

A R T E S Y A R T I S T A S



ESCENOGRAFÍA DE LA DANZA EN LA EDAD DE PLATA (1916-1936)

2.^a ed. corregida y aumentada
POR

IDOIA MURGA CASTRO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

ESCENOGRAFÍA DE LA DANZA
EN LA EDAD DE PLATA (1916-1936)

Colección Historia del Arte
Serie Artes y Artistas, 67

Director

Wifredo Rincón García (CSIC)

Secretario

Miguel Cabañas Bravo (CSIC)

Comité Editorial

María Paz Aguiló Alonso (CSIC)

Manuel García Heras (CSIC)

María Dolores Jiménez-Blanco, Universidad Complutense
de Madrid (UCM)

Guadalupe López Monteagudo (CSIC)

Therese Martin (CSIC)

Idoia Murga Castro, Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Luis Sazatornil Ruiz, Universidad de Cantabria

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Consejo Asesor

Peter Cherry, Trinity College, University of Dublin

Estrella de Diego, Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Rita Eder, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Ignacio Henares Cuéllar, Universidad de Granada

Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid

Benito Navarrete Prieto, Universidad de Alcalá de Henares

Vítor Serrão, Universidade de Lisboa

Edward Sullivan, Institute of Fine Arts, New York University

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando

Diana B. Wechsler, Universidad Nacional de Tres de Febrero,
Buenos Aires

A R T E S Y A R T I S T A S

ESCENOGRAFÍA DE LA DANZA EN LA EDAD DE PLATA (1916-1936)

IDOIA MURGA CASTRO

2.^a ed. corregida y aumentada

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2017

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

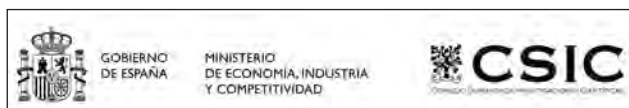
Primera edición: 2009.

Segunda edición (corregida y aumentada): 2017.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:
<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC:

<https://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



© CSIC

© Idoia Murga Castro

© De las imágenes, los autores e instituciones mencionados a pie de figura

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2017

© Sucessió Joan Miró, Madrid, 2017

© Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2017

© Jean Crotti, Max Ernst, Emilio Grau Sala, Marie Laurencin, Maruja Mallo, André Masson, Benjamín Palencia, Rafael Penagos, Pere Pruna, Carlos Sáenz de Tejada, Alberto Sánchez, Georges Valmier, Ignacio Zuloaga, VEGAP, Madrid, 2017

ISBN: 978-84-00-10203-6

e-ISBN: 978-84-00-10204-3

NIPO: 059-17-101-0

e-NIPO: 059-17-102-6

Depósito Legal: M-13826-2017

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

A Irati

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1. ARTE NUEVO, DANZA NUEVA (1916-1924).....	17
1.1. Los Ballets Russes de Diaghilev en España: un nuevo referente.....	27
1.2. Danza moderna y figuras transgresoras.....	69
1.3. El institucionismo como plataforma de renovación de la danza y la recuperación del folklore.....	100
2. VANGUARDIA Y MODERNIDAD ENTRE EL BALLETO CLÁSICO Y EL ESPAÑOL (1925-1930).....	117
2.1. Un canto del cisne ruso: vuelta al orden vs. surrealismo	126
2.2. Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé <i>La Argentina</i>	139
2.3. Los Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero	181
3. PROYECTOS INDIVIDUALES Y ESTADO EN LA SEGUNDA REPÚBLICA: RECUPERACIÓN Y PROMOCIÓN DE LA DANZA (1931-1936)	191
3.1. Ballets en la estela de Diaghilev y la puesta en escena de la danza clásica de Joan Magrinyà, Gerardo Atienza y María Brusilovskaya	209
3.2. La Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita	227
3.3. La vanguardia dancística de Maruja Mallo y otros proyectos interrumpidos	245

RELACIÓN DE FUENTES	259
1. Archivos, centros de documentación, bibliotecas y museos.....	259
2. Bibliografía	260
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	287

INTRODUCCIÓN

Las artes escénicas han estado presentes a lo largo de la historia como un elemento principal de la cultura; la música, el teatro y la danza son disciplinas ampliamente cultivadas en todas las épocas. Sin embargo, su característica esencial de arte efímero hace de ellas un difícil objeto de estudio. Además, a la propia incapacidad de conservación de la obra en sí se suma la dificultad que se deriva de su interdisciplinariedad y, en muchas ocasiones, de la falta de interés y valoración que ha merecido a los investigadores hasta hace muy poco tiempo.

