

UNA CONFERENCIA BAILADA: *EL LENGUAJE DE LAS LÍNEAS*

Leonor Leal

Compañía Leonor Leal

leolealch@hotmail.com

Fecha de recepción: 08/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 29/06/2025

Leonor Leal a partir de Antonia Mercé, la Argentina.

Estrenada en Sevilla dentro del ciclo *Ahora! Danza* en 2019.

Texto sobre aquel proceso con perspectiva. Mayo de 2025.

Titulé mi conferencia exactamente igual que Antonia Mercé, la Argentina, la suya, puesto que yo partí de su texto para trazar, precisamente, otras líneas que me conectaban a ella y que, como por contagio, me ayudaron a que yo misma las fuera desvelando en forma de material sensible para ser compartido. Lo que yo intenté fue hacer algo así como una conferencia de una conferencia, y Antonia Mercé fue una detonadora poderosa que me dio largo alcance. Me dejé atravesar por ella y también me distancié, pero al igual que cuando conoces el dibujo de una constelación ya no eres capaz de volver a leer el cielo con estrellas independientes, después de este proceso sobre *El lenguaje de las líneas* (Mercé Luque), la Argentina entró a formar parte de mi universo para siempre (Fig. 1).



Fig. 1. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

Ficha artística del estreno: 20 de marzo de 2019, a las 21:00 horas, en el CICUS de Sevilla dentro del programa *Ahora! Danza*.

Conferencia, investigación y baile: Leonor Leal

Acompañamiento durante la investigación: Victoria Pérez-Royo

Aportaciones en el proceso: Pedro G. Romero

Guitarra para la farruca y las alegrías: Tino Van ders Sman

Desde mis años como alumna de danza, y más tarde como profesora, siempre me llamó la atención que, a pesar de que aprendemos el movimiento de cuerpo a cuerpo (a través de la observación e imitación directa de quien baila delante de nosotras), las palabras que se le escapaban a quien enseñaba a bailar, las sensaciones en las que se apoyaba para describir algo, podían literalmente iluminar un cuerpo y conducirlo por el camino que debía explorar. Esta relación entre palabra e imágenes que nos hacen bailar era y es mi principal interés y, por ello, comencé a buscar textos escritos por bailaoras que ya no estaban aquí y que quizás podían seguir enseñándome a través de su lenguaje. Así fue como encontré la conferencia de Antonia Mercé (Mercé Luque) y, aunque no trate en sí misma de todo esto, el hecho de que escribiera su propia conferencia, de que por primera vez *tomara la palabra* y se bailara a sí misma sin ser el colofón de las conferencias de otros, me inspiraba y me afianzaba en la convicción de que era importante contarle a los demás nuestra propia filosofía corporal desarrollada durante años de práctica en un plano íntimo, incluso mudo. También fue clave la invitación que me hicieron Isabel de Naverán e Idoia en 2016 para colaborar como bailaora en una fase del proyecto titulado *Envoltura historia y síncope* (De Naverán) donde tuve la oportunidad de conocer el material de Kazuo Ohno sobre la Argentina y, al buscar materiales relacionados con Antonia Mercé para mi colaboración, me encontré con la biografía de Carlos Manso sobre la Argentina (Manso). Además de esta inquietud que me ha acompañado siempre, recuerdo que por aquel entonces —sería 2016 o 2017—, al terminar la actuación, una chica se me acercó y me preguntó:

—Oye, cuando bailas y miras al horizonte, ¿ves algo? Porque parece que ves algo.

—Nada, está todo oscuro, negro... —contesté.

En ese momento no supe qué más decir, me quedé sin palabras, pero la pregunta me acompañó durante varios días como si me persiguiera. Entonces comprendí que sí, que había un pequeño relato detrás de esa mirada. Volví a pensar en la relación de las palabras y el baile (en este caso, se trataba de las palabras para expresar lo que me ocurría en el escenario) y deduje que, al no estar acostumbrada a contárselas a nadie, esas palabras tardaban en venir, pero eso no significaba que no existieran y, al cabo de unos días, escribí:

Cuando miro al horizonte, no es cuestión de que vea o no algo. Miro con la necesidad de cargar mis ojos de un paisaje, o de mostrar el que sale de mí, miro para sentir que me miran a mí también, miro para palpar la sensación más poderosa y frágil que ocurre al mismo tiempo

en mi cuerpo. Es algo que va en dos direcciones y es como si... como si dejara que el público se colara por mis ventanas.

