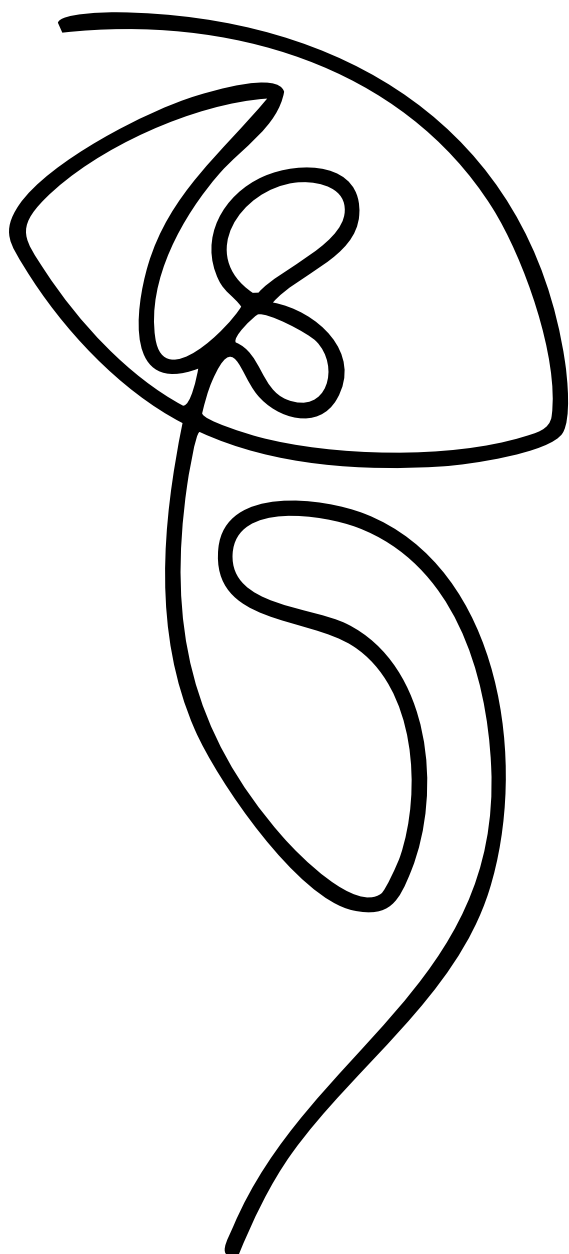


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 1, 2024
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione p. 9

STUDI STORICI

Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

Flavia Pappacena p. 13

On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)

Madison U. Sowell p. 27

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

Ana Alberdi Alonso p. 41

Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America

Elisa Guzzo Vaccarino p. 57

METODOLOGIE E DIDATTICHE

L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

Francesca Falcone p. 75

Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico

Valerio De Vita p. 109

DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali

Federica Loredan p. 125

Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto

Aline Nari p. 147

L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze

Caterina Giangrasso Angrisani p. 155

<i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i>	
<i>Maria Elena Ricci</i>	p. 167
Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa	
<i>Claudia Verdat</i>	p. 177
Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia	
<i>Sofia Bordieri</i>	p. 197
RECENSIONI	
<i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i>	
di Betty Lo Sciuto	
<i>Daniela Cecchini</i>	p. 213
<i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i>	
<i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i>	
edited by Doug Fullington and Marian Smith	
<i>Roberta Albano</i>	p. 215
CALL FOR PAPERS	p. 221
NORME REDAZIONALI	p. 225

Studi Storici



ANA ALBERDI ALONSO

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

Abstract

En medio de negociaciones entre España e Italia para unificar sus respectivas estrategias mediterráneas y de dos viajes oficiales de sus reyes respectivos, se produjo un acercamiento cultural entre ambos países. Las dos actuaciones en Roma de Antonia Mercè la Argentina en dos lugares emblemáticos de la ciudad para los españoles, en la primavera de 1924, fueron parte de esos acercamientos. Actuaciones que quedaron reseñadas en dos crónicas italianas conservadas en el *Legado Antonia Mercè la Argentina* de la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid. En la Academia de España, un concierto en *petit comité* y en la embajada española en un homenaje del estado español al “honorable” Mussolini ante la representación del poder político junto al de la diplomacia, la aristocracia y el ejército. En ellos la Argentina, considerada como la bailarina española más completa del momento recibió el espaldarazo de su país, de la crítica española y francesa y desempeñó el papel de embajadora de la coreografía española

In the midst of negotiations between Spain and Italy to unify their respective Mediterranean strategies and two official trips by their respective kings, there was a cultural approach between the two countries. The two performances in Rome of Antonia Mercè la Argentina in two emblematic places of the city for the Spanish, in the spring of 1924, were part of those approaches. Performances that were reviewed in two Italian chronicles preserved in the *Antonia Mercè la Argentina Legacy* of the Library of the Juan March Foundation in Madrid. At the Academia de España, a concert in *petit comité* and at the Spanish embassy in a tribute by the Spanish state to the «onorevole» Mussolini before the representation of political power together with that of diplomacy, the aristocracy and the army. In them, la Argentina, considered the most complete Spanish dancer of the moment, received the backing of her country, of the Spanish and French critics and played the role of ambassador of Spanish choreography.

Ana Alberdi Alonso¹

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

España-Italia 1923-1924

En octubre de 1922, Benito Mussolini había tomado el poder tras la marcha sobre Roma, con la legitimación del rey italiano, como presidente del Consejo y ministro de Asuntos Exteriores; y en el año 1923 España e Italia negociaban un tratado comercial y una posible alianza mediterránea. Desde la llegada del nuevo embajador italiano a Madrid, Rainiero Paulucci de' Calboli, en enero de 1923, se habían comenzado conversaciones con el gobierno español para tratar de dicho acuerdo. En ese tiempo, gobernaba en España una coalición liberal cuyo presidente, García Prieto, y el ministro de Estado, Santiago Alba, veían con buenos ojos un tratado comercial con Italia al que se le fue dando forma, pero no así un acuerdo político militar que Mussolini perseguía para conseguir una alianza de defensa mediterránea liderada por Italia. Por otra parte, el rey Alfonso XIII tenía interés por encontrarse con el Papa y tranquilizarle sobre las intenciones españolas tras los debates promovidos por el gobierno liberal sobre la independencia de la Iglesia y el Estado, y así mismo estaba interesado en conocer el nuevo régimen fascista al que veía con buenos ojos.²

En ese contexto se estaba organizando un viaje oficial de los reyes españoles, Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg, para visitar al papa Pio XI y a los reyes italianos, Vittorio Emanuele III y Elena de Montenegro.

