODERNA

Fátima Bethencourt

Doctora en Musicología

En el ballet *La romería de los cornudos* colaboran algunos de los creadores más destacados de la renovación artística que tuvo lugar en España durante el primer tercio del siglo pasado: Cipriano de Rivas Cherif y Federico García Lorca como autores del libreto, Gustavo Pittaluga como compositor de la música, Alberto Sánchez como escenógrafo y la Argentinina como responsable de la coreografía con la que el ballet se estrenó el 9 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid. En realidad, el libreto y la música habían sido concebidos con anterioridad para los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina, pero el ballet no se había llegado a representar.

Vale la pena preguntarse qué llevó a todos ellos a embarcarse en este original proyecto escénico. Como representantes que eran de la renovación en nuestro país, estaban convencidos de la necesidad de conectar España con la modernidad foránea y, de hecho, concibieron un espectáculo en el que elementos de modernidad se combinaban con la tradición española. Pero, además, eran personas muy inquietas culturalmente cuyos intereses traspasaban los límites de sus propias disciplinas, lo que favorecía el encuentro y entendimiento entre ellos.

Esa vocación renovadora e interdisciplinaria que compartían estaba influenciada por las nuevas corrientes escénico-artísticas europeas de las primeras décadas del siglo xx, las cuales tuvieron su eco en España. Así, se extendió una idea interdisciplinaria del teatro y de las artes en general, cuyo origen habría que buscarlo en la oposición al encorsetado teatro naturalista decimonónico. Para luchar contra él, los directores defendían la superioridad de los aspectos escénico-teatrales sobre el texto dramático, lo que implicaba devolver a la escena los recursos espectaculares que la habían caracterizado en el pasado.

Como consecuencia, no solo se tomaron como modelo otras formas espectaculares populares (el cabaret o *music-hall*, el circo, el cine), sino que el teatro se volvió hacia aquellos pro-



Encarnación López, la Argentinita, durante su visita a la inclusa de Madrid (1935). Fotografía de Alfonso. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

cedimientos que le eran propios, utilizando todos los medios de expresión (plásticos, musicales, mímicos, rítmicos) posibles en vez de ceñirse exclusivamente al texto. Esto derivó en una idea integral del espectáculo escénico que bebía de la propuesta wagneriana (*Gesamtkunstwerk*) encaminada a lograr la unidad orgánica de los distintos elementos, los cuales debían ser armónicamente coordinados por el director de escena mediante una interpretación personal y coherente de la obra, cuya esencia debía ser resaltada por el escenógrafo. Este debía ser un pintor no habitual de la escena y con aspiraciones artísticas en sustitución del pintor-decorador, quien, de forma rutinaria y siguiendo a rajatabla las normas de la perspectiva, se limitaba a realizar escenografías realistas sobre telas verticales y caren-

tes de originalidad. Por ello, la introducción del pintor-creador supuso un claro avance para la escenografía.

No es de extrañar que los directores modernos potenciaron entonces la colaboración con artistas de otros ámbitos, en su mayoría vanguardistas; los cuales, a su vez, se interesaron por el teatro como vehículo de expresión al que trasladar sus modernos conceptos artísticos, convirtiendo los escenarios en terreno de experimentación y contribuyendo a la modernización del teatro y la danza.

En España, dentro de la renovación del panorama escénico, la presencia de los Ballets Rusos de Diáguilev marcó un antes y un después. Convertidos en modelo para todas las artes al defender su fusión como aspiración máxima de toda creación, esa propuesta de arte total sirvió de ejemplo en cuanto a la colaboración directa con otros artistas. En el terreno coreográfico, solo fue posible aplicar ese modelo tras el éxito parisino en 1925 de la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla con coreografía de Antonia Mercé, y se aplicó en las compañías de baile que se crearon desde entonces con un repertorio específico de danza española. Las dos más relevantes fueron los Ballets Espagnols (1927-1929) de Antonia Mercé, la Argentina, y la Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, la Argentinita; en cuya creación participaron, respectivamente, Cipriano de Rivas Cherif y Federico García Lorca, quienes jugaron un papel importante en la consideración del ballet como parte integrante de la renovación escénica que ambos defendían.

Los creadores

Cipriano de Rivas Cherif fue el primer director de escena español en el sentido moderno del término. Autor y director de grupos y proyectos teatrales que impulsaron la renovación, su actividad escénica se extendió a la ópera y al ballet, géneros para los que escribió algunos libretos. En el origen de su interés

por las relaciones entre teatro y música estaban los escritos de Gordon Craig, uno de los grandes renovadores del teatro, para quien la armonía del movimiento en el espacio debía seguir el modelo de la música y la danza. El interés de Rivas por esta última no hizo sino aumentar a raíz del impacto que le produjeron los Ballets Rusos cuando visitaron nuestro país.

También los Ballets Rusos llamaron la atención de Federico García Lorca, y le influyeron a la hora de trasladar su afición por la música y la pintura a su propia obra dramática, donde recursos musicales y plásticos se entrelazan en perfecta síntesis con la palabra. Esta concepción integral coincidía con la visión que del teatro tenía Rivas Cherif, con quien Lorca compartía además la defensa del protagonismo del director de escena para lograr la unidad del espectáculo, faceta que él mismo desarrollaría al frente del grupo teatral La Barraca. La admiración recíproca que se profesaban se materializó en colaboraciones en las que intentaron renovar la escena española, un deseo que los llevó igualmente a apoyar a la Argentina y a la Argentinita.

La Argentina supo aplicar su educación en música, artes plásticas y literatura al perfil interdisciplinario de su compañía, los Ballets Espagnols, con los que pretendía seguir el modelo de Nikita Baliev y su Teatro del Murciélago, que ofrecía espectáculos mixtos de teatro, música y baile. También tuvo presentes a los Ballets Rusos en cuanto a la colaboración con artistas ligados a la renovación en los distintos campos, pues su objetivo era crear una forma moderna y española de danza escénica, mediante un repertorio propio de ballets, partiendo de temas españoles y sobre nuevas composiciones y escenografías. Su ejemplo fue seguido por la Argentinita.

En cuanto al compositor Gustavo Pittaluga, aparte de su compromiso con la renovación del lenguaje musical como miembro del madrileño Grupo de los Ocho, participó como actor y músico a las órdenes de Rivas Cherif en el grupo de teatro experimental El Mirlo Blanco, y defendió las novedades en las artes

plásticas como impulsor en Madrid del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), sensibilidad compartida por Lorca, para cuyo teatro compuso Pittaluga un significativo número de canciones.

Por su parte, el escultor y pintor Alberto Sánchez, quien contribuyó a impulsar la renovación plástica en España, compartía con Lorca una proximidad estética y conceptual. Así lo demuestra la firma del escritor granadino en el manifiesto de la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925), en la que participó Alberto, o el concepto de naturaleza que se desprende de muchos dramas lorquianos y de las escenografías de Alberto para La Barraca. Los objetivos de instrucción pública de este conocido grupo de teatro ambulante dirigido por Lorca coincidían también con la actitud que adoptó Alberto respecto al arte y su función, entroncando a la vez con la labor teatral –pedagógica y didáctica– llevada a cabo por Rivas Cherif.

En el ballet *La romería de los cornudos* debemos distinguir dos momentos principales: 1927, año del que datan las primeras versiones del libreto y la partitura, destinados a los Ballets Espagnols de la Argentina –quien no llega a estrenarlo–, y 1933, cuando lo lleva a escena la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita, quien encarga entonces la escenografía.

El libreto

Los meses de 1927 que rodean la primera redacción del libreto fueron fructíferos en cuanto a la relación entre Rivas Cherif y García Lorca. Rivas jugó un papel clave a la hora de conseguir que la actriz Margarita Xirgu estrenara *Mariana Pineda* en Barcelona. Este fue el primer triunfo de crítica para Lorca y, desde entonces, se intensificó su colaboración con Rivas, prueba de lo cual es el libreto del ballet que nos ocupa, aunque no sepamos con exactitud en qué términos se produjo dicha colaboración. A juzgar por las críticas del estreno del ballet en 1933, y tenien-

do en cuenta que Lorca conocía la romería granadina en la que se basa el argumento, lo más probable es que la idea inicial y los datos aportados fueran suyos, y que Rivas les hubiera dado forma dramática.

El argumento del libreto se basa en la popular romería de Moclín, que se celebra cada 5 de octubre desde hace siglos en el pueblo granadino del mismo nombre, en honor del Santísimo Cristo del Paño, cuya imagen se sigue sacando en procesión hoy en día. Entre los poderes milagrosos que se le atribuyen se encuentra el de otorgar la fecundidad a las mujeres estériles, y parece ser que a principios del siglo xx la romería había adquirido connotaciones orgiásticas, como refleja Lorca en *Yerma* (1933-1934), su famosa tragedia rural sobre la esterilidad, cuyo segundo cuadro del tercer acto se inspira precisamente en dicha romería.

Así ocurre también en el libreto del ballet, según el cual el Cristo de Moclín tiene la virtud de conceder la maternidad a la mujer casada estéril que acuda en romería con su marido y que vuelva del bosque la primera con una corona trenzada de flor de verbena para adornar al Cristo. Pero la complicidad entre las casadas y los mozos del pueblo, que se internan con aquellas en el bosque mientras los maridos se quedan junto a la hoguera, pone de manifiesto el irónico doble sentido que da título al ballet.

La elección de un tema español, se debe, por un lado, a la necesidad de poner en relación el argumento con el lenguaje corporal que debía ilustrarlo –el de la danza española–; por otro, a las posibilidades que ofrecía a la hora de incidir en el estereotipo de “lo español” de cara al público europeo, pues los Ballets Espagnols de la Argentina solo actuaban en el extranjero.

Es interesante señalar que se conservan tres versiones del libreto. Dos de ellas se hallaron entre los papeles de Rivas Cherif y todo apunta a que fueron escritas en 1927 para la Argentina. En una de esas dos versiones se incluye el “Romance de Fuente Viva”, donde estaría el germen de todo el ballet y cuyo autor es

probablemente Lorca, a tenor de las similitudes entre la simbología del romance y la de *Yerma*. Por tanto, Lorca proporcionaría la idea del argumento materializada en ese romance, a partir del cual Rivas Cherif habría elaborado las distintas versiones del libreto. De la tercera versión, sin embargo, ignoramos su procedencia y, si bien está claro que corresponde a un momento posterior y es lógico pensar que sería redactada en 1933 para la puesta en escena del ballet por la Argentinita, ni las críticas ni el programa del estreno nos permiten afirmarlo.

En cualquier caso, las tres versiones dan lugar a un libreto ritual y simbólico mediante una acumulación de símbolos que, como en el “Romance de Fuente Viva”, están relacionados con las creencias populares y a medio camino entre lo cristiano y lo pagano, al igual que ocurre también en el último cuadro de *Yerma*. Así, en el libreto del ballet se desvela que la protagonista, Sierra, después de salir al bosque a la luz de la luna, mientras su marido Chivato baila con atributos caprinos ante la hoguera y los demás maridos beben vino, es la primera que logra coger flor de verbena y tejer una corona para adornar al Cristo. Por tanto, será ella la que se convierta en madre.

Esta simbología pagana del libreto (bosque, luna, cuernos, hoguera, vino, flor de verbena, corona) está relacionada con la maternidad, la fecundidad, la sexualidad y los mitos dionisiacos. Pero, a la vez, se funde con la simbología cristiana a través de otros símbolos (fuente, monte, cruz, sangre) que aparecen en el romance que canta el personaje de Solita en el segundo movimiento de la partitura, y cuyo texto reproduce con ligeras variaciones la primera estrofa del “Romance de Fuente Viva”.