¿Podríamos bailar y pensar en forma de texto?, ¿bailar y escribir a la vez?

¿Bailar y hablar?, ¿traducirnos simultáneamente?

¿Qué sería si, además de bailar, escribiéramos todo esto?

Lo primero que nos viene a la cabeza es que cuando bailamos, simplemente bailamos. Nada más. O al menos eso deberíamos hacer, como nos aconseja el cuento *Un bailarín famoso* de Thomas Bernhard (Bernhard). Cuando estamos en la escena, uno se entrega por completo a la escucha, al movimiento, a la emoción, sin más distracciones, pero nuestra práctica está llena de materiales tangibles para nuestro cuerpo: líneas de luz, marcas en el suelo, sonidos, ideas, sensaciones, recuerdos en la piel, parámetros temporales, silencios, gestos, plegarias improvisadas, tarareos, números, invocaciones a otros cuerpos e incluso conversaciones completas en la soledad del estudio. Existe todo un universo de notaciones coreográficas, muchas veces con carácter casi intransferible. No porque no puedan ser útiles para otros, sino porque las personalizamos al máximo en la intimidad del proceso. Nos llenamos de pautas que con el tiempo se transforman en rituales y nos apoyamos en detalles simbólicos, casi mágicos, que van más allá de la técnica.



Fig. 2. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*

Cuando comienzo mi conferencia, salgo al escenario, me quedo en silencio, nunca saludo. Miro a los ojos de algunas personas y, cuando percibo el momento perfecto, comienzo con unas palabras de Antonia en primera persona (Fig. 2). No son una cita literal, es una síntesis, pero nadie sabe aún siquiera que son tuyas. Hay algo extraño. Lo noto en los rostros de la gente y en el silencio. Nadie sabe hacia dónde voy a ir, ni de qué va la cosa, y reconozco que eso me fascina.

Es la primera vez que han tenido la imprudencia de convocarme para una conferencia, sin embargo, voy a hacerles una confesión contraria a la que ustedes esperan: no tengo miedo, es mi ignorancia lo que me da valor. Estoy convencida de que mi oficio no es el de hablar, el movimiento es mi elemento, como lo es de los pájaros, de los que, ¡ay! para nada pretendo tener la gracia, pero a los que me siento ligada por una profunda confraternidad. Son para mí ejemplos elevados y leves. Su elocuencia reside en sus alas, en sus vueltas, en sus curvas, en sus latidos. No entiendo lo que canta, pero sé cómo adivinar en el vuelo de una golondrina sus alegrías, sus temores, sus juegos amorosos, sus deseos de riña, el hambre que padece, el simple deseo que tiene de dar vueltas por nada, por placer, por tomar aire. (Mercé Luque en Manso 453)

Cuando termino este párrafo, hago una pausa y digo:

—Bueno, lo que acabáis de escuchar no lo digo yo. Perteneces a la conferencia que dio en París Antonia Mercé, la Argentina, en 1936, poco antes de morir, y que tituló *El lenguaje de las líneas*.

En ese momento noto una sensación de alivio en todo el mundo, como si el juego propuesto desde el inicio hubiera sido demasiado serio para una tarde de un día cualquiera. O tal vez porque el público se alegra de saber que no va a tener que soportar a una mala actriz durante más tiempo.