El 13 de septiembre de 1923 un golpe de Estado liderado por el general Miguel Primo de Rivera y legitimado por el rey Alfonso XIII disolvió el Parlamento, estableció la censura previa de prensa, restringió la libertad de movimientos y un Directorio militar presidido por dicho general sustituyó al gobierno liberal.

El rey decidió que Primo de Rivera se uniera al viaje oficial a Italia, que se agilizó, y se reanudaron las conversaciones con la embajada italiana en Madrid en contacto directo con Mussolini, que, en telegramas confidenciales, sugería tanto al embajador italiano como al agregado militar de la embajada, que vieran la mejor manera de plantear un acuerdo comercial, en los términos que ellos creyeran apropiado, para que pudiera estar firmado antes del viaje a Italia.

Mussolini dejaba claro que se trataba de «fortalecer en todas las direcciones los intereses económicos y políticos entre dos países mediterráneos con la posibilidad de establecer acuerdos militares». Y establecía unas líneas generales para que entre ambos

1. Ana Alberdi Alonso es Profesor Superior de Clavicémbalo, por el RCSMM. Licenciado en Antropología Americana por la UCM. Estudios de Clave y Contrapunto, Conservatorio de Utrech (1984-85). Beca del MFA español.

2. Giulia Albanese, *Alla scuola del fascismo. La Spagna dei primi Venti e la marcia su Roma*, Mario Isnengui (a cura di), «Pensare la nazione. Silvio Lanaro e la storia contemporanea», Roma, Donzelli, 2012.

«eligieran el momento y la forma» para presentárselo al general Primo de Rivera.

El agregado militar presuponía, para un posible acuerdo naval, tanto un plan acerca del uso de puertos italianos y españoles, como maniobras conjuntas de las escuadras respectivas. En este sentido, como lugar estratégico en el Mediterráneo interesaban las islas Baleares y en especial el puerto de Mahón, y se decidió que un posible acuerdo militar tendría que negociarse secretamente y con todas las reservas, más lentamente.³

Italia se organizó para preparar la visita del general Primo de Rivera y el Rey Alfonso XIII. Se centralizó la difusión día a día de todos los pormenores de la visita tanto en la prensa italiana como en la española. Roma quería un tratado comercial menos restrictivo y que se firmara antes del viaje, y así se hizo. De tal modo que el mismo día de la salida de los reyes españoles de Madrid, el 15 de noviembre de 1923, el Gabinete de Censura e Información previa de la Prensa entregó una nota informando de la firma de un Tratado con Italia para ser divulgada en la prensa del día siguiente Y el 28 de noviembre el Consejo de ministros italiano aprobó un decreto por el cual entraba en vigor dicho Tratado de Comercio y Navegación, el día que los reyes españoles se disponían a embarcar en Nápoles de vuelta a España.⁴

Los reyes españoles y el general Primo de Rivera y el séquito habían llegado al puerto de la Spezia el 18 de noviembre de 1923. En Roma les habían recibido los reyes italianos y el papa Pío XI con toda la curia pontificia en el Vaticano. En diez días recorrieron Roma, con gran recibimiento, siguieron a Florencia, Bolonia y Nápoles donde pudieron ver desfilar a los camisas negras.

El 6 de junio de 1924, los reyes italianos desembarcaban en el puerto de El Grao, para devolver la visita regia española, sin la compañía de Mussolini, que se disculpó por tener trabajos parlamentarios en curso, a través del embajador italiano en España y su jefe de gabinete que también viajó con la comitiva.⁵ Desde Valencia se dirigieron a Madrid, que recorrieron con sus alrededores, Toledo, Aranjuez, y El Escorial; y el rey Vittorio Emmanuel III fue investido académico en la Real Academia de la Historia. Siguieron a Barcelona desde cuyo puerto partieron para Italia. En esos días se produjo el secuestro del diputado socialista Giacomo Matteoti en Roma.

Ambas visitas fueron documentadas por la prensa diaria tanto en Italia como en España, con una amplia cobertura de todos los encuentros, visitas y banquetes que se sucedieron. En ambos viajes regios se exhibieron tanto la escuadra marítima española como la italiana y en la visita de los reyes españoles hubo un despacho de prensa controlado por Mussolini. Por otra parte, el gobierno español encargó la grabación de un documental de la visita.⁶

3. Gustavo Palomares Lerma, *Mussolini y Primo de Rivera. Política exterior de dos dictadores*, Madrid, Eudema, 1989, pp. 147-161.

4. «Heraldo de Madrid», 16 de noviembre de 2023 y 29 de noviembre de 2023. Hemeroteca digital (HD en adelante), Biblioteca Nacional Española (BNE en adelante).

5. «Sua Eccellenza l'onorevole Presidente del Consiglio mi ha dato l'incarico di rendermi interprete presso Sua Maestà Cattolica del suo profondo rincrescimento di trovarsi nell'impossibilità d'accompagnare gli Augusti Nostri Sovrani a causa dei lavori parlamentari già iniziati. Sua Eccellenza Mussolini dà pure istruzioni di informare l'Eccellenza Vostra che il suo Capo di Gabinetto è latore di una sua lettera personale per vostra Eccellenza che il Marchese Paulucci de' Calboli si farà un dovere di rimetterla personalmente, al suo giungere qui. Gradisca, Signor Presidente, gli atti della mia più alta considerazione. Il regio Ambasciatore». 3 de junio de 1924. AHN, legajo 1312.