En España, el siglo xx es una etapa histórica con multitud de acontecimientos y cambios radicales que han marcado profundamente su sociedad y su cultura. Y, como sucede con el resto de las disciplinas humanísticas, las artes escénicas y plásticas se vieron intensamente condicionadas por el contexto social, político y cultural. Las circunstancias hacen que las relaciones entre el arte, la música, el movimiento y la poesía, ya de por sí interesantes para la comprensión de cualquier sociedad y época, en este caso faciliten una información, además de muy valiosa, imprescindible para complementar las aproximaciones que ofrecen otras áreas. Corresponde a la investigación histórico-artística bucear en los datos, desvelar evidencias y realizar los análisis pertinentes para salvar las lagunas del conocimiento en estos aspectos significativos.

Ya a finales de los años cuarenta, el pintor Joan Josep Tharrats reflexionó sobre el papel que tuvieron los artistas plásticos españoles en la modernización teatral y dancística y llegó a la conclusión de que el conjunto de aportaciones que realizaron, tanto a las artes escénicas como a las propias artes plásticas, fue tan significativa que resultaría un error no tener en cuenta estas

producciones. Así, en su obra *Artistas españoles en el ballet*, declaró: «La aportación de los artistas españoles al ballet ha sido considerable. Después de la participación rusa es quizás la más importante. Nuestros artistas, de tendencias diametralmente opuestas, han infundido en este espectáculo los aspectos más originales y más variados».¹

A pesar de esta llamada, el estudio de la escenografía teatral contemporánea no inició su desarrollo en España hasta el último tercio del siglo xx. Lo hizo tímidamente, desde campos tan diversos como el de la filología, la escenografía técnica de las escuelas de arte dramático o la historia del arte. Así, poco a poco, la labor plástica ligada, no solo al teatro, sino también a la danza —ámbito si cabe todavía menos tratado desde la academia que el anterior— ha ido siendo objeto de diversos estudios que van incorporando esta faceta a los nuevos relatos historiográficos y expositivos.

Este libro analiza la labor realizada por los artistas plásticos que dedicaron una parte de su producción a crear escenografías y figurines para danza durante la llamada Edad de Plata. Se trata del periodo que designa el florecimiento cultural que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo xx en España,² cuyo arranque, en el ámbito de la escenografía de la danza, podríamos situar en 1916. Este es el año en el que los Ballets Russes de Sergei Diaghilev realizaron su primera gira por España, en plena Primera Guerra Mundial, acontecimiento decisivo para la renovación de la escena española. Además, fue entonces cuando Pablo Picasso inició su incursión en el mundo de la danza, diseñando decorados y trajes del ballet *Parade*, que la mencionada compañía estrenaría un año más tarde.

Los siguientes veinte años fueron testigo de la llegada al escenario de las tendencias estéticas más diversas, los ensayos en clave moderna y vanguardista que tocaron tanto el ballet académico como las propuestas dancísticas

¹ THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950, p. 12.

² El primero en utilizar esta denominación fue José María Jover, aunque José Carlos Mainer lo popularizó en su libro *La Edad de Plata (1902-1939)*. Sin embargo, sus acotaciones cronológicas han sido muy debatidas y siguen generando distintos estudios. De hecho, investigadores, como Miguel Cabañas Bravo, hablan ya de Siglo de Plata, señalando el florecimiento cultural que tuvo lugar, no solo a lo largo del primer tercio, sino durante todo el siglo xx español. Véanse UBIETO, Antonio; REGLÁ, Juan; JOVER, José María y SECO, Carlos. *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965. MAINER, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.

más renovadoras, incluyendo la disciplina vinculada al imaginario de «lo español», su herencia bolera, la popularización del flamenco y la riqueza de su folklore. La proclamación de la Segunda República en 1931 trajo consigo una decidida política cultural que, en el ámbito de las artes, supuso la institucionalización de formas modernas y populares, el intento de internacionalización del panorama interior y la democratización de un patrimonio que se traduciría en un importante impulso hacia la creación de estructuras y apoyos públicos. Con todo, el alzamiento militar que daría comienzo a la Guerra Civil en julio de 1936 dio al traste con un brillante panorama de modernización cultural que, a partir de entonces, tendría que responder a las particulares circunstancias bélicas.