A partir de aquí muestro el cartel de la conferencia original de Antonia Mercé (Fig. 3), hablo de ella, de su vida, de sus viajes, de su relevancia como artista y, poco a poco, voy desplegando un mundo de líneas escondidas entre el baile, las palabras y las imágenes. Los tres elementos en constante movimiento. Al baile le gusta viajar por el cuerpo, por el aire, por el tiempo y por el espacio. Las dos primeras son evidentes y, en cuanto al tiempo y espacio, diría que siempre he tenido la sensación de que en el baile conviven el pasado y el futuro o, mejor dicho, la memoria y la imaginación, y ambas son de nuevo imágenes dentro de nosotras. Siempre somos cuerpos que bailamos a otros cuerpos que vimos. De hecho, a veces no hay vuelta atrás y después de ver a alguien bailar, cambia para siempre tu propio mover. También puede ocurrir cuando algo impacta negativamente y no gusta. Yo a veces bromeo conmigo misma y me tapo los ojos, pues me aparece casi un «miedo» (ridículo pero real), de que mi cuerpo capture eso que ha visto y lo replique un día a pesar de mí.



Fig. 3. Cartel con la conferencia *Fémina* de Antonia Mercé.

La conferencia de Antonia Mercé me resulta especial en sí misma porque existen muy pocos textos escritos por bailaoras de flamenco, y no me refiero a biografías ni tratados de bailes. Ella se acerca a lo que yo quisiera leer o quizás a lo que un día me gustaría escribir. Quisiera ser un cuerpo que publica sus imágenes internas al bailar: sus notas, sus dudas, sus deseos, sus viajes o el amor impreso en las coreografías (Fig. 4).

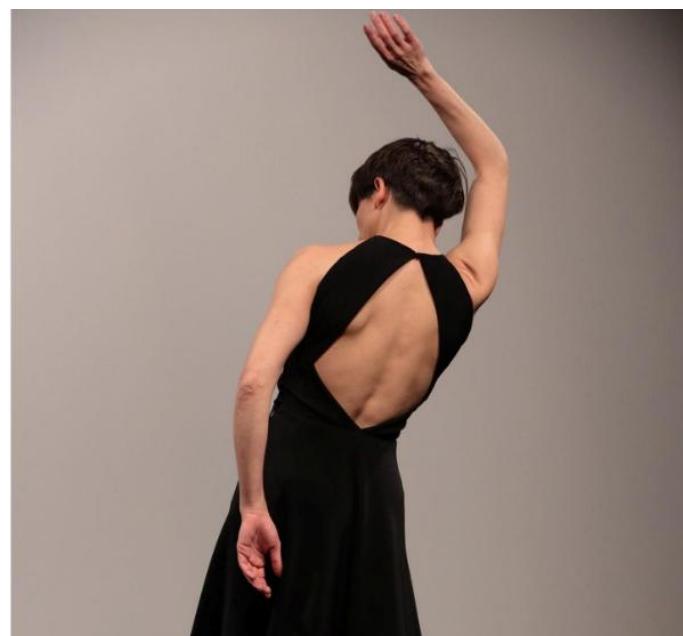


Fig. 4. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

¿Cómo se habla a sí mismo cada cuerpo que baila? ¿Cómo piensa el movimiento? ¿Qué le interesa, qué busca, qué usa, qué mira, qué lee? ¿Y qué le diríamos a otro cuerpo para que baile? ¿Cuáles son nuestras notaciones personales, aquellas que nos gustaría dejar aquí, en este mundo? Más allá de nuestro baile en la retina de quienes lo vieron, ¿qué quisiera dejar yo? ¿Qué forma tendría? Preguntas y más preguntas me provocaba leer la conferencia de Antonia y me hacía reflexionar sobre lo que nuestro cuerpo guarda y no ha contado a nadie.

Mi párrafo favorito, sin duda, es el de las golondrinas que utilizo al inicio de la presentación, porque, aunque ella asegura en su conferencia que su oficio no es el de hablar, en ese fragmento muestra su gran capacidad de lectura de los cuerpos.

Si para cantar bien uno debe oír «correctamente», quizás para bailar uno debe ver, mirar y sobre todo imaginar:

¿De qué está cargado ese cuerpo que veo?, ¿qué intención lleva?

¿De qué lleno el mío para que se mueva así o así?

¿Qué tiene?, ¿qué tengo?, ¿qué pone?, ¿qué dice?, ¿qué digo?

Al mirar experimentamos una traducción interna. Una traducción que hacen nuestros ojos y que, como si ellos supieran explicar lo que hay que hacer, reparten el mensaje y se lo cuentan a los músculos.