6. Información sobre ambos viajes en «La Voz», «Heraldo de Madrid», «La Libertad» y «El Imparcial» del 16 al 29 de noviembre de 2023: y del 6 al 15 de junio de 1924. HD, BNE. <https://www.rtve.es/play/videos/archivo-real-alfonso-xiii/viaje-italia-reyes-espana/2833322/>

Según Palomares Lerma, el viaje a Roma de los reyes españoles y el presidente del Directorio Militar en noviembre de 1923 fue clave en la relación entre ambos regímenes. Las conversaciones que allí se mantuvieron establecieron los fundamentos de la relación de ambos países en el periodo que desembocó en la firma del *Tratado de Amistad, Arbitraje y Neutralidad* el 7 de agosto de 1926. En las conversaciones que mantuvieron Primo de Rivera y Mussolini, tanto en el palacio del Quirinal como en el palacio Chigi, así como las de Mussolini con el rey Alfonso XIII, se desarrollaron temas y compromisos que fueron repitiéndose en los contactos posteriores, siempre con discreción y en secreto.⁷

Desde el primer momento del golpe militar en España, el gobierno francés siguió atentamente la preparación del viaje a Italia de los reyes españoles y del presidente del Directorio, el general Primo de Rivera. La prensa española, italiana y europea cubrió ampliamente el viaje, con cierta preocupación en Francia por este acercamiento entre los dos países latinos y los rumores de su alianza mediterránea. El embajador español en París, Quiñones de León, realizó su labor diplomática y como tal podemos considerar la comida ofrecida en la embajada de España en honor del señor Poincaré y su esposa. Un homenaje al presidente del consejo y ministro de Asuntos Exteriores francés, con un reducido número de invitados, políticos y aristócratas franceses y españoles junto a personal de la embajada, el día 10 de febrero de 1924. Así lo cuenta el cronista de «ABC», que añade que, después de la comida, «hubo una reunión íntima y se celebró una fiesta española, con la intervención de la Argentina y de otras artistas».⁸

¿Quién era Antonia Mercé la Argentina en 1924?

Antonia Mercé la Argentina (1890-1936) había adquirido un bagaje coreográfico a través de sus padres, bailarines, y su aprendizaje en el cuerpo de baile del Teatro Real madrileño de los nueve a los trece años de edad, al tiempo que pasaba los tres años reglamentarios de solfeo en el Conservatorio madrileño.⁹

Antes de la Gran Guerra y después de recorrer los teatros de variedades españoles había ampliado su radio de acción en teatros de variedades europeos. Ella estaba trabajando en Moscú cuando estalló la Gran guerra y pudo regresar a España a través de una Europa en armas, en agosto de 1914.

La Argentina bailaba *alegrías, tangos, farrucas, habaneras y garrotines*, en su mayoría de Quinito Valverde, compositor de zarzuelas y canciones de variedades muy popular a principios del siglo XX. Primero en Madrid, a partir de 1910 en París con sus operetas españolas y en 1916 en Nueva York.¹⁰ Eran ya famosas sus alegrías en las que recreaba una corrida de toros.

También bailaba músicas de otros compositores, como algunas fantasías españolas de óperas de Massenet, una *madrileña* y una *sevillana*, o de alguno de sus ballets. A todas

7. Palomares, *Mussolini y Primo*, cit.

8. «ABC», 11 de febrero de 1924. Album n. 2, p. 30. Legado Antonia Mercé *la Argentina*. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid (LAMLA, BFJMM, en adelante).

9. Ana Alberdi Alonso, *Antonia Mercé, la Argentina. La herencia de sus mayores*, en *Tras los pasos de la sílfide. Danza en España 1836-1936*, editores Idoia Murga, Carolina Miguel, Irene López, Alejandro Coello, Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pp. 183-197.

10. Quinito Valverde Sanjuán (1875-1918), hijo de Joaquín Valverde Durán, autor junto con Federico Chueca de la música de la zarzuela *La Gran Vía*.

estas músicas aplicaba pasos españoles encadenados según criterios propios, con la libertad que le daba el trabajar en teatros de variedades o en «fines de fiesta» de obras teatrales. Y a casi todas le daba el soporte del toque de sus castañuelas con las que era maestra en conseguir todo tipo de matices y ajustar los ritmos.

En septiembre de 1914 centró su trabajo en teatros españoles al tiempo que preparaba su viaje a América. Bailó en el Círculo de Bellas Artes, en la fiesta de la Asociación de la Prensa, participó en una fiesta de la danza en el Ateneo madrileño y se embarcó rumbo a Buenos Aires donde desembarcó el 1 de mayo de 1915 para trabajar en el teatro del mismo nombre junto a la compañía Caralt con la que viajó desde España.

Al mes y medio se casó con un distinguido argentino, Carlos Marcelo de Paz, y ambos recorrieron América de Sur a Norte mientras que ella actuaba en distintos teatros del continente americano. En noviembre de 1915 se publicaba su repertorio de 26 bailes en el periódico de la ciudad de Mendoza, «Los Andes», el 3 de noviembre, donde actuó, de camino a Santiago de Chile y Lima.

Su estancia en Nueva York en 1916 estaba relacionada con el estreno de la ópera Goyescas en el Metropolitan Opera House en el que ella iba a ejecutar el baile central de la ópera, cosa que no fue posible. En compensación, el compositor Enrique Granados le compuso especialmente para ella la danza de los *Ojos verdes* para su debut en la ciudad en dos matinés en el teatro Maxine Elliot. Más tarde, ella hizo una tournée por el Noreste de EEUU con el circuito Keith's de variedades.

En 1917, en Cuba y después en México publicó un artículo sobre su idea del baile español. En febrero en «La Discusión» de La Habana, y el 15 de agosto en la revista «Thalía» de la ciudad de México. En su escrito, Antonia Mercè clasifica los bailes españoles en tres grupos, a saber, «clásicos, gitanos y regionales»:

Las danzas «clásicas» son las derivadas de una escuela subordinada hasta hace pocos años a un método riguroso de reglas invariables. Los bailes «gitanos» (que pertenecen al llamado género flamenco) son danzas de inspiración propia [...] en ellos interviene el movimiento del cuerpo [...] acompañado por el chasquido de los dedos y gritos de vivas y olés. La expresión facial es por lo común exagerada, no hay orden en los pasos [y] muy a menudo degenera en lo grotesco. [...] Las danzas «regionales» son los bailes populares, característicos de ciertas provincias españolas, como la *Jota*, de Aragón, la *Muñeira*, de Galicia y de Asturias; las *Sardanas*, de Cataluña; las *Guipuzcoanas*, en las provincias vascongadas, y las *Pasiegas*, de Santander. Su mérito principal estriba en el brío y agilidad con que se mueven los bailadores, cuya resistencia raya en lo increíble.

En cuanto a su baile, Antonia Mercè consideraba «haber realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada 'moderna'». Señalaba que «del baile español he desterrado la rudeza, a veces hasta acrobática, para dejarle su belleza primitiva e imprimirle el sello de su especial significación y colorido», para lo cual había aplicado la experiencia de «constantemente estudios y observaciones», esforzándose en «amoldar a su temperamento y personal modo de ver, esas teorías que preconizan la distinción y armonía de siluetas que sirven no solo para recreo de la vista, sino que a la par deleitan el espíritu».