La música

La inclusión de Gustavo Pittaluga en el proyecto estuvo probablemente vinculada a su amistad con Rivas y Lorca. La partitura que el compositor concibió en 1927 para la Argentina no ha

llegado como tal hasta nosotros y no sabemos hasta qué punto coincidiría con la interpretada en la puesta en escena del ballet en 1933 por la Argentinita. A juzgar por las noticias en prensa y por los fragmentos sueltos que se conservan de la obra, la partitura que se interpretó en 1933 sería una de las tantas versiones que Pittaluga realizó desde 1927, y cuyas modificaciones con respecto a la original no es posible determinar.

Sin embargo, sabemos que en 1930 Pittaluga estrenó una suite de danzas extraída de la versión escénica de 1927 –abreviándola y modificándola– cuya partitura se conserva curiosamente en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. También sabemos que en 1932 se interpretó otra versión sinfónica de *La romería de los cornudos* en la que se añadieron nuevos movimientos con respecto a la suite. Y, aunque esta partitura no se haya conservado, no debía diferir demasiado de la interpretada en el estreno del ballet en 1933, pues las críticas no advirtieron entonces modificaciones sustanciales.

La única partitura de la versión escénica de *La romería de los cornudos* que sí ha llegado hasta nosotros fue publicada en 1963: se trata de una partitura orquestal cuya versión para piano, del propio Pittaluga, había sido publicada en 1960. Junto a esta última, aparecía también la tercera versión del libreto, y lo cierto es que música y texto debieron ser concebidos conjuntamente porque coinciden desde el punto de vista estructural, a la vez que muestran diferencias con los otros testimonios musicales y textuales conservados. Lamentablemente, no es posible corroborar que se trate exactamente de la música y del texto llevados a escena en 1933. En cualquier caso, las principales diferencias afectan sobre todo a la nomenclatura, a algún personaje y a la eliminación de alguna escena, pero no varían sustancialmente las características generales de la obra.

Desde el punto de vista musical, la partitura del ballet se enmarca dentro de un nacionalismo vanguardista. Por un lado, posee una impronta fuertemente española, de acuerdo con el

tipo de danza al que estaba destinada y en sintonía con otros ballets de la época en la estela de los de Falla. Por otro, Pittaluga logra trascender los tópicos del nacionalismo español mediante características musicales que nos permiten señalar rasgos de modernidad, conforme a la renovación musical que llevaba a cabo en España el Grupo de los Ocho coincidiendo con la situación musical europea.

De esta manera, si bien la preponderancia de la melodía es una característica que liga *La romería de los cornudos* al pasado musical romántico, hallamos otros elementos nítidamente modernos. Entre otros, destacan: la claridad en la textura y la importancia dada a la forma, rasgos de la estética neoclásica que tanto interesó a los Ocho (aunque no podamos hablar aquí de



Gustavo Pittaluga, "Escena", de *La romería de los cornudos* (compases 1-11). Madrid, Unión Musical Española, 1960.

neoclasicismo propiamente dicho), el uso de la tonalidad expandida, que da lugar a disonancias, o el ritmo, caracterizado por la ruptura del pulso con cambios de compás, polirritmias, acentos diferentes, hemiolias, toques percutidos, etc., donde se adivina la sombra de Stravinsky (véase el ejemplo musical en esta misma página). Aún más, no podemos olvidar el carácter

burlesco, cargado de ironía y humor, rozando incluso lo grotesco, que impregna esta composición y que *La romería de los cornudos* comparte con otros ballets del Grupo de los Ocho, que la hacen entroncar con las vanguardias musicales europeas.

La escenografía

De cara a la puesta en escena del ballet en 1933, la Argentinita confió la escenografía a Alberto por recomendación de Lorca. Encarnación había colaborado con el escritor ese mismo año en *La Barraca*, grupo teatral en el que Alberto había trabajado como escenógrafo de *Fuenteovejuna*. Al año siguiente, Lorca también encargó a Alberto la escenografía de *Yerma*, aunque finalmente la realizaría Manuel Fontanals.

La escenografía de *La romería de los cornudos*, al igual que la de *Fuenteovejuna* para *La Barraca*, se enmarca dentro de la

llamada Escuela de Vallecas. Ejemplo característico de una parte de la vanguardia española dentro del surrealismo madrileño, la Escuela de Vallecas pone el énfasis en el paisaje castellano-manchego (coincidiendo con el interés en la época por la geografía, la geología y la prehistoria de la península ibérica), a la vez que recoge las enseñanzas de la vanguardia internacional.

Como muestran los grandes telones pintados que decoraban el espectáculo, la composición está plagada de formas vegetales y animales a medio camino entre el esquematismo y la abstracción, y algunas de las cuales recuerdan las pinturas levantinas prehistóricas. Para mostrar la sencillez de las tierras de Castilla, el artista da preferencia a tonos terrosos, logrando una gran sobriedad cromática; todo ello acompañado de un trazo sinuoso en forma de meandro. Llama la atención el uso de signos como metáfora de lo rural (pequeños puntos, rayas, líneas paralelas...), semejantes a los que aparecen incisos en la

Alberto Sánchez, Escenografía para *La romería de los cornudos* (1933).
Pintura al agua sobre papel.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



superficie de muchas de sus obras escultóricas. Algunos, como agujeros o cráteres, están en sintonía con la modernidad internacional, pues Alberto, en su doble faceta de escultor-pintor, traslada a la escenografía un rasgo típico de la escultura del siglo xx: la equiparación en importancia de la masa y el hueco, que en pintura se traduce en el empleo del vacío –o hueco– como elemento expresivo.

Por último, un elemento fundamental de la escenografía, que Alberto introduce para transmitir la esencia del argumento, es la profusión de cuernos, que aluden a la condición de cornudo del personaje de Chivato. Esa “sinfonía caprina” a la que se refirió la prensa, incidía en el carácter burlesco y paródico de la representación, potenciado a su vez por la música, el vestuario y la coreografía en 1933.

La recepción coreográfica

Cuando la compañía la Argentinita estrenó *La romería de los cornudos* en 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, la coreografía no cosechó en general buenas críticas. La prensa señaló como negativa la excesiva influencia de *El amor brujo* de Falla, ante el que la partitura de Pittaluga salía perdiendo, repercutiendo negativamente en lo coreográfico. Debió de influir además el que *El amor brujo* fuera la pieza principal de la Compañía de Bailes Españoles desde que esta lo estrenara en España coincidiendo con su debut, a lo que habría que añadir que lo representara también en el Teatro Español la víspera del estreno de *La romería* en el Calderón.

En el aspecto estrictamente coreográfico, las críticas ponían de manifiesto algunos de los problemas con los que se encontró la compañía de la Argentinita, quien, en comparación con la Argentina, buscaba más la pureza que la estilización, por lo que se rodeó de bailarines formados en el flamenco. A juzgar por las críticas, no se lograba en *La romería de los cornudos* una fusión en-

tre los elementos propios de un ballet –como la pantomima– y unos bailarines que eran en realidad bailaores acostumbrados a otro tipo de repertorio, lo que afectó negativamente a la labor de conjunto y provocó una falta de unidad interna. De hecho, el que no existiese un bagaje en la danza nacional en cuanto al modo de ensamblar baile y argumento, o en el movimiento de masas en escena, dificultó la fusión entre un género escénico importado y de tradición europea como el ballet, y la danza española.

Por otro lado, la crítica también se hizo eco de la entusiasta acogida que cosechó la segunda parte del programa, que seguía una línea más folclórica y popular muy del gusto del público. Este, al no estar acostumbrado al ballet con argumento, seguía prefiriendo los números sueltos; la propia Argentinita aumentó los bailes en detrimento de los ballets. Pero, aun así, y teniendo en cuenta que los bailes eran más económicos y fáciles de poner en escena al ser interpretados por una sola persona, no deja de ser una apuesta arriesgada, a la vez que ambiciosa, llevar a escena *La romería de los cornudos*, un gesto que confirmaba la importancia del ballet como fermento artístico renovador en el panorama escénico español del primer tercio del siglo xx.

Hoy, noventa años después de la gestación de este ballet en 1927, y a pocos años del centenario de su estreno en España en 1933, la Fundación Juan March nos brinda la oportunidad de revivirlo en versión del Ballet Nacional de España. Es siempre una inmensa alegría celebrar el reestreno de una obra característica de nuestro repertorio. Dispongámonos a descubrirla con la misma curiosidad que un día llevó a sus creadores a asomarse al mundo y a soñar para España una renovación teatral, musical, plástica y coreográfica acorde con la europea.

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL BALLET

Beatriz Martínez del Fresno

Universidad de Oviedo

La *belle époque* dio paso a la Edad de Plata de la cultura española, un período de gran riqueza en cuanto a propuestas artísticas e intelectuales entre las cuales despuntan algunas estrechamente relacionadas con la danza. Sabemos que la neutralidad de España en la Gran Guerra trajo como consecuencia una cierta modernización de la vida cotidiana debido al contacto con artistas e intelectuales que huían del conflicto y llegaron al país en busca de tranquilidad o espacios de trabajo. En este sentido, tuvieron gran trascendencia las visitas a España de los Ballets Russes de Diáguilev que, bajo la protección del rey Alfonso XIII, ofrecieron cinco temporadas en Madrid (entre 1916 y 1921), otras dos en San Sebastián y Bilbao (1916 y 1918) y seis en Barcelona (entre 1917 y 1927). Además, en la primavera de 1918 los rusos hicieron una larga gira de cuarenta y siete actuaciones por numerosas localidades que sirvió para presentar por primera vez sus espectáculos en ciudades como Valladolid, Salamanca, Logroño, Zaragoza, Valencia, Alcoy, Cartagena, Córdoba, Sevilla y Granada. A lo largo de este viaje se produjeron numerosas anécdotas, relatadas en su diario por Joaquín Turina, que dirigía la orquesta durante la *tournée*.

La compañía de Diáguilev, fundada en París en 1909, solía ofrecer en cada sesión un conjunto de tres o cuatro obras ágiles, visuales y dinámicas, con temática variable y casi siempre resultado de la colaboración entre artistas de primera magnitud. Entre las virtudes de Serguéi Diáguilev estuvo la de saber elegir a los mejores creadores artísticos y conseguir que trabajaran en colaboración, colocando la danza en el centro de la “obra de arte total” que Richard Wagner había formulado anteriormente en el ámbito del drama musical. La producción de los Ballets Russes pasó por diversas fases que fueron explorando el exotismo orientalista, el primitivismo, el estilo neoclásico, el cubismo o el expresionismo.

Durante los años de la Gran Guerra y los posteriores varios artistas españoles colaboraron con la compañía de Diáguilev (los Martínez Sierra en el aspecto literario, Manuel de Falla en

la música, Félix Fernández como maestro de baile flamenco, Pablo Picasso, José María Sert, Juan Gris, Pere Pruna y Joan Miró en la escenografía o los figurines). Por otra parte, las coreografías de algunos temas de nuestro país, tratados con los medios técnicos y estéticos de la famosa troupe, se convirtieron en nuevos modelos de referencia. La compañía de Diáguilev alcanzó a interpretar tres obras de tema español. En primer lugar, el ballet *Las meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916 (con música de Gabriel Fauré, coreografía de Léonide Massine, decorado de Carlo Socrate y vestuario de José María Sert). En segundo lugar, *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres en 1919, obra clave sobre la que volveremos más adelante. Por último, el espectáculo titulado *Cuadro flamenco*, presentado en París y Londres en 1921, que constaba de una serie de danzas en su mayoría andaluzas, con decorado y vestuario de Pablo Picasso. Si bien los dos primeros ballets contaron con la coreografía de Léonide Massine, la tercera obra fue planteada como una sucesión de bailes a cargo de intérpretes autóctonos que no formaban parte de la compañía.