Es un acto de confianza en la imagen, en la traducción y en el camino que ha de hacer dentro de nosotras. A veces esto ocurre a la velocidad de la luz. Otras, se tardan días, meses o años.

Casi siempre, cuando nuestro cuerpo no sabe hacer algo que ha visto, es porque necesita más palabras u otras palabras diferentes que lo guíen.

En el mundo flamenco he escuchado muchas veces la frase: «tiene intención bailando», como una forma de valorar a esos artistas que hacían algo más que pasos y poses. Y es que la calidad del movimiento, entre otras cosas, se percibe en términos de intenciones. Nuestra función como bailaoras está en saber lo que queremos hacer, contar o expresar, aunque no sepamos exactamente cómo va a salir ni qué forma tomará. No lo actuamos ni lo ilustramos. Cargamos nuestro cuerpo con una imagen, con una intención, y bailamos con eso como si una nube en forma de niebla nos envolviera. La intención no se dice. Nadie la conoce a ciencia cierta, pero no es invisible, sustenta al cuerpo. Esa sutileza da sabor, da dirección y nos impregna de ese color u olor particular que tienen las cosas cuando queremos algo, pero lo dejamos salir a su manera. Cuando no lo forzamos ni lo impostamos.

Antonia Mercé decía algo así: no entiendo lo que cantan, pero observando el vuelo de las golondrinas puedo adivinar cómo son, qué buscan y qué les pasa. Como si de un cuerpo de

baile se tratara, Mercé disfruta de un espectáculo en directo que no tiene butaca numerada. Qué importa si son humanas o animales, el movimiento es lo que comprende. Con las golondrinas podría crear un *ballet* (Fig. 5).

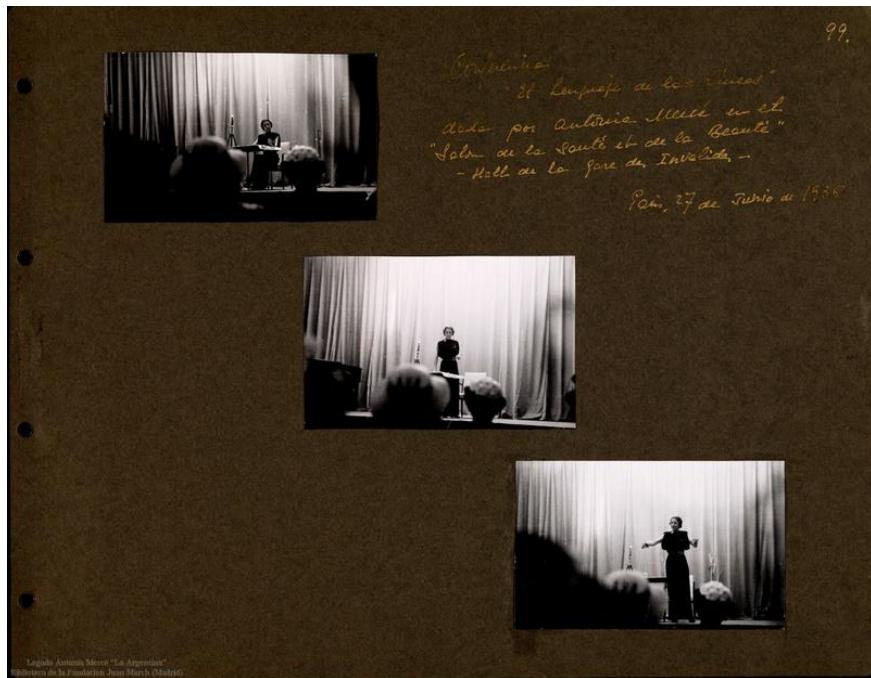


Fig. 5. Fotografías de Antonia Mercé, la Argentina, en su conferencia *El lenguaje de las líneas*. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.