En México coreografió otros dos bailes de Granados, la *Rosa* (una miniatura de 25 a 30 compases) y la *Jota valenciana*, y el compositor Manuel Ponce le compuso una *Gavota* que estrenó en unos de sus beneficios. También investigó un *Jarabe* mexicano que añadió más adelante a su repertorio. Y ese mismo año volvió a Nueva York para trabajar

en una opereta española de Quinito Valverde *The Land of Joy* en el mes de noviembre. De Nueva York volvió a España en diciembre de 1917.

En 1918, bailó las nuevas danzas de Granados en Barcelona, Sevilla y Málaga junto a su consolidado repertorio y en el otoño madrileño estrenó cuatro bailes con música de otros compositores españoles: *Córdoba* de Albéniz, *la Habanera* de Sarasate, *la Andaluza sentimental* de Joaquín Turina y *la Serenata* de Manuel de Falla.

A principios de 1919, trabajó sin resonancia periodística en un París que estaba despertando de la guerra. En España de nuevo, actuó en el salón Imperial de Sevilla y en Córdoba en el salón Ramirez. Regresó de nuevo a América y, a partir de junio retomó sus actuaciones en Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile. En diciembre de ese año y enero de 1920, en Lima, coreografió *la Danza V* de Granados, *la Sevilla* de Albéniz, *las Playeras* de Sarasate y un *Bolero clásico*.

A finales de 1920 se asentó en España y afianzó repertorio que había ido renovando a partir de las músicas de Enrique Granados. En «La Pluma» de diciembre de 1921, Cipriano Rivas Cherif, periodista, hombre de teatro y renovador de la escena, escribía:

Ese punto de fusión entre el llamado arte popular y el Arte puro, es decir, a un tiempo elemental y trascendente, inspirado y sabio, castizo y universal, lógralo hoy con sus danzas clásicas una artista ejemplar, la Argentina, que luchando bravamente contra la indiferencia o el aplauso desmedido de públicos y revisteros torpes, ha sabido ir depurando con un instinto maravilloso, servido por unas facultades naturales espléndidas, ese concepto del estilo español en que tan obstinadamente [otros] se pierden [...] La cualidad *sui generis* que hace exceder a la Argentina de los límites angostos de las *variedades* al uso, es el grado de expresión femenina, sensual, con que, sin subvertir los elementos propios del arte coreográfico, descubre la razón esencial, no ya del baile español o flamenco, en sus modalidades típicas, sino del baile pura y simplemente.¹¹

En junio de 1922 se empapó en Granada de todo lo relacionado con el flamenco durante el Primer Concurso de cante jondo y su continuación en las fiestas del Corpus, bailó en los distintos escenarios de la ciudad, se relacionó con los guitarristas del concurso y admiró a las bailaoras flamencas.¹² Allí entabló amistad con Manuel de Falla y se carteó con él, interesada siempre por *El Amor Brujo*, obra de la que el compositor había acabado una versión de ballet que todavía no se había llevado a la escena. Y ella, como protagonista y coreógrafa consiguió llevarla a la escena del Trianon Lyrique parisino el 25 de mayo de 1925.

Entre 1923 y 1924 vuelve a bailar en escenarios parisinos y ampliar su radio de acción europeo sin dejar de actuar en teatros españoles. Muy valorada en las críticas parisinas, se escribía, tanto que «tiene mucho de la envergadura de una ‘clásica’ que ha modificado la escuela siguiendo las reglas españolas»,¹³ como que, en el campo coreográfico, «ha realizado el mismo esfuerzo que Albéniz o Manuel de Falla en el musical y logra, como ellos, la estilización en la interpretación del folclore al convertir el tema popular en obra de arte».¹⁴

11. «La Pluma», diciembre 1921

12. Ana Alberdi, *Antonia Mercé, la Argentina. La herencia de sus mayores*, en *Tras los pasos de la silfide. Danza en España 1836-1936*, editores Idoia Murga, Carolina Miguel, Irene López, Alejandro Coello, Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pp. 183-197.

13. André Levinson. *Jadis et Naguère*, «Comoedia», 24 de septiembre de 1923. LAMLA BFJMM cit., Álbum 2, p. 24.

14. Carol Bérard, «Semaine de Paris», 14 de marzo de 1924, *ivi*, p. 29.

En París recibió un apoyo importante en su carrera cuando el más exigente crítico parisino de danza, el ruso André Levinson, asentado en París desde hacía poco tiempo, la eligió para ilustrar sus dos conferencias sobre «El genio de la danza española» en el Théâtre des Champs Elysées el 30 de noviembre de 1923 y el 29 de febrero de 1924.

En la primera conferencia bailó la *Sevilla* de Albéniz en una creación acorde con los inicios de las danzas sin música, sintetizando la rítmica de las seguidillas de esta pieza ejecutada por las castañuelas y el taconeo de sus pies, con todos los matices y voces de su técnica depurada. Se convirtieron en las *Seguidillas sin música*. También bailó la *Córdoba* de Albéniz, la *Serenata* de Malats y la *Andaluza sentimental* de Turina en las que se resaltaba «el libre encadenamiento de pasos», así como las *Alegrías* inspiradas en la tauromaquia, ya comentadas, y una *Rumba* cubana. En la segunda conferencia añadió un *Jarabe* mexicano, un *Bolero seguidillas* con zapatillas de ballet, y un *Tango* flamenco.

Antonia Mercè la Argentina embajadora coreográfica

En el mes de abril de 1924 Antonia Mercè bailaba en la Academia de España en Roma y en mayo en la Embajada española ante el Quirinal.



Fig 1. «Corriere italiano», 6 de abril 1924. LAMLA, BFJMM, Álbum 2, p. 32.

En la Academia de España en Roma, bailó la Argentina en *petit comité* ante un grupo de amigos y admiradores, como nos cuenta Eugenio Giovanetti en su crónica del «Corriere italiano» del 6 de abril de 1924, *Alla scoperta di Roma. Antonia Mercé all'Accademia di Spagna*:¹⁵

Un gentile amico, il sig. Gomez Ocerin, ci avvertiva che, nella notte, «l'ultima grande ballerina spagnuola», Antonia Mercé, avrebbe ballato all'Accademia di Spagna, innanzi ad un piccolo gruppo di amici e ammiratori. *Bailará algunas danzas de España, en tout petit comité*, diceva l'amico Ocerin.