El trabajo se vertebra en tres grandes capítulos que, de manera flexible, se centran en tres ámbitos cronológicos diferenciados. El primero parte de la mencionada primera visita de Diaghilev a España, que se convirtió en el referente para la eclosión de una nueva danza en años sucesivos, en la que la implicación de las artes visuales fue decisiva. Se abarcan así los siguientes ocho años, que coinciden con la etapa de Pablo Picasso como escenógrafo, desde los preparativos de *Parade* hasta el estreno de *Mercur* en 1924. Además de él, otros artistas, como José María Sert y Juan Gris, compartieron carteles con otros importantes diseñadores de trajes y decorados de impacto internacional. A su vez, el rupturista modelo de bailarinas como Isadora Duncan o Loie Fuller sirvió también de catalizador para el éxito de coreógrafas españolas que propusieron nuevas formas modernas. Figuras como Tórtola Valencia, Áurea de Sarrá, Charito Delhor y Josefina Cirera, con diversos matices, se apoyaron en formas clásicas y, a veces, en un evocador orientalismo para renovar el vocabulario dancístico y su estética en las primeras décadas del siglo xx. Por último, se dedica un epígrafe al movimiento asociado con la renovación pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza y su influencia. De él dependió la penetración de nuevas formas de danza y educación física, así como la recuperación del rico folklore de la Península Ibérica, que estuvo ligado al trabajo sobre el patrimonio intangible emprendido a través de ciertos proyectos de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

En el segundo capítulo se recogen aquellos episodios de dimensión internacional impulsados por coreógrafos, artistas e intelectuales españoles modernos y vanguardistas entre mediados de los años veinte y el final del reinado de Alfonso XIII. Por un lado, jóvenes recién llegados a París al amparo de Picasso, como Pedro Pruna —quien se estrenó con *Les Matelots*

en 1925—, junto a artistas de reconocido prestigio como Joan Miró —que presentó su polémica versión surrealista de *Romeo y Julieta* en colaboración con Max Ernst el año siguiente—, continuaron su exitosa faceta diseñadora. Por otro lado, 1925 sería también un año clave para la disciplina de la danza española, pues fue entonces cuando Antonia Mercé *La Argentina* coreografió e interpretó la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, una obra estrenada en Madrid diez años antes como «gitanería» para Pastora Imperio y que, por fin, lograría así verdadera dimensión internacional. El éxito de aquel ballet, puesto en escena por Gustavo Bacarissas, fue el espaldarazo definitivo para que La Argentina fundara dos años más tarde los Ballets Espagnols, adaptación de la fórmula de Diaghilev «a la española». Así, entre 1927 y 1929, esta compañía fue configurando aquel imaginario a través de las diversas estéticas modernas respaldadas por pintores, literatos, músicos y bailarines españoles. Su estela fue seguida por otras bailarinas españolas que se rodearon de pintores e intelectuales en su camino al triunfo en los escenarios extranjeros, como Teresina Boronat y Laura de Santelmo. Sin embargo, tal modelo aplicado al flamenco logró un impacto plástico mayor a través de Vicente Escudero, creador de los Bailes de Vanguardia en París, quien además de coreografiar, diseñó los telones y trajes de sus propias obras, seguidoras a su manera del cubismo y el surrealismo.