Se barajaron al menos otros seis proyectos concebidos por artistas españoles o sobre temas del país, aunque no llegaron a subir a las tablas –algunas obras se descartaron después de ensayarlas, otras ni siquiera fueron escritas–. Se habló de un *ballet gitano* con música de Enrique Granados; otro de Eugenio d'Ors con música de Jaime Pahissa; *Los Cíclopes de Ifach*, del maestro Óscar Esplá; *España*, con música de la *Rapsodia española* de Maurice Ravel, y *Triana*, de Isaac Albéniz, ambos con decorados de Natalia Goncharova; por fin, hay referencias a una *Carmen* de Ernesto Halffter que iba a llevar decorados de Salvador Dalí.

A principios de los años veinte también actuaron en España los Ballets Suédois, creados en 1920 por el mecenas Rolf de Maré, cuyo coreógrafo y director artístico era Jean Börlin. Entre marzo y mayo de 1921 los Ballets Suecos presentaron parte de su repertorio en doce ciudades –Barcelona, Valencia, Madrid, Valladolid, Bilbao, Santander, La Coruña, Ferrol, Orense, Vigo,

Pontevedra y Santiago de Compostela–. Había en los programas de la compañía dos piezas de tema español: *El Greco*, escenas mímicas inspiradas en los cuadros del pintor con música de Désiré-Émile Inghelbrecht, e *Iberia*, sobre la música de Albéniz, orquestada por el mismo director (concretamente “El puerto” y “El Albaicín”), aunque esta solamente fue presentada en Barcelona y Valencia.

Estas dos compañías –bautizadas respectivamente en la prensa española como “Bailes Rusos” y “Bailes Suecos”– fueron las que más huella dejaron en el espectro del ballet moderno. La permanencia prolongada de la primera, que encontró refugio en España ante la suspensión de sus actuaciones en otros enclaves europeos debido al conflicto bélico, estimuló en el público y los artistas el deseo de modernización de las obras escénicas y también la imaginación de los creadores, que captaron el potencial de la danza en conexión con las nuevas estéticas. Por algo Cipriano de Rivas Cherif escribió que el prestigio de los Ballets de Diáguilev “había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la renovación escénica”¹.

La historia del ballet español del primer tercio del siglo xx quedó articulada en los años 1915, 1919 y 1925 por dos obras sobre música de Manuel de Falla: *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. La primera versión de *El amor brujo*, titulada *Gitanería*, fue estrenada por Pastora Imperio en el Teatro Lara el 15 de abril de 1915 con decorados de Néstor de la Torre. Se combinaban en ella texto, música, danza y escena, pero la pieza no encajaba en ningún género establecido y por ese motivo su estreno dejó un tanto desconcertados al público y a la crítica.

El siguiente eslabón fue el estreno londinense de *El sombrero de tres picos* (o *Le tricorne*) en 1919, que mostró una nueva for-

1. Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Ed. de Enrique de Rivas, Valencia, Pretextos, 1991, pp. 40-41.

ma escénica para la temática española gracias a la colaboración entre María Lejárraga, Manuel de Falla, Léonide Massine y Pablo Picasso, sin olvidar la determinante dirección ejecutiva de Serguéi Diáguilev, “el Napoleón de las artes” al decir de Lynn Garafola. La coreografía, debida al ruso Léonide Massine, utilizaba libremente el vocabulario de la danza española mezclado con elementos de ballet clásico y la tradición de las danzas “de carácter”. La obra surgió de la transformación de la pantomima *El corregidor y la molinera* que se había estrenado en el Teatro Eslava en abril de 1917. Para el desarrollo de las que María Lejárraga llamaba “romanzas danzadas” y el despliegue coreográfico de los números colectivos tuvo que hacer el maestro gaditano numerosas modificaciones en la partitura, adaptada para orquesta sinfónica; entre las más llamativas se cuentan la adición de una fanfarria inicial para lucir el telón de boca de Picasso, y la farruca y el desarrollo de la jota final en la segunda parte de la obra. La fórmula se mostró eficaz y el gran éxito de este ballet contribuyó decididamente a la internacionalización de la figura de Manuel de Falla, tal y como antes había sucedido con Igor Stravinsky, cuyos ballets –especialmente *Petrushka*, con coreografía de Michel Fokine (Mijaíl Fokin), y *La consagración de la primavera*, montada por Vaslav Nijinsky– caracterizaron el segundo período de la compañía de Diáguilev.

A través de la actualización de *El sombrero de tres picos* –inspirado en el romance *El molinero de Arcos* y la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón–, la compañía de Diáguilev dio forma a una suerte de “modernismo étnico” español en palabras de Vicente García Márquez. Después de su estreno en Londres (1919), el nuevo ballet fue presentado en París (1920), Roma y, por fin, en Madrid (1921). Los ecos de la crítica inglesa y francesa invadieron la prensa española reiterando los elogios a Manuel de Falla y la idea de que el arte español tenía, por fin, un lugar en moderno mundo europeo. Por eso, en 1921 los madrileños acudieron a la presentación de *El sombrero de tres picos* con una idea prefigurada de la obra. Sin embargo, la recepción en la capital española fue polémica porque en aquel

producto hispano-ruso, un *chaud-froid* según dijo Salvador de Madariaga desde Londres, no a todos los asistentes al Teatro Real les pareció adecuado para avanzar hacia un ballet verdaderamente español.

El amor brujo, segundo ballet de Falla, también surgió de una transformación. La gitanería dejó de serlo para convertirse en ballet cuando Antonia Mercé, la Argentina lo puso en pie en el Trianon-Lyrique de París el 25 de mayo de 1925, con una compañía formada para la ocasión (con la propia Antonia Mercé, Vicente Escudero, Georges Wage e Irene Ibáñez como solistas), la nueva versión musical de Falla y decorados de Gustavo Bacarissas. La obra, que habría de convertirse en el ballet español más veces revisitado, fue representada después por la compañía de los Ballets Espagnols que Antonia Mercé se decidió a fundar con el respaldo del empresario Arnold Meckel y llevó en gira por diversas ciudades alemanas e italianas entre noviembre de 1927 y enero de 1928. Tras algunas otras actuaciones efectuadas en Bélgica, la compañía se presentó oficialmente en el Teatro Fémina de París en junio de 1928, y entre mayo y junio de 1929 ofreció una segunda y última serie de representaciones en la capital francesa. En realidad, los Ballets Espagnols nunca actuaron en España, y por ese motivo la coreografía de *El amor brujo* preparada por Antonia Mercé no fue vista en nuestro país hasta abril de 1934 (en esta ocasión, la coreógrafa hizo un montaje diferente, con Pastora Imperio, Vicente Escudero, Miguel de Molina y ocho bailarinas más). En todo caso, el triunfo de *El amor brujo* en la capital francesa en 1925 fue tan grande que tanto los directores teatrales como los escritores y los jóvenes compositores comenzaron de inmediato a acariciar la idea de cultivar un estilo propio de ballet español.

En este proceso de consolidación de un ballet con personajes, argumento y decorados, hay que recordar, en primer lugar, la contribución de los escritores y directores de escena. Si en Barcelona la renovación escénica se canalizó en el Teatre Íntim de Adrià Gual, en Madrid, el Teatro de Arte de Gregorio Martínez



"La Romería de los Cornudos"
de G. Bacarissas
Trajes dibujados por G. Bacarissas.

Sierra dio cabida a una serie de obras por entonces experimentales como las pantomimas estrenadas a partir de 1916. *El sapo enamorado* con texto de Tomás Borrás, música de Pablo Luna, trajes de José Zamora, decorados de Alarma, Junyent, Mignoni, Amorós y Blancas, y un cuerpo coreográfico dirigido por María Ros fue la primera de ellas. *El corregidor y la molinera*, con texto de María Lejárraga y música de Falla, estrenada en 1917, fue la segunda. Un tiempo después, Martínez Sierra auspició el estreno de *El maleficio de la mariposa*, comedia de insectos y primera obra teatral de Federico García Lorca, presentada en 1920 con decorados de Mignoni, trajes de Rafael Pérez Barradas y Encarnación López Júlvez, la Argentinita en el papel de La Mariposa Blanca. Otros signos de renovación son perceptibles en las iniciativas de la temporada 1921-1922, cuando en el Eslava actúan las discípulas de Loïe Fuller y es invitada la compañía de bailes y pantomimas La Chauve-Souris de Moscú. A finales de 1921 la compañía del teatro presentó *Linterna mágica*, un espectáculo de Martínez Sierra con música de Chopin adaptada e instrumentada por María Rodrigo, y escenografía de Manuel Fontanals y Rafael Pérez Barradas.

El escritor y director de escena Cipriano de Rivas Cherif estuvo directamente implicado en el nacimiento de los ballets españoles de Antonia Mercé. Entre otros detalles de su extensa trayectoria cabe destacar su experiencia como director de El Mirlo Blanco, el teatro de cámara que se hacía en casa de Carmen y Ricardo Baroja en 1926 y que titularon así a imitación paródica de las compañías de canto y danza que actuaban bajo los nombres de El Murciélagos (o La Chauve-Souris), El Pájaro Azul y El Gallo de Oro tomados de los “cabarets de arte” de los que procedían. Mientras Joaquín Nin reivindicaba la idea de restaurar los “bailetes”, antiguos géneros de “pantomima bailada” de los tiempos de Calderón, Rivas Cherif se consideraba el impulsor de los ballets de la Argentina y es probable que, en las reuniones mantenidas en su casa, en la de Óscar Esplá, o en la de Fernández Arbós hacia 1926, su visión como director escénico fuera determinante para orientar el proyecto. Por otra parte, no podemos

olvidar los tres libretos escritos por Rivas Cherif para Antonia Mercé: *El fandango de candil*, *El contrabandista* y *La romería de los cornudos* –este en colaboración con Federico García Lorca–, así como otros siete que se quedarían en su escritorio.

Por su parte, José Bergamín creó el argumento de *Don Lindo de Almería* pensando en la compañía de Diáguilev y anhelando la colaboración de Falla y Picasso para su “cromoterapia costumbrista”. En una carta dirigida a Manuel de Falla en 1926, Bergamín pidió al maestro que hiciera la música, mas su deseo no fue cumplido. Un tiempo después, la parte musical de este ballet mojíganga fue compuesta por Rodolfo Halffter. Libretista y compositor no consiguieron verlo estrenado en España, sino en enero de 1940, una vez exiliados ambos, por el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas dirigido por una discípula de Martha Graham, la norteamericana Anna Sokolow, que tanta importancia había de tener para el desarrollo de la danza moderna en México.

La consolidación colectiva del ballet español no habría cristalizado sin la participación de los compositores, y es un hecho que los músicos españoles respondieron gustosos a los requerimientos de Antonia Mercé. Aparte de Falla –cuyo *El Amor brujo* se presentó en la gira mencionada más arriba con decorados de Gustavo Bacarissas–, secundaron la iniciativa de la Argentina compositores ya consagrados como Óscar Esplá (autor de *El contrabandista*, sobre libreto de Rivas Cherif, estrenado en París en junio de 1928 con decorados de Salvador Bartolozzi) y el director Enrique Fernández Arbós (libretista y adaptador de la fantasía coreográfica *Triana* sobre música de Isaac Albéniz, estrenada como ballet en 1929 con decorados de Néstor de la Torre). No obstante, fueron los jóvenes quienes se interesaron particularmente por el arte coreográfico y se puede decir que los componentes del Grupo de Madrid ya no hicieron sus armas con el referente de la gran ópera española, sino pensando en el ballet y otras formas escénicas novedosas, ágiles y sintéticas. Fernando Remacha había compuesto *La maja vestida* en la

temprana fecha de 1919, aunque finalmente su obra no llegase a estrenarse en versión coreográfica; Jesús Bal y Gay escribió el opúsculo *Hacia el ballet gallego* en 1924.