Quien hacía saber a sus amigos que «la última gran bailarina española» iba a bailar en un concierto restringido en la Academia de España era Justo Gómez Ocerín, primer secretario de la embajada española ante la Santa Sede, y jefe de la primera Oficina de Expansión Cultural Española.¹⁶

La proposta aveva una tal grazia romantica che non era possibile resistere. Malgrado la pioggia e l'ora e la solitudine remota dell'Accademia, abbiamo voluto salire a San Pietro in Montorio e vedere Antonia Mercé, detta l'Argentina. Non ce ne siamo pentiti. L'Accademia, da sola, avrebbe già meritato il viaggio notturno. Che silenzio, che buona quiete conventuale in quella grande casa degli studi! Appena passati dinnanzi al tempietto di Bramante, è venuto a farci da guida l'architetto Mercadal, una specie di abate Galliani spagnolo, piccolo, allegro, generoso. Egli ci ha presentato al direttore Edoardo Chicharro, ottimo maestro e padron di casa amabilissimo. Tutt'intorno, nel'aspetto, nelle parole, nei gesti dei giovani alunni, brillava la cortesia spagnuola, così fine nella sua dignità.

Fernando García Mercadal guía a los amigos de Ocerín.¹⁷ El simpático y bajito arquitecto era uno de los pensionistas de la Academia, estudioso de la arquitectura mediterránea. Años más tarde sería uno de los promotores del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura) y el que diseñó los llamados jardines de Sabatini sobre las antiguas caballerizas del Palacio Real de Madrid. Mercadal les presenta al que fue director de la academia de 1912 a 1925, el pintor Eduardo Chicharro, discípulo de Sorolla, y el cronista elogia la cortesía de los jóvenes pensionados españoles.

Ma voi volete che si parli finalmente della ballerina. Eccoci! In fondo all'austero stanzone, è sorto un minuscolo palchetto e su quel palchetto sta per salire Antonia Mercé. Un momento! Prima della ballerina, vi sale un giovane collega spagnuolo che dirà qualche parola nel miglior castigliano. Quest'oratore inaspettato è Federico García Sanchiz, romanziere e giornalista pieno di fuoco: il suo discorsetto è tutto calore e scintille, e, per vostra fortuna, brevissimo: una vera fiammata.

Giovanetti describe un minúsculo escenario en un austero salón al que va a subir la bailarina pero un orador inesperado pronuncia un discurso brevísimo en un castellano estupendo. Este joven periodista y escritor se había hecho famoso en España con sus char-

15. LAMLA, BFJMM cit. p. 44.

16. «En atención a las circunstancias que concurren en el secretario de primera clase Don Justo Gómez Ocerín, S.M. el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien nombrarle jefe de la Oficina de Expansión Cultural Española, creada por Real Orden de esta fecha, sin perjuicio de que continúe ocupando el puesto que en la actualidad desempeña». 17 de noviembre de 1921. AGA, 12, 124.

17. El arquitecto Fernando García Mercadal pensionado en la Academia por la sección de arquitectura «dice ocuparse en hacer estudios sobre arquitectura mediterránea (Capri-Golfo de Nápoles y de Salerno-Amalfi-Positano) y estudios sobre la arquitectura menor en Roma, siglo XVII y estudios clásicos diversos». *Carta del director de la Academia dando cuenta de los pensionados*. 18-1-1924. AHN, legajo 4347, Academia de Bellas Artes en Roma.

las en los escenarios sobre distintos temas con los que arrebatava al público que le escuchaba. Antonia Mercé y él idearon un tipo de concierto a dúo, en el que García Sanchiz hacía un monólogo relacionado con los bailes que, antes o después, Antonia Mercé ejecutaba. En mayo y junio de 1922 hicieron una *tournee* por Andalucía que finalizó en Granada en los días del Festival de Cante Jondo organizado por Manuel de Falla, Federico García Lorca y otros, durante las fiestas del Corpus de la capital granadina.

La tenda si riapre. Questa volta è proprio lei, la celebre «Argentina». Non è bella. Ha un naso un po' più lungo di quello di Cleopatra, la bocca un po' troppo larga, il corpo un po' troppo magro. Ma che originale armonia nell'insieme, che luce negli occhi, che balenio in quella larga bocca espressiva, che impeto in quella nervosa magrezza!¹⁸

Finalmente llega la descripción física de la célebre bailarina, de la que el cronista destaca la original armonía del conjunto de su persona.

Eccola che balla. Non si sa com'ella muova le gambe nella stretta guaina: il suo moto è raccolto, concentrato, chiuso in un cerchio angustissimo. Mai una superfluità, mai una dispersione! Ella chiude la sua grazia impetuosa in un cerchio breve, come un poeta chiude il pensiero nella estrofa. Antonia Mercé balla come una popolana andaluza che si rispetti e si contenga per amor del ballo. Questo delicato ritegno anziché toglier qualcosa all'espontaneità della danza, le dà un'incomparabile grazia popolare, un che di casto e fiero. Non si ritorna al vero "popolo", se non attraverso un severo senso dello stile.¹⁹

Y llega la descripción de su baile en el que ella encierra su elegancia impetuosa en un círculo reducido como el poeta encierra su pensamiento en la estrofa. Escribe Giovanetti que baila como si fuera una andaluza popular que se respeta y se contiene por amor a la danza y esa contención da la clave de su estilo.

Ma l'incomparabile Antonia comincia a far giocare le nacchere ed ecco la vera rivelazione, ecco il vero miracolo. Le nacchere! Quest'odioso gingillo dello spagnolismo manierato, questo insopportabile cro-cro di tutte le false danzatrici, di tutti i falsi musicisti, eccolo improvvisamente, nelle mani di Antonia Mercé, diventare uno strumento musicale d'una portentosa suggestività. Che prodigio! Si scopre improvvisamente nelle nacchere una sconfinata virtù espressiva: non soltanto scrosciano e crepitano, ma fremono, sussurrano, singhiozzano, ridono, cantano, mormorano, gorgogliano, tuonano, più tenere nella lor passione che un tubare di colombi, più animatrici nel loro entusiasmo che cento tamburri. La tenerezza, lo scherzo, la passione, la forza, quel che un perfetto strumento musicale può dire nelle mani di un grande artista, quel ch'è sfumatura vaga e quel ch'è personalità e carattere, tutto vi dicono le nacchere vibranti nelle mani di Antonia Mercé.²⁰

Con las castañuelas llega la revelación y el verdadero milagro de la expresividad sin límite. En las manos de la Argentina las castañuelas se convierten en un instrumento musical enormemente sugestivo capaz de producir infinidad de sonidos y de afectos humanos.