El tercer capítulo se centra en el lustro de la Segunda República hasta la sublevación militar que dio origen a la guerra. En él se analiza cómo la política cultural que se llevó a cabo desde 1931 fue decisiva en el ámbito dancístico para su dignificación y reconocimiento tanto dentro como fuera de España. Si la primera condecoración del nuevo régimen que otorgó el presidente Manuel Azaña fue precisamente a Antonia Mercé apenas medio año después de la proclamación del 14 de abril, a lo largo de los distintos Gobiernos republicanos se tomaron medidas para la creación de la primera compañía de danza pública —el efímero Ballet del Teatro Lírico Nacional con María Esparza al frente— y se barajaron algunos proyectos de fundación de un verdadero conservatorio para el estudio de la danza y de todas las artes asociadas —entre ellas, las vinculadas con su puesta en escena—. Para trabajar en él, se postularon algunos de los coreógrafos y directores de sus propias compañías en aquellos años, entre los que destacó Gerardo Atienza. Este bailarín, junto con su compañera, la bailarina María Brusilovskaya, impartían clases de ballet clásico en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Paralelamente, en el ámbito catalán, la brillante figura de Joan Magrinyà puso en marcha interesantes colaboraciones con artistas de la talla de Miró, Pruna

o Emilio Grau Sala a principios de los años treinta. Asimismo, se estudia la producción artística vinculada con la danza en el contexto de la Generación del 27. Proyectos como la fundación de la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López *La Argentinita*, en colaboración con Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, junto a un destacado grupo de pintores, escultores, poetas, compositores y bailarines, se convirtió en la apuesta en clave nacional por la configuración de un repertorio que fue la muestra más ilustrativa de la combinación entre lo popular y la vanguardia más puntera. Igualmente, la investigación escénica de Maruja Mallo —que recibió una beca de la JAE precisamente para estudiar escenografía en Europa— habría sido, a través de su ballet *Clavileño*, con música de Rodolfo Halffter, el epítome de aquel innovador avance interdisciplinario, cuyo estreno, previsto en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes, quedó truncado por la guerra.

La primera edición de esta investigación se publicó en 2009 con los resultados de unos estudios que he seguido profundizando hasta la actualidad, a los que dediqué mi tesis doctoral y distintos proyectos de mi etapa posdoctoral. Por ello, esta segunda edición, corregida y aumentada, ofrece un relato menos fragmentado que la versión original, incorpora nuevos datos e imágenes y presenta una bibliografía actualizada. Se pretende así facilitar la lectura y subrayar los vínculos entre las distintas manifestaciones artísticas para evidenciar el complejo entramado cultural en el que se imbrica la creación plástica y dancística de este periodo, cuyo rico patrimonio debemos recuperar y conservar.

Como ya hice en el que fue mi primer libro, son muchas las personas a quienes debo agradecer que los resultados de mis investigaciones hayan podido aparecer en esta publicación. A aquellas instituciones que estuvieron detrás de la primera edición —los entonces Ministerio de Ciencia e Innovación y Ministerio de Educación y el Instituto de Historia, CCHS-CSIC, además del proyecto de I+D+i que sustentó aquella etapa, «Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista» (HAR2008-00744)—, debo sumar también el proyecto de I+D+i actual, «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (HAR2014-53871-P) y mi institución a día de hoy, la Universidad Complutense de Madrid, así como a Editorial CSIC, por haberme propuesto esta edición corregida y aumentada. Asimismo, reitero mis agradecimientos a todas mis profesoras y profesores que me han enseñado y me han contagiado la pasión por investigar y seguir aprendiendo; a mis colegas y amigos, por compartir caminos y vocaciones; y a

mi familia, apoyo constante e incondicional en cada paso. Pero, sobre todo, quiero dar las gracias a Pedro y a Irati, pues una parte de nuestro tiempo está también en estas páginas.