Por encargo de Antonia Mercé compuso Gustavo Durán *El fandango de candil* (con orquestación de Miguel Benítez Inglott y libreto de Cipriano de Rivas Cherif, estrenado en la gira por Alemania e Italia de 1927-1928 con decorados de Néstor de la Torre). Ernesto Halffter escribió *Sonatina* (sobre un libreto inspirado en Rubén Darío y adaptado por el propio compositor, estrenado con decorados de Federico Beltrán Masses –más tarde sustituidos por los de Mariano Andreu– en París en junio de 1928). Julián Bautista puso música a *Juerga*, un libreto que Tomás Borrás había concebido en 1921 como estampa del Madrid de 1885 y que dio a conocer la compañía de la Argentina con decorados de Manuel Fontanals en la segunda serie parisiense de 1929. Por su parte, Gustavo Pittaluga hizo la música de *La romería de los cornudos* sobre el libreto realizado por Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif como ya se ha dicho, pero finalmente el ballet no fue estrenado por Antonia Mercé, sino más tardíamente por la compañía de Argentinina en 1933.

Es una casualidad que las dos coreógrafas y bailarinas pertenecientes a familias españolas vinieran al mundo en la capital argentina. Ambas murieron jóvenes y casi a la misma edad. Antonia Mercé, la Argentina había nacido en 1890 y falleció en Bayona el día de la sublevación militar (el 18 de julio de 1936). Encarnación López Júlvez, la Argentinina, nacida en 1898, murió en una clínica de Nueva York el 24 de septiembre de 1945. En todo caso, pese a los paralelismos vitales, su manera de enfocar la búsqueda de un ballet español fue diferente. Mientras la Argentina gozaba de gran prestigio internacional y presentó sus Ballets Espagnols en los cuatro países europeos menciona-

Antonia Mercé, la Argentina. Legado de Antonia Mercé, Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



dos más arriba, la compañía de Bailes Españoles de Argentinita actuó repetidamente en España. El nuevo conjunto fue presentado el 10 de junio de 1933 en el Teatro Falla de Cádiz con el apoyo de García Lorca, la Orquesta Bética y Ernesto Halffter. Cinco días más tarde ofreció en el Teatro Español de Madrid la nueva versión de *El amor brujo* con decorados de Manuel Fontanals. Tras una gira por el norte de España, en octubre de 1933 la compañía de Bailes Españoles volvió a actuar por segunda vez al Teatro Español con *El amor brujo* y una serie de números sueltos. El 9 de noviembre de 1933 estrenó *La romería de los cornudos* en el Teatro Calderón de Madrid. Los proyectos se interrumpen en agosto de 1934 con la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, compañero sentimental de Argentinita y apoyo de la compañía.

Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé estrenaron seis ballets de argumento y un cuadro flamenco (*En el corazón de Sevilla*, con decorados de Ricardo Baroja) mientras que, en su etapa española, Argentinita solamente llevó a la escena dos ballets propiamente dichos (*El amor brujo* y *La romería de los cornudos*) ya que *Las calles de Cádiz* y *Las dos Castillas*, concebidas por Ignacio Sánchez Mejías –que firmó con el seudónimo de Jiménez Chávarri–, venían a ser una serie de estampas populares. Encarnación López Júlvez buscaba la pureza antes que la estilización y por eso contrató a una serie de bailarines auténticos –Rafael Alberti describe, en *La arboleda perdida*, cómo fueron a buscarlos a Jerez y Sevilla–, grandes artistas que, sin embargo, no se integraban fácilmente en la labor de conjunto o en la actuación dramática.

Una vez emprendido el camino del exilio, Argentinita hizo con Massine *Capricho español* (sobre la música de Rimski-Kórsakov) en Montecarlo (1939). Una vez en América, la compañía de Bailes Españoles fue reconstruida por Encarnación y su hermana Pilar López con la ayuda del empresario Sol Hurok, que organizó para el grupo –en el que se integraron José Greco y Manolo Vargas– una serie de giras entre los años 1942 y 1945. En el

exilio creó Argentinita obras de indudable interés coreográfico tales como *Bolero* (con música de Ravel), *Carmen* (de Bizet), *Fantasia goyesca* (de Enrique Granados) o *El café de Chinitas* (en el Metropolitan de Nueva York, con las canciones de García Lorca, decorados de Salvador Dalí y una orquesta dirigida por José Iturbi), pero lo cierto es que Argentinita nunca puso el mismo empeño que Antonia Mercé en el encargo de música nueva para sus obras y dio a los bailes sobre música tradicional un peso notable en la programación de su compañía.

Antonia Mercé y Encarnación López no fueron las únicas impulsoras del ballet antes de la Guerra civil –Laura de Santelmo hizo su propia versión de *El amor brujo* en el Liceo de Barcelona en 1933, Goyita Herrero estrenó *Corrida de feria* de Salvador Bacarisse en el Teatro Calderón de Madrid en junio 1934, Vicente Escudero reunió otro grupo para hacer el ballet de Falla en Estados Unidos en 1935, Magrinyà desarrolló una labor continuada en Barcelona– pero es de justicia recordarlas como figuras destacadas la Edad de Plata que significaron para la danza escénica dos líneas diferentes, una de ellas tendente a la estilización y orientada hacia el público internacional, la otra mucho más fiel a lo popular y al flamenco, enraizada en la vida teatral española.

PRODUCCIONES HISTÓRICAS Y FUENTES

Producciones históricas

A lo largo de la historia se han realizado distintas producciones de La romería de los cornudos.

Versión de concierto

- 1) La suite de concierto de *La romería de los cornudos* se estrenó en Madrid, en el Teatro de la Cámara, el 29 de octubre de 1930. En esta producción, Antonia Mercé, la Argentina, ejecutó algunos números bailados. El vestuario de la bailarina fue realizado por Gustavo Bacarisas. La interpretación corrió a cargo de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Arturo Saco del Valle.
- 2) La suite completa (que añadía el “Romance de Solita”, tres escenas y la “Danza de Sierra ante el Cristo”) se estrenó en Madrid, en el Teatro Calderón, el 6 de abril de 1932. La interpretación corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. El 21 de mayo de 1932, la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Gustavo Pittaluga interpretó en el Palau de la Música Catalana de Barcelona esta versión de la obra.

Versión de ballet

- 3) El ballet completo fue estrenado en el Teatro Calderón de Madrid el 9 de noviembre de 1933. La coreografía corrió a cargo de Encarnación López, la Argentinista, con su Compañía de Bailes Españoles, mientras que la escenografía y los figurines fueron obra de Alberto Sánchez. La música fue interpretada por la Orquesta Bética, dirigida por Gustavo Pittaluga.
- 4) Una tercera producción giró por Norteamérica entre 1943 y 1944. Pilar López, al frente del Ballet Ruso de Montecarlo, creó una nueva coreografía y Joan Junyer realizó nueva escenografía y figurines. La parte musical corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Cleveland, bajo la dirección de Franz Allers. La obra se interpretó en Cleveland (9 de octubre de 1943), Chica-

go (1 de octubre de 1943), Milwaukee (octubre de 1943), Pittsburgh (20 de enero de 1944), Montreal (18 y 21 de febrero de 1944) y Nueva York (10 de abril de 1944).

Fuentes musicales

En esta producción se intercalan canciones de Federico García Lorca.

Ballet *Suite de La romería de los cornudos.* Edición facsímil a partir del manuscrito de Gustavo Pittaluga, Madrid, Union Musicale Franco Espagnole, 1931. La partitura general de esta versión se conserva en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (Washington D. C.) y las partes se conservan en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (Madrid).

La romería de los cornudos. Versión para piano del autor, Madrid, Unión Musical Española, 1960.

La romería de los cornudos. Versión orquestal, Madrid, Unión Musical Española, 1963.

Canciones *Anda, jaleo.* Popular, recogida por Federico García Lorca en *Canciones populares españolas*. Grabación del año 1931, Encarnación López, la Argentinita (canto) y Federico García Lorca (piano).

Sierra y Chivato. Texto de Federico García Lorca y música de Miguel López y José Luis Montón.

Sierra se aleja de la hoguera. Texto de Yerma y música de Miguel López y José Luis Montón.

Por el aire van. Texto de *Los títeres de cachiporra* y música de *Zorongo gitano*, recogida por Federico García Lorca en *Canciones populares españolas*.

Sal a bailar, buena moza. Popular, recogida por Federico García Lorca para su producción de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Editada por Sáenz de la Calzada, *La Barraca Teatro Universitario* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998) a partir de la transcripción de Ángel Barja.

Las tres hojas. Popular, recogida por Federico García Lorca en *Canciones populares españolas*. Grabación del año 1931, Encarnación López, la Argentinita (canto) y Federico García Lorca (piano).

Canción de Belisa. Texto de Federico García Lorca en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*. Música editada por Gustavo Pittaluga, *Canciones del teatro de Federico García Lorca* (Madrid, Unión Musical Española, 1960).

Sacristán de mi vida. Texto de Miguel de Cervantes y música de Federico García Lorca para su producción de *La guardia cuidadosa*. Editada por Sáenz de la Calzada, *La Barraca Teatro Universitario* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998,) a partir de la transcripción de Ángel Barja, y por Ubaldo Bardi, *Federico Garcia Lorca: musicista, scenografo e direttore della Barraca* (Florencia, Provincia di Firenze, 1978).

¡Ay, qué blanca la triste casada! Texto y música de Yerma.

Nana de Sevilla. Popular, recogida por Federico García Lorca en *Canciones populares españolas*. Grabación del año 1931, Encarnación López, la Argentinita (canto) y Federico García Lorca (piano).

Fuentes del libreto

Se conocen tres versiones del libreto para el ballet. Dos de ellas, sin datar, se encontraban entre los papeles de Rivas Cherif y fueron reproducidas por Aguilera Sastre y Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif: retrato de una utopía*, Madrid, El Público Cuadernos, Centro de Documentación Teatral, [1985-1989], n.º 42, pp. 57-58.

- 1) Versión escrita a máquina en un folio. Incluye, tras el texto que describe la obra en cinco párrafos, la relación de las escenas y bailes de la obra.
- 2) Versión redactada en seis cuartillas por una sola cara. El libreto aparece dividido en cuatro partes que describen los movimientos de las escenas y los bailes. Incluye el “Romance de Solita” o “Romance de la Fuente Viva”, escrito, igual que el argumento para el ballet, en colaboración con García Lorca.
- 3) Versión incluida en la edición de la partitura para piano publicada por la Unión Musical Española (Madrid, 1960). Esta es la versión reproducida en este programa de mano.

Fuentes de la escenografía

Existen dos escenografías distintas de la obra, elaboradas para dos producciones distintas:

- 1) La primera es obra de Alberto (Alberto Sánchez, Toledo, 1895–Moscú, 1962) y fue diseñada para el estreno en España del ballet completo en 1933. Los telones que forman esta escenografía se conservan actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y han sido reproducidos a escala para esta producción. La escenografía de Alberto está formada por un telón central (700 x 1400 cm), un telón lateral izquierdo (520 x 530 cm) más dos piezas que conforman la escalera (150 x 100 cm) y un telón lateral derecho (450 x 410 cm).
- 2) La segunda fue creada por Joan Junyer (Barcelona, 1904-1994) para el estreno norteamericano del ballet en 1943. Constaba de un telón negro en el que aparecía un pueblo encalado rodeado de campos labrados. La neutralidad de los colores contrastaba con el colorido vestuario de los bailarines, también diseñado por Junyer. Durante la danza de Chivato ante la hoguera se proyectaba sobre este fondo una imagen de toros. El conjunto de la escena se completaba con una pequeña construcción tri-

dimensional que representaba un pozo. Un boceto de la escenografía realizado en gouache y tinta sobre papel montado en cartulina se conserva en el MoMA de Nueva York.