Questa meravigliosa danzatrice non ha bisogno d'una música esterna; essa balla con la propria musica, avvolgendosi nella melodia estremamente mutevole che le fluisce dalle mani. Il più bel ballo di AM è una danza caratteristica in cui ella sopprime del tutto la musica. Tacciono il pianoforte e gli

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

altri strumenti: la ballerina è sola con le sue nacchere. Ed ecco, nell'attonito silenzio, sprigionarsi dalle mani frementi una música tenera dapprima, e poi angosciata e poi minacciosa e poi trionfante, travolgente, formidabile. Non si resiste. Giovani e vecchi scattano in piedi, frementi d'entusiasmo, e applaudono e gridano.²¹

Y aparece la invención de Antonia Mercé que ella llama danza sin música. La seguidilla que encierra la Sevilla de Albéniz, queda reducida al esqueleto rítmico que toca con sus castañuelas y así «baila con su propia música». Dice la crónica que callan el piano y los demás instrumentos, pero no nos cuenta quiénes tocan esos instrumentos. Sabemos que el pensionado de la academia por la parte de la música era Fernando Remacha, que en 1919 compuso un ballet para la Argentina que no se llegó a realizar. Quizás fuera él quien organizó el acompañamiento musical para las danzas de la bailarina.

Che cosa diventano le danzatrici russe, sempre così cerebrali, che cosa diventano una Ja Ruskaia [sic] e una Rubinstein in confronto con questa spagnola davvero dionisiaca, graziosamente semplice come il popolo e travolgente, come una forza della natura? La grande arte del ballo fu e resta una gloria spagnola.²²

Y llega la comparación con las bailarinas rusas que conoce el cronista, a las que considera cerebrales frente a la dionisiaca Argentina.

Io non sono egoista. Mi auguro che lo stupendo piacere che gli amici spagnoli mi han procurato con l'invitarmi a vedere «Argentina» nella loro accademia, possa diventare presto il piacere d'ogni artista romano. Mi auguro che Roma possa togliere per qualche giorno a Parigi e presentare al pubblico in una degna cornice Antonia Mercé, artista indimenticabile, l'ultima grande ballerina spagnuola.²³

Remata Giovanetti considerando que «el inmenso placer» que él ha experimentado al ver a esta bailarina pueda tenerlo «todo artista romano». Para ello «espera que Roma pueda sacar de París por unos días a esta bailarina inolvidable» y darla a conocer en «un marco digno» de su arte.

Es interesante cómo este redactor de la tercera página del *Corriere italiano*, periódico de efímera existencia creado por Mussolini como contrapunto al «Corriere della Sera» milanés,²⁴ nos presenta la Academia española en Roma. Primero con sus habitantes (tanto su director como uno de sus pensionados) y el elogio a la cortesía española. El amigo español que les invita, Justo Gómez Ocerín, implicado en la expansión de la lengua y la cultura española. El orador inesperado periodista y escritor español que tiene la virtud de ser breve y expresivo, «una fiammetta». Describe el físico de la bailarina y cómo su baile es concentrado sin dispersiones, «todo en ella es función coreográfica», como escribía el crítico André Levinson. Le deslumbran las castañuelas, que se con-

21. *Ibidem*.

22. Ivi, *carta director Academia*. Informa sobre Fernando Remacha que «se ocupa en componer una sonata y en estudiar la polifonía del siglo XVI».

23. *Ibidem*.

24. Paola Italia. *Savinio, Soffici, e la politica culturale del fascismo nei primi anni venti: Il Nuovo Paese e il Corriere Italiano*. «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2000, III, n. 2, pp. 389-450.

vierten en un instrumento musical capaz de infinitas expresiones, y cómo Antonia Mercè se acompaña con ellas. Y la danza sin música en la que ella ideó algo personal al conseguir aislar la rítmica de la seguidilla de la *Sevilla* de Albéniz con sus castañuelas, y «liberar una música». La considera dionisiaca frente a las cerebrales bailarinas rusas que él conoce. Y espera que pueda volver a Roma. Que Roma consiga sacarla de París y puedan ver su arte todos los artistas romanos.

El segundo concierto de la Argentina en Roma tendrá lugar en la Embajada Española ante el Quirinal, situada en dependencias del palacio Farnese. Será esta embajada española en Roma la que conseguirá sacarla de París y mostrarla ante un público poderoso. En este caso hay una solicitud del embajador español al director del Olympia, teatro parisino donde está contratada la Argentina, para que pueda presentarse en el festejo romano en honor del *onorevole* Mussolini. Así se publicaba en París que «la bailarina más admirada del momento ha sido solicitada por el embajador de España para presentarse ante el rey de Italia y Mussolini en un festejo de la corte romana». En este caso veremos que fue el rey italiano quien faltó al festejo. Añadía la crónica que «la dirección del Olympia se ha sentido halagada por esta petición y ha autorizado inmediatamente a su ilustre contratada para tomar el tren que la conducirá a Roma donde la espera una recepción grandiosa».²⁵

En poco más de un mes las expectativas del cronista del *Corriere Italiano*, Eugenio Giovanetti, de que alguien «pudiera sacar de París a la bailarina Antonia Mercè y llevarla por unos días a Roma» se cumplían, no ante un público de artistas, pero sí ante un público poderoso con presencia de la diplomacia, la aristocracia y el ejército: es más, si Giovanetti hablaba de una presentación en «un marco digno», el salón Cortona del palacio Barberini no podía ser más digno de tan admirada bailarina, que bailarían de nuevo en Roma.

En esta ocasión, «Il Piccolo» del 19 de mayo de 1924, es el periódico que publica la crónica, *Grande ricevimento all'Ambasciata di Spagna in onore dell'onorevole Mussolini* a la que añade tres fotografías: del público, de la Argentina y de la condesa de la Viñaza, embajadora consorte de España:

L'Ambasciatore di Spagna presso Il Quirinale e la contessa De Viñaza hanno offerto ieri sera a Palazzo Barberini un ricevimento in onore del nostro Presidente del Consiglio. Il ricevimento è stato preceduto da un pranzo diplomatico al quale oltre l'on. Mussolini erano invitati l'Ambasciatore di Francia e la signora Barrère, la contessa Bonin Longare, donna Cora Caetani, la contessa Bruschi Falgari, il generale Cittadini, il duca Cito di Filomarino, l'ammiraglio Thaon di Revel, la principessa Odelcaschi e vari membri del Corpo diplomatico.²⁶

En la recepción en honor del presidente del Consejo de ministros, el «honorable» Mussolini, el embajador de España ante el Quirinal y la condesa de Viñaza ofrecieron primero «un almuerzo diplomático» al que estaba invitado un grupo escogido del cuerpo diplomático, del gobierno y algún miembro de las familias patricias romanas.