1. ARTE NUEVO, DANZA NUEVA (1916-1924)

El arranque del siglo xx dio inicio a uno de los periodos de mayor interacción entre las artes plásticas y escénicas, donde pintura, movimiento, forma, espacio y color confluían en la danza sobre un escenario. Desde los «hombres-decorado» que habitaban las esculturas cubistas danzantes de Pablo Picasso, al cuerpo humano como «esqueleto mecánico para arquitecturas escultóricas» de Maruja Mallo, la experimentación que llevaron a cabo los protagonistas de las estéticas surgidas en las primeras décadas de la centuria evidenció un nuevo interés por la difusión de las fronteras entre disciplinas artísticas y la valoración integral de la obra escénica. En 1934 el coreógrafo Léonide Massine era testigo de aquellas sinergias: «El arte de Joan Miró está muy cerca de la coreografía. [...] Viendo la coordinación de los colores y las formas de sus cuadros, se produce involuntariamente una alegría y una necesidad de bailar».¹ Hitos como la futurista *Métachorie*² de Valentine de Saint-Point, el *Ballet Triádico* (*Das Triadische Ballett*) de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, el desarrollo de la escena soviética y, por supuesto, el puntero repertorio de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev son algunos de los episodios dancísticos que trufan el arte occidental de las primeras vanguardias, entre los que se deben imbricar las propuestas del arte español tanto en el panorama interior como a nivel internacional.

¹ MASSINE, Léonide. «Joan Miró», *Cahiers d'Art*, 1-4, París, 1934, p. 50. Citado en THARRATS, *op. cit.*, p. 30.

² Las obras de danza citadas en este libro aparecen traducidas al castellano y con su denominación original entre paréntesis, salvo aquellos casos en los que en la bibliografía y la hemerografía aparezcan referidos mayoritariamente en su versión original, como *La Métachorie* o *Parade*.

No obstante, hay que encontrar las raíces de este fenómeno, que la historiografía definió como el de los *peintres au théâtre*,³ en las décadas anteriores, cuando se alumbraron las experiencias del teatro simbolista, la teoría de las correspondencias de Charles Baudelaire, la experimentación con la sinestesia y el wagnerismo.⁴ El concepto de *gesamtkunstwerk* u «obra de arte total» había sido acuñado por Richard Wagner para designar la unión de todas las expresiones artísticas en lo que consideraba el arte más completo: el «drama».⁵ Esta potente idea se desarrolló con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX y sirvió de base a la concepción del espectáculo vanguardista.

Asimismo, de esos años data la consolidación de la función de dirección de escena, la cual obtuvo un gran respaldo en la bisagra de los siglos XIX y XX. Sus responsables protagonizaron avivados debates y desarrollaron teorías variadas acerca de, entre otros, la orientación de la puesta en escena, la independencia de los elementos que intervienen sobre el escenario o la dinámica de la representación. Figuras como Antonin Artaud, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, George Fuchs y Maurice Maeterlinck son algunos de los mayores renovadores de la escena europea.

Por otro lado, el crecimiento del cine, junto con el ámbito de las variedades o el circo, también sirvió de acicate y de espacio de experimentación para los *-ismos*, e influyeron en gran medida en la renovación tanto del teatro como de la danza desde distintas perspectivas. A su vez, el progreso científico aplicado a la tecnología teatral aportó novedades como la luz eléctrica, que fue paulatinamente sustituyendo al gas en los teatros. Esto permitió el desarrollo de espectáculos de línea modernista como los que popularizó, por ejemplo, la bailarina de origen estadounidense Loie Fuller, en los que el cromatismo cambiante se proyectaba sobre sus vaporosas túnicas en movimientos ondulantes, unas teorías que la propia bailarina recogió en su texto *La luz y la danza* (1913).⁶

³ «Los pintores en el teatro», en BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XX siècle*, París Société Internationale d'Art, 1975, p. 160.

⁴ Véase HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013.

⁵ Wagner expuso estas teorías en sus escritos *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851).

⁶ GARELICK, R. K. *Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 2007. La traducción del texto de Fuller, que publicó en *Fifteen Years of a Dancer's Life with Some Accounts of Her Distinguished Friends*, Londres, H. Jenkins, 1913, pp. 62-72, se recoge en el esencial volumen: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 47-53.