Fuentes de los figurines

En las diferentes producciones de la obra, los figurines han sido realizados por:

- 1) Gustavo Bacarisas, quien diseñó el vestuario de Antonia Mercé, la Argentina, para el estreno de la versión de concierto. En el Legado de Antonia Mercé, custodiado en la Biblioteca de la Fundación Juan March, se conservan fotografías de la bailarina con este vestuario.
- 2) Alberto Sánchez, quien diseñó el vestuario de Encarnación López, la Argentinita. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se conserva el vestuario de dos de los personajes de *La romería de los cornudos*. Los figurines para la producción actual, diseñados por Sonia Capilla, están inspirados en los originales de Alberto con una gama de colores en sintonía con la escenografía pero adaptados a las necesidades del movimiento de la danza española actual.
- 3) Joan Junyer, quien diseñó los figurines de la producción norteamericana. Junyer concibió un vestuario muy colorido que contrastase frontalmente con el decorado, en blanco y negro (recurso análogo al utilizado por Picasso en *El sombrero de tres picos*). Además, Junyer diseñó todo tipo de atrezzo: adornos, abanicos, mantones, mantillas y sombreros.

LA RECEPCIÓN EN LA PRENSA DE 1933

El estreno del ballet *La romería de los cornudos* en el Teatro Calderón el 9 de noviembre de 1933 fue un acontecimiento de tal envergadura que no pasó desapercibido para ninguno de los grandes críticos del momento. Para entonces, todos ellos ya estaban familiarizados con la música de Pittaluga. Pero esto no les impidió aplaudir y comentar algunos de los rasgos más destacados de la misma, como la adscripción de Pittaluga al universo estilístico de Falla, una filiación reconocida por el propio compositor (y juzgada con severidad por Julio Gómez). Las distintas visiones de la crítica denotan la riqueza de una obra tan ambiciosa.

Para empezar, el folclorismo andalucista de la coreografía suscitó reacciones enfrentadas. Aunque todos los críticos coinciden en subrayar la enorme categoría artística de la *Argentinita*, hubo voces discrepantes con la puesta en escena. La inclusión de bailarines flamencos en el espectáculo y su difícil ensamblaje con el mundo del ballet académico fue cuestionada, por ejemplo, por Adolfo Salazar, al tiempo que Juan José Mantecón mostró sus reservas sobre el estatismo del baile.

Los analistas más finos, como Regino Sainz de la Maza, encontraron atractiva la fusión de paganismo y cristianismo, de tradición y transgresión, mientras que otros como Salvador Bacarisse destacaron la “gracia” del libreto. Ciertas críticas, como la publicada en el periódico integrista *El Siglo Futuro*, llegaron a censurar el argumento basándose en criterios morales (el crítico de esta publicación dijo que el tema era “del peor gusto posible”). Otros aspectos de la obra, como el decorado de Alberto, contarán con el aplauso unánime de la crítica: su esquematismo, sus tonalidades grises y su carácter vanguardista (“futurista”, al decir de algún autor) son rasgos señalados con elogio.

En conjunto de las reseñas reproducidas en estas páginas muestra en toda su dimensión la relevancia y el significado que

adquirió *La romería de los cornudos* nada más estrenarse. Las tendencias ideológicas y estéticas tan diversas en la crítica del momento comparten, sin embargo, el debate de fondo sobre qué significaba “modernizar” la escena musical española y el papel que el ballet podía tener en ese proceso. En este sentido, cabe situar a *La romería* como pieza emblemática de esta deseada renovación.

ÍNDICE DE CRÍTICAS

Adolfo Salazar, *El Sol*, 10 de noviembre de 1933
S. S., *La Libertad*, 10 de noviembre de 1933
[Juan José Mantecón], *La Voz*, 10 de noviembre de 1933
Salvador Bacarisse, *Luz*, 10 de noviembre de 1933
E. R. de la S., *Heraldo de Madrid*, 10 de noviembre de 1933
El Siglo Futuro, 10 de noviembre de 1933
Martín Puente, *El Socialista*, 10 de noviembre de 1933
A.L. H., *Informaciones*, 10 de noviembre 1933
Julio Gómez, *El Liberal*, 10 de noviembre de 1933
V. F., *La Época*, 11 de noviembre 1933
Regino Sainz de la Maza, *La Libertad*, 12 de noviembre de 1933
El Debate, 12 de noviembre de 1933

Todas las críticas aparecen citadas en Fátima Bethencourt, *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el espectáculo La Tragedia de Doña Ajada (1929)*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 2016. Transcripción de los artículos de prensa por Zoila Martínez Beltrán.

Bailes españoles: La romería de los cornudos

La compañía de bailes españoles de la Argentinita reanuda sus espectáculos en el Teatro Calderón, lo hace sustituyendo en su programa la pieza de mayor ahínco presentada hasta ahora, *El amor brujo*, por otra del joven compositor madrileño Gustavo Pittaluga.

Se ha oído la música de *La romería de los cornudos* (bajo este título u otros más timoratos) en nuestras orquestas, y él sabe con cuánta simpatía y aliento ha acogido el público este grupo de piezas tempranas de su autor. Su fino color de un andalucismo “a lo Falla”, sus ritmos claros y el gracioso argumento que los une entre sí ha decidido a la Argentinita a dar preferencia a este cuadrillo bailable sobre los “ballets” anunciados en el programa general.

Se comprende que la interpretación tuvo que ser buena, pues que la compañía comprende a más de la Argentinita y Pilar López, a gentes de tanta fibra y sangre cálida como Rafael Ortega, las tres gitanas viejas y el grupo de gitanos jóvenes que tan admirablemente se exhiben en los momentos de real baile andaluz de que consta, con abundancia, el programa.

La timidez para saltar desde el baile de teatro los cohibe un tanto todavía y evita que en las danzas de composición den todo el rendimiento de que son capaces. Mas el trabajo de conjunto, bajo la dirección sabia y consecuente de Encarnación López, llegará sin duda a convertirlos de “bailaores” en “bailarines”.

De cualquier modo, ellos saben que cuando las “alegrías” o las “bulerías” llegan, cuando llega el baile flamenco, no hay quien se les resista. Así, anoche. Pero en *La romería de los cornudos* donde bailaban, por decirlo así, “con sordina”, hicieron cosas notables y de fino gusto y buen estilo. Particularmente la Argentinita y después de ella, la Malena y Rafael Ortega.

Un cuadro de género de agradable visualidad que se mueve sobre un fondo magnífico: la decoración de Alberto, en la cual se canta un himno plástico al gran buco¹ de los ñañigos², el gi-

1. Macho cabrío.

2. La Sociedad Secreta Abakuá, o Ñañiguismo, es el nombre de una sociedad secreta masculina cubana.

gantesco chivo en la cruz de San Andrés, que preside todos los ritos del “vudú”.

Nada negro hay en esta música ni en estas danzas; al contrario, todo es claro, luminoso, y se mueve, si no a la luz de la luna griega, como dice el programa, bajo la diamantina claridad de una tarde andaluza.

Pittaluga dirigía la orquesta, y él y sus intérpretes fueron cariñosamente aplaudidos.

S. [Adolfo Salazar], *El Sol* (10 de noviembre de 1933)

La romería de los cornudos, rito popular de Granada, recogido por Federico García Lorca, con música de Gustavo Pittaluga. Compañía de bailes españoles de la Argentinita

Anoche debutó la notable compañía de bailes españoles que tan enorme éxito obtuvo en su actuación reciente en el Teatro Español, y de la que es primera bailarina la Argentinita. Espectáculo de arte exquisito, en el que desfila por el escenario nuestra riqueza folclórica hecha danza, en un alarde de estilización, de buen gusto y de emoción artística.

El acontecimiento de arte se hallaba prestigiado con el estreno de un baile titulado *La romería de los cornudos*, argumento compuesto por Rivas Cherif sobre un rito popular de la sierra de Granada, recogido por García Lorca, con música de Gustavo Pittaluga.

El éxito fue rotundo. Gustavo Pittaluga ha compuesto una partitura con derroche de técnica, de inspiración y de motivos folclóricos, engarzados en melodías que recogen la emoción de la leyenda al unísono del romance que se canta en versos magníficos del poeta insigne García Lorca.

La parte musical en que la bella mujer serrana “recibe el homenaje rústica y galante del sacristán de la ermita, en tanto los demás mozos persiguen a las otras mozas con paganas alegrías”,

ha recogido el momento lleno de pasión, de galantería y de amoroso culto, tradición de la romería que se celebra en los montes del Moclín “como un eco del mundo antiguo”.

Gustavo Pittaluga fue muy aplaudido por el numeroso y selecto público que llenaba el teatro. Desde el atril dirigió la orquesta con verdadera maestría. Argentinita halló con ese arte personal e inconfundible, que la ha dado una personalidad singular en el arte de la danza española. Colaboraron con ella, en la interpretación y en el éxito, Pilar López, Manolita Maora, Jeroma Mini, Malena y los Sres. Ortega y Lillo.

El resto del programa, ya conocido por el público madrileño, *Las dos Castillas*, *Estampas españolas siglo XIX* y *Calles de Cádiz*, fue muy celebrado y aplaudido, y alguno de sus números, como “Los cuatro muleros”, repetido en medio de grandes aplausos.

La romería de los cornudos, de Gustavo Pittaluga, es un nuevo “ballet” que ha incorporado la compañía de bailes españoles de Argentinita para renovar con nuevos elementos de arte exquisito un programa en que la originalidad tiene siempre su puesto destacado.

Ciertamente acierta Rivas Cherif cuando dice en el Argumento: “La fiesta tiene a la luna de junio un resplandor de luz griega”. A ello contribuyen los artistas y el músico, con indiscutible compenetración, en el logro de una emoción de arte.

S. S., *La Libertad* (10 de noviembre de 1933)

La compañía de bailes de Argentinita estrena La romería de los cornudos, de Gustavo Pittaluga

Tras de continuados triunfos en conciertos sinfónicos –en versión sinfónica, por lo tanto–, el ballet de Gustavo Pittaluga *La romería de los cornudos* halla el marco y lugar para el que fue creado: la escena, la mímica y ña danza. Ha sido Argentinita y su compañía, que bien se preocupa por el baile español en todos sus matices, quien llevó a cabo la coreografía de esta leyenda popular de la sierra granadina, recogida por García Lorca y escenificada por Rivas Cherif.

De la música de esta obra nos hemos ocupado reiteradamente desde estas mismas columnas, celebrando su emotivo melodismo, su ritmo preciso, su gracia armónica y la simpatía que se adueña del ánimo del auditor desde la primera audición.

Argentinita y su compañía han estructurado sobre un decorado gratísimo y contento de Alberto un ballet en el que parece haberse dado preferencia a los tonos grises en una contenida exaltación llena de felices atisbos. Creo que en muchos momentos la mímica cubre las verdades auténticas, la carne sensual del baile y la danza, quebrando quizá la continuidad de unos ritmos castizos, que no bien iniciados cesan.

Yo, a través de la música, muchas veces oída, imaginaba un ballet más vivo; la música me sonaba más alegre y clara que lo que la realización coreográfica me ha otorgado. Esta posición personal, como todo lo personal –pero en el fondo, esto es lo peculiar del arte, sobre todo contemporáneo–, se halla sujeto a grandes equivocaciones.

El valor objetivo de lo danzado, la mecánica del baile, es grande, ya que Argentinita y su compañía conocen y están traspasados de ritmos hispanos como nadie.

Fueron muchos los aplausos, y el telón se levantó repetidas veces en honor de los intérpretes y de su autor, que dirigió briosamente la orquesta.

B. [Juan José Mantecón], *La voz* (10 de noviembre de 1933)

La romería de los cornudos, en el Calderón

Tras una breve salida a provincias, vuelve a actuar en Madrid la compañía de bailes españoles de la Argentinita, y anuncia cuatro representaciones en el Teatro Calderón. Creo que esta interrupción y este cambio de domicilio han sido favorables, si no al espectáculo en general, sí por lo menos, al estreno del ballet *La romería de los cornudos*, que ha cogido de sorpresa al público. Este parece que prefiere los complementos del espectáculo; pero hay seguramente una parte –y esta es la que convenía cultivar para

afirmar la vitalidad del espectáculo– que esperaba con interés los estrenos anunciados y que quizá creyó, al terminar su actuación en el Español, que la Argentinita renunciaba a sus proyectos. El estreno de ayer confirma los propósitos de la gran bailarina y es una nueva muestra, tras las representaciones de *El amor brujo* de Falla, de las posibilidades de su compañía en este campo.