25. Traducción de la autora. «Comoedia», 17 Mai 1924. LAMLA BFJMM cit. Álbum 2, p. 31.

26. Ivi, p. 33.



Fig. 2. «Il Piccolo», 19 de mayo de 1924. LAMLA, BFJMM, Álbum 2, p. 33.

Dopo il convivio, gli invitati sono passati nella meravigliosa sala di Pietro da Cortona, il capolavoro dell'arte italiana del XVII secolo, nella cui volta Urbano VIII volle che il sommo artista immortalasse col suo genio il trionfo dei Barberini. Gli altri invitati al ricevimento sono giunti più tardi. La grande sala era gremita: vi era il fiore della diplomazia, dell'aristocrazia e dell'armata. L'on. Mussolini e l'ammiraglio Thaon di Revel, il quale portava il Collare dell'Annunziata, erano in frack e sul loro sparato spiccava il Collare di Carlo III, l'altissima onorificenza spagnuola che Re Alfonso XIII conferì loro dopo il suo viaggio in Italia.²⁷

Los invitados al almuerzo pasaron después al maravilloso salón de Pietro de Cortona en cuya bóveda se representa la apoteosis de la familia Barberini entronizada en el solio papal con Urbano VIII. Los demás invitados a la recepción llegaron más tarde y el salón se abarrotó; allí se encontraba la flor y nata de la diplomacia, la aristocracia y el ejército. Tanto Mussolini como el almirante Thaon de Revel, ministro de Marina, lucían el collar de Carlos III, que el rey Alfonso XIII les había impuesto en su reciente viaje a Italia: se hacían así presentes la conexión con el rey español y el recuerdo de su viaje a Italia en el pasado mes de noviembre y el gran banquete que había tenido lugar en aquel mismo salón en honor de los reyes italianos.

Magnifico appariva l'addobbo della sala, tutto a piante e fiori; sul fondo era stato posto una specie di minuscolo palcoscenico inghirlandato di verde e avente per scena tre grandi arazzi su ognuno dei quali spiccavano le enormi api dello stemma dei Barberini. Sulla folla degli invitati cadeva dalla splendida volta una luce discreta, tenue, intonata alla bellezza e all'austerità dell'ambiente. Inondato di vivide luci invece era il piccolo fiorito palcoscenico.²⁸

Al fondo de la sala se levantaba un minúsculo escenario rodeado de verde con tres grandes tapices en los que sobresalían las enormes abejas del escudo de los Barberini y desde la espléndida cúpula caía una luz tenue y discreta sobre la masa de invitados que contrastaba con la claridad de las luces que inundaban el pequeño y florido escenario.

27. *Ibidem.*

28. *Ibidem.*

La serata è stata aperta da Antonio Traversi, il valeroso musicista e pianista romano, che ha suonato magistralmente un *Allegro di Concerto*, un *Capricho español* di Granados e delle deliziose *arie* di Albeniz. L'eletto uditorio ha ascoltato con vero godimento la magnifica interpretazione fatta dal Traversi, che è stato alla fine di ogni pezzo calorosamente applaudito. Il Traversi, gentilmente, si è quindi prestato ad accompagnare la celebre ballerina spagnuola Argentina, che ha interpretato alcune delle sue danze preferite, suscitando un vero entusiasmo.²⁹

Finalmente llega el concierto que abre el pianista Antonio Traversi con música de Enrique Granados y de Isaac Albéniz ante el selecto público que disfruta la escucha y aplaude calurosamente. A continuación, el Traversi acompaña cortésmente a la célebre bailarina española que interpreta algunas de sus danzas favoritas despertando verdadero entusiasmo.

Argentina è il più genuino e magnifico campione della ballerina spagnuola. La sua agilità elegante, le sue movenze feline, la sua suggestiva magrezza, la sua eleganza parigina, sono questi gli elementi del suo straordinario successo. Ella ha ballato diverse danze caratteristiche e popolari di Spagna: *Pinrelerias* di Popolar [sic], la *Quinta danza* di Granados, un *Tango flamenco* di Popolar, e *Sevilla* di Albeniz, senza musica e col solo accompagnamento delle nacchere. Quest'ultima ha suscitato un vero entusiasmo tant'è che la danzatrice ha dovuto concedere vari bis.³⁰

El anónimo cronista considera que la Argentina es el prototipo genuino y magnífico de la bailarina española, y enuncia sus danzas que califica como «características y populares». Las *Pinrelerias*³¹ di Popolar parece que denominan un baile que encadena una miscelánea de pasos con música popular y el *Tango flamenco* muestra que la bailarina quiere diferenciar los tipos de bailes populares-regionales y flamencos como hacía en su escrito de 1917. La Argentina ofreció su versión de los bailes populares, de los flamencos y de los clásicos con la Danza de Granados, y su particular creación con las castañuelas y su taconeo entretejiendo los pasos de una seguidilla, su éxito del momento, la «danza sin música».

L'on. Mussolini, alla fine dello spettacolo, si è congratulato con la grande artista spagnuola e col maestro Traversi, intrattenendosi con essi qualche istante. Poscia gli invitati si sono riversati nelle altre sale ove è stato servito un sontuoso rinfresco. A mezzanotte le sale hanno cominciato a sfollare, lentamente, dato il numero delle parecchie centinaia di automobili che ingombravano Piazza Barberini.³²

El «honorable» Mussolini felicitó a los intérpretes y se entretuvo con ellos algunos instantes, mientras los invitados se distribuían por otras salas en las que se sirvió un refresco. A medianoche los salones comenzaron a vaciarse lentamente dada la cantidad de automóviles que abarrotaban la Plaza Barberini. Entre la infinita multitud de invitados, el cronista acaba su crónica nombrando a algunos de ellos.

En esta crónica del concierto en el salón Cortona del palazzo Barberini, el cronista da más importancia a los invitados que a los intérpretes, pero detalla el programa que interpretaron. Entre los conciertos de la Academia de España y el de la Embajada ante el Quirinal, podemos captar la experiencia de la Argentina que bailaba por primera vez en Roma ante dos públicos muy distintos.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

31. «*Pinrel*, término que designa el pie de las personas». María Moliner. *Diccionario del uso del español*. Ed. Gredos, 1991.