Desde finales del siglo XIX, Fuller había liderado, junto a Isadora Duncan y Ruth Saint Denis, el sector de bailarinas americanas que proponían alternativas a las formas tradicionales de ballet académico. Si Fuller se apoyaba en las novedades técnicas, popularizadas en su conocida *Danza serpentina* (*Danse serpentine*) —que floreció entre 1891 y 1915—, Duncan se inspiró en la naturaleza y la Antigüedad clásica a través de movimientos libres, con los pies descalzos y colaboró asiduamente con Craig, quien combatió la estética realista bidimensional más convencional a favor de elementos tridimensionales coherentes con el volumen de los cuerpos sobre el escenario.⁷ Por su parte, Ruth Saint Denis acudió al orientalismo para inspirarse y concebir nuevos movimientos, elementos que difundió a través del legado conjunto con su compañero Ted Shawn. Estas y otras coreógrafas pioneras colaboraron en la difusión de nuevas vías distintas de la danza académica tradicional, renovando su estética en todos sus aspectos. Numerosos artistas plásticos trabajaron con ellas, o bien se inspiraron en sus movimientos, imágenes y estilos para sus creaciones artísticas a raíz de muchas de sus giras mundiales con las que difundieron estas nuevas formas de danza.

Con el paso de los años, prácticamente la totalidad de movimientos de lo que hoy en día conocemos como las vanguardias históricas, en su activa búsqueda de variados soportes y formas, se vio atraída por las posibilidades que ofrecía el escenario como espacio de encuentro y difusión de sus nuevas estéticas. Al mismo tiempo, la mayoría de estos movimientos contaron con una vertiente dancística; coreógrafos y bailarines se empaparon de las nuevas propuestas estéticas y las ampliaron en su exploración escénica y dinámica. Una breve cartografía de esta situación desde las primeras propuestas vanguardistas en el arte occidental da una idea del contexto en el que debemos situar la escena española a mediados de los años diez del nuevo siglo.

Entre los pioneros en tal reconocimiento podemos destacar el futurismo italiano, liderado por Filippo Tomasso Marinetti, en cuyo marco publicó el *Manifiesto de la danza futurista* en 1917, que seguía a *Escenografía y coreografía futurista* de Enrico Prampolini, aparecido dos años antes.⁸ Tanto este último artista como sus colegas Giacomo Balla o Fortunato Depero se interesaron por unir la plástica y el movimiento a través de mutaciones

⁷ DUNCAN, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos* (ed. José Antonio Sánchez), Madrid, Akal, 2003.

⁸ El texto de Prampolini, aparecido en *La Balza*, 3, Messina, el 12 de mayo de 1915, se traduce en SÁNCHEZ, pp. 128-132.

dinámicas y cromáticas de las estructuras plásticas del espacio.⁹ No obstante, para ese momento, la coreógrafa, poeta y pintora Valentine de Saint-Point se encontraba en la cúspide de su carrera como bailarina, después de haber dado sus primeros pasos próxima al grupo de Marinetti entre 1912 y 1914, cuyo poso cristalizaría en su importante obra *La Métachorie*. En ella, De Saint-Point exploraba la idea de arte total a través de la síntesis de los elementos plásticos, sonoros e incluso olfativos junto con la dinámica corporal, utilizando diseños de Vivian du Mas inspirados en la estética clásica, el orientalismo o el historicismo de influencia medieval.¹⁰ La captación del movimiento sería uno de los atractivos principales para el evidente interés de los futuristas por la danza, en un momento en el que el legado del cubismo también se subiría al escenario a través del ballet *Parade*, con escenografía y figurinismo de Picasso, como analizaremos más adelante.

El mismo año del estreno picassiano y del manifiesto futurista, la Revolución soviética irrumpía en un panorama en el que el ballet zarista logró sobrevivir al tiempo que se desarrollaba una potente escenografía, diseñada por los pinceles de Alexandra Exter, Liubov Popova y Vladimir Tatlin, entre otros artistas, antes de que el constructivismo y el suprematismo fueran sustituidos por el hegemónico realismo socialista a partir de 1934.¹¹ Bailarinas como Ella Rabanek —conocida como Ellen Tels—, Inna Chernetskaya y Vera Maya ofrecerían en el ámbito ruso formas alternativas a la escuela académica tradicional.¹² Paradójicamente, a pesar de que desde 1909 el concepto de «ballet ruso» se había convertido en sinónimo de polémica y publicidad gracias a la iniciativa de Sergei Diaghilev de fundar una compañía en París de la más rabiosa vanguardia, su grupo —al que acabaron uniéndose numerosos exiliados del régimen soviético— nunca actuó en su tierra de origen.