El argumento compuesto por Cipriano de Rivas Cherif sobre un rito popular de la sierra de Granada recogido por Federico García Lorca, es gracioso y adecuado. No parece explicable, sin embargo, la razón por la cual algunos de los personajes aparecen bautizados (Sierra, María la Luz, Araceli, Angelita), cuando en la escena –muda y exclusivamente mímica– han de representar figuraciones más generales.

La música escrita por Gustavo Pittaluga para este argumento es ya conocida por el público de conciertos. Primera obra importante de su joven autor, le atrajo desde el primer momento su atención y aplauso. El público del teatro Calderón –sede del zarzuelismo tanto clásico como al uso– la acogió igualmente con cariño y la aplaudió con calor.

La coreografía de Argentinita tiene momentos de gran acierto. La danza de la hoguera, la de Chivato revestido de los atributos con que la malicia popular adorna a los maridos de las romeras, la danza final, están magníficamente vistas y realizadas. Con Argentinita colaboraron eficazmente su hermana Pilar, Rafael Ortega –espléndido Chivato–, la Malena –gran actriz en la Ventera y el resto de la compañía. El decorado de Alberto es el fondo adecuado –cuernos y más cuernos– a esta sinfonía caprina.

Pittaluga, que dirigía la orquesta, correspondió desde el proscenio a los aplausos del público.

Salvador Bacarisse, *Luz* (10 de noviembre de 1933)

La Argentinita, en el Calderón

Desde el Teatro Español, la compañía de bailes españoles que acaudilla la Argentinita se ha trasladado circunstancialmente al Calderón, donde se presentó anoche.

Novedad del programa era el estreno de *La romería de los cornudos*. La obra de Pittaluga era ya conocida en su versión de concierto. Ahora, Cipriano de Rivas Cherif, tan ducho en estos menesteres, la ha escenificado para “ballet”. La partitura no ha sido modificada o lo ha sido en levísima medida. Lo que el oyente, guiado por las consabidas notas al programa, veía “in mente” en las audiciones sinfónicas, lo ve ahora plásticamente realizado por la Argentinita y sus danzarines.

La graciosa pantomima resulta muy bien. Agrada singularmente la escena en que el Chivato es decorado con adornos caprinos y en que Sierra, su mujer, se los arranca en indignado arrebato.

La gran bailarina y Rafael Ortega estuvieron, como siempre, maravillosamente bien. Si su arte no culminó como en *El amor brujo* débese a que, en esta obra, de un discípulo aventajado de Falla, no se les ofrece ocasión tan propicia. No es lo mismo bailar la escalofriante “Danza ritual del fuego” que esta burlesca del cornudo que no lo es sino también ritualmente.

Completaron el cuadro coreográfico Pilar López, digna hermana de su hermana: la sin par Malena; Manolita, Maora, Jeroma Mini y Enrique Lillo. La escenografía, de Alberto, muy decorativa. El maestro Pittaluga, que dirigió la orquesta, salió a escena varias veces entre los aplausos de la concurrencia.

El resto del programa lo formaban *Las dos Castillas*, las *Estampas españolas siglo XIX* y *Las calles de Cádiz*, todo ello conocido ya sobradamente.

E. R. de la S., *El Herald* (10 de noviembre de 1933)

Bailes españoles (Teatro Calderón)

La compañía que acaudilla López Navarro, y que cuenta entre sus elementos con la Argentinita como primera bailarina, se presentó anoche en el Teatro Calderón con un programa compuesto exclusivamente de folclore español.

En la primera parte se estrenó, escenificada, la obra de Pittaluga *La romería de los burlados*. El asunto, del peor gusto posi-

ble, no quitó el mal sabor producido en el público, a pesar de la pericia que en la parte coreográfica puso la Argentinita y demás actores.

La segunda parte, titulada *Las dos Castillas*, mereció continuados aplausos, muy merecidos. Son antiguos romances populares arreglados, como *Los moros de Montealeón* [*sic*, por *Los mozos de Monleón*] y *La Clara*, llenos de ese ritmo popular tan difícil en igualar. En las *Estampas del siglo XIX* sobresalen “Los cuatro muleros”, que se volvió a repetir, así como “El café de Chinitas” magníficamente interpretado por la Argentinita.

La última parte se titula *Las calles de Cádiz*, y es el antiguo y verdadero baile andaluz, con todas sus reminiscencias árabes, llevado a las tablas con un alarde de veracidad y naturalidad que nos sorprendió, acostumbrados a ver esas nuevas mixtificaciones del baile flamenco.

En la parte andaluza es donde esta compañía se ve que está más “documentada” llevando lo puramente flamenco hasta la “quintaesencia”. Las figuras de Rafael Ortega, de los “cantaores”, y aun del mismo “toacor” nos hablan de lo más puro del flamenco, al que no han logrado desvirtuar las falsas y nuevas corrientes. La Argentinita y su hermana en varias creaciones individuales fueron largamente aplaudidas. La parte decorativa, llena de propiedad y colorido regional, plenamente logrado.

El Siglo Futuro (10 de noviembre de 1933)

La Argentinita estrena La romería de los cornudos

Dijo no recuerdo quién que el baile –cuando merece tal nombre– es una forma de bordar poesía con los pies. Eso es el baile de la Argentinita: un poema, un cuadro plástico: arte, en suma. Su pie breve frunce maravillosamente en el cañamazo del escenario las flores de un estro magnífico, que habla al corazón.

Anoche nos mostró la Argentinita una nueva faceta de su arte. Aliada con Pittaluga, el joven músico del ritmo moderno, y dos literatos de vanguardia –Rivas Cherif y García Lorca–, ofre-

ció al público incondicional de la Argentinita, ya que la sigue a todas partes, una estampa musical titulada *La romería de los cornudos*, basada en un rito popular de la sierra granadina.

Es un bonito romance que recoge la tradición según la cual a la primera casada que en la noche de San Juan ofrenda la verberna en la ermita le es concedida “milagrosamente” la maternidad. Mientras se celebra la ofrenda, los maridos, obligados por la costumbre de acompañar a sus mujeres, aguantan el insulto ritual de los serranos que aguardan su llegada.

Este es el argumento que ha servido a Pittaluga para componer una bonita y bien ambientada partitura, llena de sonoridad y de ritmo, con un perfecto dominio del metal en la orquesta, que fue aplaudida con reiteración. En cambio, salvo las intervenciones finales, de la Argentinita, no nos gustó el baile de *La Romería de los cornudos*. Pesa. Es monótono y, a veces, falso. Con la Argentinita compartieron los aplausos Pilar López, Manolita Maca, Jerónima Mini, La Malena y Rafael Ortega y Enrique Lillo. Alberto pintó para la obra una bonita decoración futurista en tonos grises.

Después, la Argentinita y su compañía interpretaron, con el éxito de siempre. *Las dos Castillas*, *Estampas españolas del siglo XIX* –en las que figura la bonita jota de Alcañiz, creación de la Argentinita– y *Las calles de Cádiz*.

Martín Puente, *El socialista* (10 de noviembre de 1933)

Argentinita y su compañía de bailes españoles

Anoche dio a conocer Argentinita al público, que ya conocía en su mayoría la versión de concierto, la obra de Gustavo Pittaluga *La romería de los cornudos*.

Pittaluga – ya se ha dicho en estas columnas cuando presentó su obra para orquesta– ha hecho unos números de buena música, inspirados y muy españoles, dentro de la línea que el maestro Falla ha marcado a la música española, sin que esto quiera decir que el joven compositor carezca de una acusada persona-



Programa de mano de la función de *La romería de los cornudos* en el Teatro Calderón (9 de noviembre de 1933). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

lidad, sino que ha preferido una determinada tendencia, que es por hoy la más fundamental de nuestro arte.

Las escenas del “ballet”, que se desarrollan en la sierra de Granada, transcurren sobre la música lentamente, sin sacar a ésta el partido de ritmo y de gracia que la partitura presta. En las partes siguientes que componían el programa, *Las dos Castillas*, *Estampas españolas del siglo XIX* y *Las calles de Cádiz*, Argentinita y los suyos, más centrados en su enero, oyeron muchos aplausos a su labor, sobre todo en *Calles de Cádiz*, lleno de ambiente popular gaditano, un poco en caricatura, que es un buen retrato, como el de esas personas que, al acusárseles sus rasgos con el tiempo, se convierten en su propia caricatura.

Como decimos anteriormente, todos los artistas que intervinieron fueron insistentemente aplaudidos.

A.L.H., *Informaciones* (10 de noviembre de 1933)

La romería de los cornudos, *bailables de Gustavo Pittaluga, por la compañía de bailes españoles de la Argentinita*

Al reaparecer la compañía en el teatro Calderón ha estrenado en Madrid, con escenografía y mímica, el bailable de Gustavo Pittaluga, sobre un rito popular recogido por García Lorca y dramatizado por Rivas Cherif, *La romería de los cornudos*, del que ya hemos aplaudido varias veces la agradable y chispeante música.

Nos hemos dirigido al teatro muy esperanzados. Aunque en esta obra de Pittaluga siempre hemos creído excesiva la docilidad con que seguía los procedimientos de Falla, esperábamos que en la realización escénica la fantasía de los coreógrafos hubiese marcado las diferencias y huido de las semejanzas. No ha sido así, y lo sentimos. Tampoco en este bailable vemos la continuación, que tanto echamos de menos, de la labor artística tan genialmente iniciada por Falla con sus dos obras maestras, *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*. Y, como decimos antes, esta vez se ha frustrado la empresa, precisamente por haber seguido servilmente las normas señaladas por el ilustre maestro en sus obras.

Que la Argentinita, su hermana Pilar, Rafael Ortega y todos sus compañeros son excelentes bailarines, es verdad que ya puede callarse de puro sabida. Pero también sigue siendo verdad que la labor de conjunto que reúna todos esos esfuerzos aislados en una obra de arte, brilla por su ausencia.

Por esto el público, que oye con indiferente respeto los bailables, se entusiasma después con los números sueltos, en los que el arte de los bailarines se manifiesta con claridad sin estilizaciones ni filosofías.

La orquesta que sigue acompañando a la Argentinita y su compañía es la Bética de Cámara, fundada por Falla y dirigida por [Ernesto] Halffter. Al volverla a oír anoche hemos sentido como nunca que no esté en vigor la ley de términos municipales. ¿Hay nada, ¡vive Dios!, más justo ni equitativo que los músicos béticos no pudieran tocar más que en Sevilla?

Julio Gómez, *El Liberal* (10 de noviembre de 1933)

Nueva exhibición de la Argentinita

No en la Zarzuela, como se había dicho, y dijimos nosotros, informados por quien mejor podría saberlo, sino en el Calderón, ha dado principio la nueva serie de canto y danzas por la Argentinita y los suyos.

Hubo anoche un estreno, del que venía hablándose; una especie de pantomima coreográfica, en que se pretende escenificar una leyenda recogida en las sierras de Granada, según dice el anuncio, por García Lorca, y que el programa, por lo que recordamos, ha expuesto con cierta laudable mitigación de la crudeza de un asunto de muy escasa consistencia poética. Otro tanto se pudo hacer, o seguir haciendo, con el título *La romería de los engañados*, sin mengua de su mérito sinfónico, única forma en que la conocimos, y ahora se rebautizó con el remoquete plebeyo –cosa distinta de popular– de *La romería de los cornudos*, barato atrevimiento ineficaz.

Lo que hay en la partitura de agradable en ritmos y sonoridades, empapado en la sustancia andaluza que vivifica las mejores páginas de Falla, no ha ganado con el complemento de una escenificación descuidada –aunque pretenciosa– y una coreografía en la que estorba, en el interés público, la abundancia de elemento pantomímico en el que era muy difícil que triunfaran, por no hallarse en su medio propio, los grandes bailarines o bailadores de la compañía.