Continúo compartiendo con el público ejercicios que hice conmigo misma a partir de todas las preguntas que me surgieron, como el ejercicio de bailar un fragmento del *Tango Tachito* de Antonia Mercé e intentar decir en voz alta lo que se me pasaba por la cabeza mientras lo practicaba:

—Subo los brazos (hombros abajo y cuello sin tensión), ¡quiero alzar el vuelo, paso, paso y... ¡contracción en la barriga!, ahora arriba y estira desde lumbares, marco alegre con mis plantas en el suelo, uso los costados, busco la diagonal, aligera, más viva que no llegas, abro la espalda y abarco el espacio con ella, sinuosa como amasando, 1, 2, 3, ¡espera! Tarará tarará, mira hacia el hombro, la música en las cejas, salta rápida, ágil, hago temblar las caderas, el final se acerca, rápido con los palillos, ¡¡hirviendo!! Se acerca el remate, ¡gira! cabeza y rostro libre, muestra el cuello. ¡Esto se acabó!

Otras veces intento imitar mejor a Mercé en ese fragmento y, al bailarlo, voy diciendo:

—Ella lo hace así y yo lo haría de esta forma...

Luego muestro la misma secuencia con otra energía y con otro carácter completamente distinto, pero con los mismos pasos. En otras ocasiones parto de poses que aparecen al congelar

el vídeo en distintos momentos. Hice un *collage* con algunas de estas imágenes y, a partir de cada pose, invento otra coreografía posible.

Cada vez que hago la conferencia (Fig. 6) añado o cambio ejercicios que me invento a partir de Antonia Mercé y lo poco que existe filmado de su baile. Altero el orden de las secuencias, bailo en silencio muy lentamente, canturreo la música mientras la imito... voy cambiando y a la vez que simulo una especie de juego con la Argentina. Son formas de encontrarla y de permitir así que mi movimiento se emape de la información que su cuerpo transmite al mío. La finalidad no fue nunca la de archivo ni la de acercarme a intentar reconstruir su baile de la manera más fiel posible. Yo simplemente juego, manoseo y dejo que poco a poco mi cuerpo destile algo que recuerde a su olor.



Fig. 6. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

Hay una cita del pintor Ramón Gaya sobre Pastora Imperio que resonaba en mí mientras realizaba todos estos ejercicios:

Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente paso de baile alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder [...]. (Gaya 146-147)

Todos hemos visto mil veces postales y fotografías de bailaoras que adoptaban esta postura como carta de presentación en un *book* profesional. La cita de Gaya habla de la potencialidad, de lo que puede o no suceder desde ese momento en el que todavía el baile no es baile. Es aquí donde el pasado congelado y la imaginación se encuentran. ¿Cómo bailaría Antonia Mercé, Pastora Imperio o cualquier otra a partir de esta pose? ¿Cuántos posibles bailes habría hecho a partir de aquí?

Lanzo la pregunta a la audiencia y lo pruebo.

Me coloco igual que Pastora Imperio y desde ahí bailo un fragmento de alegrías que termina en el mismo lugar donde empecé. Luego digo:

—Pero desde aquí también puede venir...

Vuelvo a la pose, pero esta vez bailo martinete, y más tarde repito e interpreto unos tangos.

Aquí la imagen funciona en nuestro cuerpo, aunque esté quieta. Al analizar el porte, si la barbilla es orgullosa, si la mirada es dulce o coqueta o si los brazos son largos y delgados, el movimiento surge de una manera o de otra. Para mí son las líneas escondidas en el pasado que se avivan de repente. Me acuerdo entonces de Enrique El Cojo (Ortiz Nuevo) gran maestro de baile que, antes de ganarse la vida dando clases de flamenco, trabajó en un estudio de fotografía donde se dedicaba a colorear las imágenes en blanco y negro de las bailaoras de la época. Me lo veo dando vida a esas fotografías, coloreando los mantones y creando posibles bailes en su imaginación de tanto mirarlas.

Enrique, además de cojo, era bastante sordo y llevaba un zapato con un alza importante. A simple vista, parecería imposible que alguien así pudiera ser capaz de enseñar a bailar. Pero era todo un personaje, de su escuela salieron alumnas que llegaron a ser grandes figuras, como Manuela Vargas, Cristina Hoyos o Merche Esmeralda, entre otras muchas¹.