32. *Ibidem*.



Fig. 3. «Femina», enero de 1923, LAMLA, BFJMM, álbum n. 2, p. 15.

En el concierto en la Academia de España Antonia Mercé parece haber sido la protagonista absoluta en ese concierto en ‘petit comité’ entre amigos y admiradores. En cambio, en la Embajada de España en honor de Mussolini se trata principalmente de una reunión social de la flor y nata de la aristocracia española e italiana, la diplomacia y algún miembro del ejército y la política. El interés reside en la gente que asistió y el lugar donde se celebró. Los artistas que deleitaron a ese escogido y multitudinario público cumplen la función de adornar con excelencia artística tan magnífica convocatoria. Se les nombra, se les dedican unos párrafos y sus nombres hacen brillar la reunión.

De esta recepción tenemos el testimonio de un joven aristócrata español, que estuvo invitado a esta recepción y tuvo ocasión de hablar con la Argentina, a la que ya había «tenido la suerte de conocer» en Madrid, y nos habla de su persona:

Era discreta, reservada. Esta impresión me produjo al menos durante nuestra conversación más detenida en el palacio Barberini, sede de nuestra embajada ante el Quirinal. La dignidad, el buen gusto, eran rasgos salientes de su personalidad. De ahí sin duda el tacto y el tesón con que defendía su intimidad. Se ha hablado mucho del arte de la Argentina. Muy poco o nada de su vida. Caso singular, raro, cuando se trata de una artista muy famosa.³³

33. Agustín de Figueroa, *Homenaje*, «Evocación de Antonia Mercé “la Argentina”», «Cuadernos del Instituto del Teatro» n. 3, director Guillermo Díaz-Plaza, Diputación Provincial de Barcelona, 1958, pp. 81-82.

Ecós de Roma en Madrid y en París

A su vuelta al parisino teatro Olympia días más tarde, el público la recibió con una «ovación espontánea» y ella se superó a sí misma bailando «con mayor gracia, ligereza y apasionamiento». Su danza sin música fue calurosamente aplaudida y el artístico público del Olympia aclamó la Corrida, creación de la Argentina que haría correr hacia el Olympia al todo París.³⁴ Parece que esa recreación coreográfica de una corrida de toros no la bailó en Roma. Allí fue una bailarina diplomática, bailó una miscelánea de pasos españoles, un baile flamenco, uno más clásico y una creación «sui generis» mostrando los recursos de las castañuelas en sus manos.

En la prensa española se repasaban los últimos éxitos de la bailarina, entre ellos su actuación romana, en una crónica titulada *Nuestros Artistas en el extranjero. Otro gran triunfo de la Argentina*, con un cierta exageración acerca del tiempo que llevaba viajar de París a Roma y a la espera de ver al presidente del Consejo de Ministros italiano que no compareció en España:

La embajada de España en Roma cerca del Quirinal, queriendo con una extraordinaria fiesta honrar las que a los reyes de Italia y a Mussolini aguardan en su próximo viaje a nuestro país, ha elegido entre todas nuestras estrellas del canto y del baile a la Argentina, convenciéndola de que debe pasarse cuatro días en el tren para bailar una hora en el suntuoso palacio de la Embajada de España en Roma, esfuerzo que ella realiza con su acostumbrada espontaneidad patriótica. Antonia Mercé, la Argentina recibirá su merecida consagración de bailarina nacional.³⁵

Consagración de «bailarina nacional» que la convertía en embajadora de la coreografía española y creaba un vínculo con Roma. «Il Tevere» del 17 de abril de 1926 publicaba una gran foto de ella con una leyenda en la que reseñaba que la Argentina «a Parigi ha dato tre saggi di danza alla sala Gaveau. Le sue danze contrariamente all'uso, sono austere e drammatiche e quello che più importa, realizzano con efficacia sentimenti e sensazione di non comune atmosfera». Y con ello informaba del giro en la carrera artística de Antonia Mercé con sus conciertos coreográficos, a los dos años de su presentación en Roma, alabando «la austeridad y dramatismo de sus danzas, con su capacidad de expresar sentimientos y sensaciones de manera poco común».

Conclusiones

En medio de las negociaciones entre España e Italia para unificar sus respectivas estrategias mediterráneas y de dos viajes oficiales de sus reyes respectivos, estas dos actuaciones de la Argentina en Roma formaron parte del acercamiento cultural que llevaron a su manera cada uno de los dos países, en el proceso de negociaciones para un tratado económico y militar.

Las actuaciones en Roma representaron un espaldarazo profesional para Antonia Mercé, al actuar allí de la mano de la representación cultural de su país en la Academia de Roma, donde vivían los artistas y estudiosos pensionados por el Estado Español, y en el ámbito de la diplomacia española en la embajada ante el Quirinal, en el salón Cortona del Palacio Barberini, en el homenaje del Estado español al «honorable» Mussolini.

34. «Comoedia» del 24 de mayo 1924, p. 5, Gallica, BNF.

35. «Informaciones», 24 de mayo de 1924, LAMLA, BFJMM cit., p. 33.

Buena prueba de la valía de la Argentina es su elección entre tantas bailarinas españolas para presentar en Roma el baile español en dos recintos institucionales españoles. En la Academia de España ante un pequeño grupo de amigos y admiradores que se ponen en pie entusiasmados para aplaudirla, se destaca su movimiento recogido y concentrado, así como la capacidad expresiva de las castañuelas en sus manos. En el de la Embajada de España, ante la representación del poder político junto a la de la diplomacia, la aristocracia y el ejército, se la alaba como la más genuina representante de la bailarina española.

La figura de la Argentina en 1924 es la de una bailarina excepcional con veinte años de carrera coreográfica, en la que ha desarrollado la estilización de la danza española en los escenarios de los teatros de variedades de España, Europa y América. Comparada con Albéniz y Falla por haber realizado con el baile español una empresa similar a la que llevaron estos dos compositores con la música española, admiraba y sorprendía su dominio técnico y su expresividad.

Así, en lugares emblemáticamente españoles de Roma, ella mostró los tipos de baile español: popular-regional, flamenco, clásico y su capacidad creativa con las castañuelas, todo con su personal estilo en el que mostraba su fusión de la danza española con la danza moderna como escribía en 1917 entre La Habana y la ciudad de México.

De este modo la Argentina hace cien años recibía el espaldarazo de su país, de la crítica española y francesa y desempeñaba el papel de embajadora de la coreografía española en Roma.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