Así, el gran artista Rafael Ortega asume un personaje –al que podríamos llamar *le cour pitoyable*– físicamente agotador y artísticamente lamentable.

Algún momento vistoso, como la danza en círculo cabe la hoguera –especie de danza ritual del fuego–: más señales de buen bailar de las veteranas de la tropa, y una gran demostración del arte excelente siempre de Encarnación López, fina y elegante en la versión de las dinámicas populares...

Dirigió la obra su aturo, el joven maestro Pittaluga, que oyó aplausos de la concurrencia, a quien sonaron bien las andalucías –también van siendo rituales...– de la obra, independientemente de que en el escenario se realizaran o no, entre siete u ocho faunos y dríadas de “Graná”, las “paganas alegrías” del programa, a la “luz de junio, con resplandor de luz griega” encomendada a dos reflectores (¿?) blancos horizontales y bajos, por toda luminotecnia. Poco alumbra la luna de junio en Grecia.

En cuanto bajó el espectáculo de pretensión, dejando siempre aparte las páginas de Pittaluga y lo ya apuntado, empezó a crecer el entusiasmo del auditorio. La parte propiamente folclórica del programa tuvo la ruidosa acogida que hemos registrado, y que se mantiene invariable. Aplausos calurosos, repeticiones, y un nuevo éxito del misterioso Jiménez Chávarri, compositor, lo que se me ve, de aires populares que parecen auténticos, por su sabor y su carácter, y que ha venido a descifrar muchos anónimos...

V. F., *La Época* (11 de noviembre de 1933)

La romería de los cornudos, en el Calderón

Fiel a los propósitos trazados por la gran bailarina al formar su compañía de bailes españoles, Argentinita ha venido a Madrid –tras una breve ausencia en provincias– a dar fe de su promesa con la presentación del nuevo “ballet” *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, que ha quedado incorporado a su repertorio.

El argumento recoge la leyenda de un rito perdido en la sierra de Granada. Extraña supervivencia en que lo pagano y lo religioso se funden con un sentido bárbaro y primitivo. Conocida la música de este “ballet” en audiciones sinfónicas, hemos de referirnos concretamente a su realización coreográfica.

Bien aplicada la mímica a la expresividad de la música, si a veces lo episódico se diluye en ella, la coreografía alcanza por sí misma valores plásticos más allá de la mera representación anecdótica. Los más felices atisbos los lograron la Argentinita, en la “Danza de la hoguera”; su hermana Pilar y Rafael Ortega, en la “Danza del Chivato”. Los demás elementos de la compañía colaboraron brillantemente al conjunto del espectáculo.

A los recientes éxitos de Gustavo Pittaluga como director frente de la Filarmónica, y últimamente en Barcelona dirigiendo la Orquesta Casals, con la que ha dado al propio tiempo, y en colaboración con el gran violinista Francisco Costa, su *Concierto* para violín, hay que añadir este, que viene a situar la figura del joven músico en el primer plano de la actualidad musical.

R[egino] Sainz de la Maza, *La Libertad*
(12 de noviembre de 1933)

Una despedida. Argentinita en el Calderón

La compañía de bailes españoles que ha dado cuatro funciones extraordinarias en el Calderón y se despide hoy del público madrileño, acaba de obtener otro gran éxito con un original baile de Gustavo Pittaluga sobre un romance de García Lorca.

En esta nueva serie representaciones se ha confirmado la buena acogida obtenida en el Español por *El amor brujo*, *Calles de Cádiz*, *Las dos Castillas* y otras composiciones meritísimas.

La compañía, a cuyo frente figura la inimitable Argentinita, marcha ahora a las provincias del norte, extendiendo después su jira [*sic*] a varias capitales extranjeras, la primera de las cuales será París. En el Teatro de los Campos Elíseos actuarán los admirables artistas españoles durante todo el mes de diciembre. Allí darán a conocer *El alguacil Rebolledo* de Cuyás de la Vega y Sorozábal.

Deseamos mucha suerte en este empeño nacional a Encarna y pilar, Rafael Ortega, Manolita Macarrona, Jeroma, Manolo Huelva, etc., etc.

El Debate (12 de noviembre de 1933)



ANTONIO NAJARRO

Dirección artística y coreografía

Nacido en Madrid en 1975, obtuvo matrícula de honor en Danza Española en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. A la edad de quince años empezó su carrera profesional en compañías como el Ballet Teatro Español Rafael Aguilar, Ballet Antología, José Antonio y los Ballets Españoles, Compañía Antonio Márquez y Compañía Aída Gómez, entre otras. Fue bailarín protagonista para coreógrafos como Rafael Aguilar, Mariemma, Alberto Lorca, José Antonio Ruiz, José Granero o Antonio Gades. En 1997 entró a formar parte del Ballet Nacional de España, del que fue primer bailarín entre 2000 y 2002.

Ha compartido escenario con Trinidad Sevillano, Aída Gómez, José Antonio Ruiz, y Carla Fracci, entre otros. Sus coreografías forman parte del repertorio de los conservatorios profesionales de danza de Madrid, de la Compañía José Antonio y los Ballets Españoles, Ballet Nacional de España, Compañía Ibérica de Danza, Centro Andaluz de Danza o Instituto del Teatro de Barcelona. En 2002 creó la Compañía Antonio Najarro, con la que ha representando sus espectáculos *Tango flamenco*, *Flamencoriental*, *Jazzing Flamenco* y *Suite Sevilla*. En 2011 el Ministerio de Cultura lo nombra director del Ballet Nacional de España.

Ha obtenido distinciones como el Premio Arlequín al Mejor Joven Coreógrafo 2009, Premio Max al mejor intérprete masculino de danza 2010, Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid 2013, el Premio ACTUA de Danza 2016 de la Fundación AISGE y el Premio Fuera de Serie 2017 del periódico *Expansión* en la categoría de danza, entre otros.



DAVID PICAZO

Dirección de escena y guión

David Picazo (Mérida, 1975) es intérprete, director de escena e iluminador. Comienza su trayectoria en 2005 codirigiendo el espectáculo de danza *13 Rosas*, de la compañía Arrieritos-flamenco, que fue galardonada con dos premios Max como mejor espectáculo de danza y mejor coreografía.

Es colaborador habitual como director de escena y diseñador de luces de la compañía de danza contemporánea Losdedae, dirigida por el coreógrafo Chevi Muraday, con trabajos como *El cínico*, *Return*, *Kargá* o *Cenizas*. En 2015 colabora con el Ballet Nacional de España como dramaturgo y director de escena en la coreografía *Zaguán*. Destaca su participación como director de escena e iluminador en compañías de flamenco y danza como la de Montse Cortés, Guadalupe Torres, Nino de los Reyes, Pepa Molina, Arrieritos-Flamenco y Rocío Molina, Premio Nacional de Danza, especialmente en sus espectáculos *Turquesa como el limón* (iluminación) y *Oro Viejo* (dirección de escena).

Como diseñador de luces ha participado en los espectáculos *Historias de Usera* (Premio Max a la mejor producción privada 2016), *Danzad Malditos* de la compañía Malditos (Premio Max al mejor espectáculo revelación 2015) y *En el desierto* (Premio Max al mejor espectáculo de danza 2015), en el que también trabaja como intérprete. En la actualidad trabaja y se desarrolla como iluminador con diferentes creadores como la directora Carlota Ferrer, en el nuevo proyecto *Esto no es la casa de Bernarda Alba* y en *Oh, Cuba* con coreografía de Adrián Galia y música de Antonio Carmona.



MIGUEL LÓPEZ

Piano

Nace en Madrid en 1975. Profesor de piano por el Conservatorio Manuel de Falla de Cádiz, imparte clases de composición de jazz en la Escuela Superior de Música del País Vasco (Musikene) y dirige la Andalucía Big Band.

A lo largo de su carrera ha participado como pianista en proyectos con David Binney, Guillermo McGill, Mariano Díaz, Bob Sands, Perico Sambeat, Mikel Andueza, David Palomar, Julián Sánchez y Javier Galiana, en festivales nacionales e internacionales, en Madrid, Sevilla, Donostia, Lisboa, Moscú o Montreal.

Entre sus proyectos de grabación más destacados se encuentra la participación en los discos *Suite Trafalgar* de la Andalucía Big Band (2017), *The Magi Are Coming* grabado por Wise Guys Octet (2015), *Kind of Cai + Rubem Dantas* (2009), *Sonora por Cádiz* de la Sonora Big Band (2005), o el disco *Mosaico*, de Pedro Cortejosa (2002), que obtiene el Primer Premio al mejor grupo de jazz andaluz en el Festival Internacional de Jazz de Granada.

Es compositor y arreglista habitual de la Bob Sands Big Band de Madrid y de la Reunión Big Band de San Sebastián, entre otras. En el flamenco ha colaborado con Santiago Lara, José Antonio Rodríguez, Rafael de Utrera, Blas Córdoba o la compañía Flamenco Hoy. Es pianista de la compañía de flamenco de la coreógrafa Mercedes Ruiz, y ha acompañado a Martirio en la gira *El aire que te rodea* (2012) y a Javier Ruibal en el espectáculo *Quédate conmigo* (2014).



CARMEN ANGULO

Bailarina (*Sierra*)

Licenciada en Danza Clásica por el Conservatorio de Valencia, ha desarrollado su carrera profesional en torno a la danza española y la danza contemporánea. Debuta con la compañía de Antonio Márquez en la inauguración del Teatro Real de Madrid en 1997 con *El sombrero de tres picos*. Ha formado parte de las compañías de Antonio Márquez, Joaquín Cortés, Luis Ortega, Rafael Amargo, Rafael Aguilar, Danzadas, Arrieritos Flamenco, Estévez/Paños y compañía, Compañía Rojas y Rodríguez, Dançem, Enclave español, Princesa cangrejo dance company, Marta Carrasco, Flamencos en route y Losdedae, entre otras.

Ha trabajado para el Teatro de la Zarzuela de Madrid con directores como Luis Olmos, Calixto Bieito, Jesús Castejón, Amelia Ochandiano, Emilio Sagi, Graham Vick, Fuensanta Morales, Ramón Oller, Gustavo Tambascio y Nuria Castejón. Participa como primera bailarina en la compañía de Rafael Aguilar en las obras *Carmen* y *Rango*. Como bailarina-actriz ha interpretado los espectáculos *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* (Fuensanta Morales), *Bestiari* (Nuria y Rafa Castejón), *Ola y Olé* (Alberto Velasco), *Escríbeme un cuento* (Arrieritos Flamenco y Ambulantes teatro) y *Zarzuela en danza* (Nuria Castejón y Álvaro Tato).

En la actualidad participa en el último espectáculo de la compañía de flamenco de Rafaela Carrasco, *Nacida sombra*, con dramaturgia de Álvaro Tato. Obtuvo el tercer premio de coreografía en el XI Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco de Madrid con la coreografía *Serenas* en el año 2002.



VANESA VENTO

Bailarina (*Ventera*)

Nace en Madrid en 1980. En 1996 ingresa en el Conservatorio Profesional de Danza Fortea, donde obtiene el título de Danza Española. Ha realizado numerosos cursos de danza clásica, folclore, flamenco, escuela bolera, danza estilizada y danza contemporánea, con maestros de la talla de Aurora Pons, Pedro Azorín, Juanjo Linares, Antonio Canales, Rocío Molina, Eloy Pericet, Rubén Olmo y Chevi Muraday

Ha bailado en varios espectáculos y compañías, entre los que cabe destacar: España Danza (1998), con la dirección de Felipe Sánchez y el Ballet Lírico de Madrid (1999) en la zarzuela *Doña Francisquita* coreografiada por Alberto Lorca. En 1999 entra a formar parte de la compañía de Carmen Mota y en 2001 es admitida en el Nuevo Ballet Español para realizar el espectáculo *Fury* por todo el territorio americano. Por esa fecha también abundan las numerosas colaboraciones y creaciones coreográficas para el Ballet Albéniz de Alcalá de Henares. Durante dos años formó parte del ballet estable del programa *Noche de fiesta*, y entre los años 2002 y 2009 trabajó con las compañías de Joaquín Cortés, Carmen Mota, Antonio Najarro, Rafael Aguilar, Rubén Olmo, Marco Flores, Fundación Gades y Esther Carrasco.