Quiero creer que aquella mirada meticolosa y artesana que desarrolló retocando fotografías le permitió entender más allá de lo que él mismo podía demostrar con su cuerpo. No eran pasos lo importante, eran temperaturas, el carácter. Tal vez consiguió a través de sus limitaciones poder transmitir lo verdaderamente esencial, ¿quizás consiguió enseñar a sentir?

Soñar el baile es desearlo. Y desearlo es bailarlo ya, aunque sea en otro lugar ¿no creen?

Recuerdo cuando fui a bailar a un asilo y una anciana me dijo que le gustaría llegar a ser bailarina. Aquello me impactó profundamente y desde entonces me resulta inevitable preguntarme cómo habría bailado Antonia Mercé a los cincuenta, a los sesenta, a los setenta o incluso a los ochenta años.

«Así bailaría yo» es el título de un capítulo de *Mi baile* de Vicente Escudero, publicado en 1947, y aunque por esa época debía contar ya con unos cincuenta y cinco años, aún seguía soñando su baile del futuro:

A mí me gustaría en la actualidad llegar a bailar de una manera irracional, es decir, al revés o, lo que es lo mismo, dejando libre la imaginación sin el control de la inteligencia. ¿Inconsciente? Más prefiero bailar como un inconsciente, que como un inteligente. Quizás porque con el marchamo de la inteligencia he visto realizar en el arte las mayores mixtificaciones y los más

¹ Véase un fragmento de la película *La Carmen* de Julio Diamante de 1976 donde aparece Enrique El Cojo dando clase: <https://www.youtube.com/watch?v=3r8bsDS2v28> [Consulta: 6 junio 2025].

grandes engaños. Por eso en esta nueva etapa de mi vida me gustaría bailar como un auténtico inconsciente, frente a una orquesta que hubiese perdido las partituras y cada músico tocase lo que se le ocurriese, ¡y mejor aún si ni siquiera supieran música! (Escudero 107)

Antonia Mercé y Vicente Escudero eran la noche y el día. Mientras él hablaba de inconsciencia como parte del acto de bailar, Mercé destacaba en su texto la importancia para una bailarina de ser dueña de sí misma en todo momento. Son dos enfoques muy distintos que, sin embargo, se encuentran y se complementan. En su libro Escudero dedica el primer capítulo a la Argentina y en él se reflejan las diferencias que vivieron al trabajar juntos, pero también una profunda admiración hacia su trabajo y su figura.

También hay líneas ocultas y escondidas en aquellas fotografías que nos acompañan en la vida de bailaora y que adquieren un valor de estampita religiosa. Son los pequeños altares que todas hacemos en los espejos de los camerinos, especialmente cuando se hace temporada en un teatro, y resulta curioso que ese altarcito que diseñamos encuentre su lugar en el espejo donde nos transformamos antes de salir a escena. Cuando nos maquillamos suele ser un momento de calma, un pequeño ritual íntimo. Es entonces cuando, quizás de manera inconsciente, buscamos conectar con esas imágenes para que nos ayuden o acompañen en la función. Suelen ser fotografías de familiares queridos, santos u otros artistas que invocamos. Son líneas escondidas en imágenes, pero de otro modo. Son apoyos, energías cercanas al rezo, a la conexión con otras cosas. Aquí hay parte de nuestro baile también y estas líneas salen a escena, escondidas quizás en el vestuario o en un anillo que llevamos puesto, quién sabe.

Francisco Manzano Faíco fue un bailaor que en sus inicios formó parte de compañías muy diversas, como las de Pilar López o Lola Flores. Siempre llevaba colgada al cuello una medalla con la imagen grabada de Carmen Amaya y la besaba como quien besa a su virgen (Fig. 7). Él mismo lo decía:

—Carmen es mi diosa, mi virgen.



Fig. 7. Carmen Amaya en el programa *Regreso al futuro*, serie IV, capítulo 3, emitido por Canal Sur Andalucía el 18 de enero de 2009 (minuto 23:53).