En su faceta de coreógrafa ha realizado varias creaciones propias para ser representadas en certámenes y en el ciclo *Los bailarines del BNE crean*. Desde septiembre de 2012 forma parte del cuerpo de baile del Ballet Nacional de España, con el que ha interpretado varios roles de solista. Actualmente estudia el grado superior de Danza en la Universidad Rey Juan Carlos.



JONATHAN MIRÓ

Bailarín (*Chivato*)

Nace en Barcelona y se forma en el Instituto del Teatro, donde se titula en Danza Española y Flamenco. En Madrid y Sevilla estudia en el Real Conservatorio Profesional de Danza y en el taller-estudio de la Compañía Andaluza de Danza bajo la dirección José Antonio. Son numerosos los maestros que influyen y nutren su aprendizaje: Eva Yerbabuena, Javier Latorre, Merche Esmeralda, José Antonio, Manolo Marín, y Alejandro Granados. En 2007 recibió el premio al mejor bailarín sobresaliente en el XVI Certamen de Danza Española y flamenco de la Comunidad de Madrid.

Debuta como profesional en 1999 con la Compañía de Antonio Canales en Madrid y Barcelona, en el espectáculo *Tiempo 2000*. Al poco tiempo pasa a formar parte del Ballet Nacional de España, donde tiene el privilegio de trabajar directamente con los maestros Pilar López, José Granero, Antonio Gades, Alberto Lorca y Mariemma. Tras cinco años en la compañía, decide abandonar la institución para emprender nuevos proyectos artísticos. Trabaja en las compañías de Rubén Olmo, en *DosXmedio* de Rafael Estévez y Nani Paños, en la compañía de Rocío Molino y en *Vamos al Tiroteo* de Rafaela Carrasco. Estrena en Madrid el espectáculo *Flamenco hoy* de Carlos Saura junto a artistas como Pastora Galván. En 2010 estrena en Madrid su propio espectáculo, *Momentos*, junto a David Coria y Guadalupe Torres, y en 2011 es llamado para asumir la dirección artística del tablao madrileño Villa-Rosa, trabajo que compagina con su participación en los espectáculos *Nómada* de Manuel Liñán y *Laberíntica* de Marco Flores.



JOSÉ MANUEL BENÍTEZ

Bailarín (*Sacristán*)

Nace en Málaga en 1981. Obtiene el título profesional de Danza Española en el Conservatorio Profesional de Danza de Málaga y la homologación a efectos de docencia del título superior de Danza por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid. Durante dos años (1999-2001) se especializa en el taller flamenco del Centro Andaluz de Danza bajo la dirección de José Antonio.

Desde el año 1999 y hasta la actualidad ha desarrollado innumerables trabajos en compañías y con coreógrafos de prestigio, entre los que cabe destacar su trabajo como bailarín de la Compañía Andaluza de Danza entre 2001 y 2004, su papel de Garduña en la versión de *El sombrero de tres picos* de José Antonio para el Centro Andaluz de Danza y su participación en el ballet de la Ópera de Roma bajo la dirección de Carla Fracci.

También ha participado como bailarín en la película *Iberia* de Carlos Saura en el año 2004, y durante el año 2005 ha bailado en las compañías de Paco Mora, José Porcel y Mario Maya, hasta que ese año entra a formar parte del Ballet Nacional de España como bailarín de cuerpo de baile, e interpretando papeles de solista en varias de sus producciones. En el año 2007 asciende a la categoría de solista, interpretando en numerosas ocasiones papeles de primer bailarín. Compagina su trabajo en el Ballet Nacional de España con participaciones puntuales en las compañías de Aida Gómez y Úrsula López, entre otras.



JUAN PEDRO DELGADO

Bailarín (*Leonardo*)

Nace en Sevilla en 1980 y comienza sus estudios de Danza Española en la Escuela de Matilde Coral. Más tarde se traslada a Madrid para continuar sus estudios de Danza Española en el Real Conservatorio de Danza de Madrid. Su formación ha corrido a cargo de maestros como Ricardo Franco, Antonio Márquez, Pedro Azorín, Manolo Marín, Paco Romero, Rafaela Carrasco, Rafael Campallo, Aida Gómez, Adrián Galia, Carmina Ocaña, Juanjo Linares y un largo etcétera.

En su carrera profesional destaca su participación en las películas *Sevillanas* y *Flamenco*, de Carlos Saura, su paso por el Ballet Ciudad de Sevilla, el programa *Hijos de Hércules* y el tablao flamenco Palacio Andaluz de Sevilla. En el taller del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid es seleccionado para trabajar en las coreografías *Pa ti, pa mí* de Adrián Galia y Beatriz Martín y *A la luz* de Elvira Andrés. Desde su salida del conservatorio y hasta el año 2012 también forma parte de las compañías de Aída Gómez, Diego Llori, Nuevo Ballet Español (Ángel Rojas y Carlos Rodríguez), Joaquín Cortés, Esther Carrasco, Ballet Español de Murcia, Blanca Li junto con Andrés Marín y Carmen Linares, Antonio Najarro, Manuel Liñán y Daniel Doña. En Madrid, compagina sus trabajos en compañías con su asidua participación en los tablaos el Corral de la Morería y el Corral de la Pacheca. En septiembre de 2012 entra a formar parte del cuerpo de baile del Ballet Nacional de España, en que desempeña también papeles de solista.



MARÍA MEZCLE

Cantaora (*Solita*)

María Ángeles Rodríguez Cuevas, nacida en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en 1987, es biznietita del Mezcle (Juan Ortega Gómez) y descendiente de María Vargas. Con once años se alzó con el Primer Premio del Concurso de Cante Noches de Bajo Guía de Sanlúcar de Barrameda. Tras obtener diversos galardones en concursos de toda Andalucía, logró el Premio por Alegrías en la modalidad de cantes bajoandaluces en el Festival del Cante de Las Minas de La Unión en 2013.

Tiene una extensa experiencia como maestra de cante y ha impartido cursos especializados dentro y fuera de España. En 2010 presenta su primer trabajo discográfico, *María Mezcle*, con Gerardo Núñez como productor. Desde entonces ha actuado en diversos festivales y ha compartido escenario como Diego del Morao, Miguel Poveda, José Mercé, Juana la del Revuelo, Antonio el Pipa, Pansequito, Esperanza Fernández y Juan Gabriel. Ha dirigido su propio espectáculo sobre la zambomba flamenca en el Teatro Calderón en 2012 y en el Teatro La Latina en 2014. Ha cantado con la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Teatro de La Zarzuela interpretando el rol de La cantaora en *La verbena de la Paloma* y ha pisado las tablas de emblemáticos tablaos como el Corral de la Morería de Madrid y El cordobés de Barcelona. Ha cantado para Farruquito en *Pinacendá*. Ha acompañado al Ballet Nacional de España como cantaora en diversos teatros, dentro y fuera de España. Recientemente ha presentado su segundo disco, *Desnuda*, y forma parte del espectáculo *Tres flamenco*. Es diplomada en Magisterio en Educación Musical.



JOSÉ LUIS MONTÓN

Guitarrista (*Tío Buenvino*)

Nace en Barcelona. Comienza sus estudios musicales a muy temprana edad y se especializa en guitarra flamenca. En 1989 debuta como concertista en Barcelona, y en 1993 el Círculo de Bellas Artes de Madrid le concede la Copa Pavón. Durante los dos años siguientes, gira con el espectáculo *Cumbre flamenca* por todo el mundo, a la vez que participa en los festivales de guitarra de Houston, Paderhorn, Buenos Aires, Sydney y Utrecht.

Es uno de los artistas flamencos que con mayor frecuencia ha colaborado con orquestas sinfónicas y solistas clásicos, como los violinistas Ara Malikian y Olvido Lanza y el guitarrista David González, así como con intérpretes destacados de otras músicas populares y flamencos como Mayte Martín, Misia, Carmen París y María Berasarte, y una extensa relación de bailaores, además del Ballet Nacional de España.

Ha grabado cinco discos en solitario: *Flamenco entre amigos* (1996), *Aroma* (1997), *Sin querer* (2000), *Flamenco Kids* (2009) y *Flamenco Kids en Quillolandia* (2011). Destacan sus discos junto al violinista clásico Ara Malikian, *Manantial* (1996) y *De la felicidad* (2005), galardonado con el Premio de la Música. Gracias a su ductilidad trabaja con solistas y con grandes formaciones clásicas. En este ámbito cabe citar su disco *Flamenco Árabe II* (2006), junto al percusionista egipcio Hossam Ramsy, o *Flamenco Etxea* (2011), con el acordeonista vasco Gorka Hermosa. Es compositor de los espectáculos *Flamenco de cámara*, con Mayte Martín al cante y Belén Maya al baile, *La difícil sencillez*, de Rafael Amargo, junto a Juan Parrilla, y *La Pepa*, de la Compañía Pepa Molina.

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

- [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**
La España antigua · Tonadilla a solo*
El sochantre y su hija · Tonadilla a tres*
La España moderna · Tonadilla a solo*

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 **Nikolái Rimski-Kórsakov** 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 coreografía **Antonio Najarro**
Director de escena y guión **David Picazo**

10, 13 y 14 de enero de 2018

* Primera interpretación en tiempos modernos

Teatro musical de cámara, enero 2018 [textos de Fátima Bethencourt; y Beatriz Martínez del Fresno - Madrid: Fundación Juan March, 2018.

72 p.; 21 cm.

Teatro musical de cámara (7), ISSN: 2341-0787.

Programa: *La romería de los cornudos*, ballet en un acto, música de Gustavo Pittaluga y argumento de Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif. Antonio Najarro, dirección artística y coreografía; David Picazo, dirección de escena y guión; Miguel López, piano; Carmen Angulo, Vanesa Vento, Jonathan Miró, José Manuel Benítez, Juan Pedro Delgado, bailarines; María Mezcle, cantaora y José Luis Montón, guitarrista; celebrados en la Fundación Juan March el 10, 13 y 14 de enero de 2018.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Ballets – Reducciones para piano -- Programas de mano -- S. XX.- 2.
Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Fátima Bethencourt
© Beatriz Martínez del Fresno
© Fundación Juan March

Departamento de Música
ISSN: 2341-0787

Agradecimientos:
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, INAEM, Rosa Zaragoza y Zoila Martínez Beltrán.

Participan:

radio
clásica Cat  música

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 Museu 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 DE TEATRO MUSICAL

MELODRAMAS (3)

MANFRED. *Poema dramático de Robert Schumann con texto de Lord Byron*

Dirección musical y piano Laurence Verna

Dirección de escena Ignacio García

Manfred Pedro Casablanc

Voces Marina Pardo, Paloma Friedhoff, Ivo Stánchev y Francisco Corujo

Actores Chema de Miguel, Mamen Camacho, Chema León y Emilio Gavira

Coro de Voces Graves de Madrid

14, 16 y 17 de febrero de 2018

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (9)

LOS ELEMENTOS. *Ópera armónica al estilo italiano de Antonio Litteres*

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical y clave Aarón Zapico

Dirección de escena y escenografía Tomás Muñoz

Voces Ollala Alemán, Aurora Peña, Eugenia Boix, Marifé Nogales,

Soledad Cardoso y Lucia Martín-Cartón

Orquesta barroca Forma Antiqua

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica (RNE). Los conciertos de miércoles y domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo. Los conciertos de los sábados se pueden escuchar en diferido por Catalunya Música

Boletín de música y videos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