También hay líneas escondidas en la música. Cuando se publicó el epistolario de Antonia Mercé (Murga Castro *et al.*), mi conferencia incorporó el concepto de «bailable» como un tema de reflexión. Esta palabra, hoy en desuso, era común en la época de Mercé y se utilizaba para referirse a la música compuesta para ser bailada. En sus cartas la Argentina encargaba a los compositores un «bailable», antes de tener la coreografía montada. Lo que me llamó la atención en aquel momento fue que, si yo compartía con el público una audición de música donde se escuchaban los pies zapateando y las castañuelas de Antonia Mercé (Fig. 8), y teníamos que imaginar el baile solo a través del sonido, en el caso del bailable, era el compositor quien debía componer imaginándose el cuerpo de Mercé en movimiento. Dos formas de imaginar lo que aún no existe. Dos maneras de escuchar lo invisible.



Fig. 8. Galleta del disco de pizarra con piezas de Antonia Mercé, la Argentina, en Odeon. Bibliothèque Nationale de France.

Cuando voy llegando al final de mi conferencia me doy cuenta de que me he alejado del texto original, pero no he dejado de trazar líneas a partir de él. Cierro mi intervención contando la historia de Kazuo Ohno y su vínculo con la Argentina. Esta historia corrobora para mí que la danza siempre está en movimiento, las líneas que se dibujan en el aire son capaces de atravesar mapas, culturas y, sobre todo, el tiempo.

Kazuo era un joven espectador cuando vio bailar a Antonia Mercé en el Teatro Imperial de Tokio en 1929. Su baile le marcaría para siempre y no porque Kazuo se convirtiera desde aquel día en un alumno de flamenco o danza española, sino porque, a partir del impacto que le provocó Mercé, comenzaría el camino de la danza *butoh* en Japón. Cuarenta y ocho años después de haberla visto en el escenario, Kazuo le rinde un homenaje con un espectáculo en el que, travestido de ella, parece buscar su recuerdo en la escena (Ohno).

Suelo terminar bailando algo después de contar esta historia, recordando que su vocabulario más seguro pasaba por sus tobillos, por sus brazos, sus manos, las líneas de su cuerpo y los rasgos de su rostro. Vuelvo a callarme por fin para bailar a veces en silencio y otras en busca de la música, pero hoy terminaré con aquella carta que nunca leí a nadie y que un día antes de salir a escena le escribí a Antonia:

Querida Antonia:

Imagino que le pillo de viaje, yo tampoco estoy en mi casa, de hecho, escribo esta carta horas antes de subirme a un escenario para hablar de usted.

Quisiera decirle que la bailo, y que forma parte de mí de alguna manera. Lo que he visto de usted lo he llevado a mi cuerpo, así que su baile sigue viajando, quizás es su sino y quizás el mío también.

Subscribo sus palabras y estoy de acuerdo cuando dice que la danza construye y destruye al mismo tiempo, que entramos y salimos del movimiento en una actitud que siempre comienza y termina y que inevitablemente vamos al encuentro de la música, o del silencio ¿no cree?

Por cierto, me llamo Leonor y usted no me conoce.

Atentamente y con permiso.

Leonor Leal

REFERENCIAS

- Bernhard, Thomas. *El imitador de voces*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- De Naverán, Isabel. *Envoltura, historia y síncope*. Bilbao: Caniche, 2021.
- Escudero, Vicente. *Mi baile*. 1947. Reeditado con prólogo de Pedro G. Romero. Sevilla, Athenaica, 2017.
- Gaya, Ramón. «Pastora Imperio». *Obra completa*, editado por Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia: Pre-textos, 2010, pp. 146-147.
- Manso, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Devenir, 1993.
- Mercé Luque, Antonia. «El lenguaje de las líneas». *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*, editado por Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández, Madrid: Fundamentos, 2023, pp. 244-247.
- Murga Castro, Idoia, et al. *Antonia Mercé, La Argentina. Epistolario 1915-1936*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2020.
- Ohno, Kazuo. *Kazuo Onho Dance Studio*. Web Oficial. <http://www.kazuoohnodancestudio.com/english/kazuo/>. Acceso 3 de mayo de 2025.
- Ortiz Nuevo, José Luis. *De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1984.