⁹ Véase BENTIVOGLIO, Leonetta. «Danza e futurismo in Italia (1913-1933)», en Gabriella Belli y Elisa Guzzo Vaccarino (com.). *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [cat. exp.], Milán, Skira, 2005, pp. 139-145.

¹⁰ BERGHAUS, Günter. «Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point», *Dance Research*, vol. 11, 2, 1993, p. 31.

¹¹ BOWL, John. «Rusia. El constructivismo en el teatro», en Marga Paz (com.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233. Para leer acerca de la evolución coetánea en términos escenográficos, véase: KOMISARJEVSKY, Theodore y SIMONSON, Lee. *Settings & Costumes of the Modern Stage*, Londres y Nueva York, The Studio Winter Number, C.G. Holme, 1933, p. 9.

¹² REYNOLDS, Nancy y McCORMICK, Malcolm. *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, p. 245.

En el ámbito alemán, el vínculo entre danza y vanguardia a través de la plástica condujo a la formulación de la *Ausdruckstanz*, danza del sentimiento y de la expresión. Uno de sus primeros teóricos fue Rudolf von Laban, que fundó su escuela en Múnich en 1910. En sus numerosas publicaciones —*La danza moderna* (1922) y *La danza, un arte en sí mismo* (1925), entre otras— analizó el movimiento en sus tres dimensiones, en sintonía con la gimnasia y el ejercicio físico, y creó un sistema de notación muy perfeccionado, que se sigue utilizando en la actualidad. Trasladado a Zúrich, desde 1916 colaboró puntualmente en el Cabaret Voltaire, en pleno ambiente dadá del grupo de Hugo Ball. En su seno concibió y representó distintos espectáculos la bailarina y pintora Sophie Taeuber, también junto a Suzanne Perrottet y Katja Wulff.¹³

De manera similar, en esta línea trabajó Émile Jacques-Dalcroze, formado entre Viena, Ginebra y París, quien propuso un método que desarrollaba la musculatura por medio de ejercicios rítmicos que potenciaban la sensibilidad musical. Su célebre instituto en Hellerau, inaugurado en 1911, con un auditorio diseñado por Appia, se convirtió en un importante centro para la renovación de la danza europea. Sus enseñanzas se sistematizaron y han llegado hasta la actualidad a través de diferentes canales. De hecho, bailarines y músicos españoles, como Joan Llongueras o Antonia Mercé *La Argentina*, vieron en este sistema una referencia para explorar nuevas posibilidades del movimiento.¹⁴

Con Laban y Jacques-Dalcroze, entre otros, se formó una de las bailarinas alemanas más importantes de la época, Mary Wigman, representante del expresionismo sobre los escenarios. Utilizó el vestuario, el decorado, la música y las máscaras para acentuar la expresión y deformar la realidad. Consideraba el movimiento en el espacio como la relación esencial entre la humanidad y el universo, y su materialización se convirtió en un elemento simbólico en todos sus trabajos. Fundó una escuela en Dresde en 1920, donde desarrolló el método *Tanz-Gymnastik*, como parte de la cultura del cuerpo y

¹³ Sus investigaciones posteriores con marionetas, *collages*, textiles y otros soportes —muchos de ellos realizados en colaboración con Jean Arp— bascularían entre la experimentación dadá y el arte concreto. STABER, Margit. *Sophie Taeuber-Arp*, Ginebra, Rencontre, 1970, pp. 23-48.

¹⁴ Por un lado, Llongueras, como se analizará más adelante, se basó en este método para la creación del Instituto de Plástica y Rítmica. Por otro lado, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París conserva unas cartas que envió Jean Risler a Antonia Mercé, en las que se explicaba las bases del método Jaques-Dalcroze, acompañadas de distintos esquemas de algunos de sus ejercicios. Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 40.

el ejercicio físico en Alemania. Seguidor de esta tendencia expresionista, mezclada con la coreografía moderna y la escenografía, fue también Kurt Jooss, quien desde los años veinte tendría un importante papel en la renovación de la danza moderna y que concebiría obras tan fundamentales para la cultura del siglo xx como *La mesa verde* (*Der Grüne Tisch*).

Sin embargo, hubo otra importante línea escenográfica alemana alejada del expresionismo, gestada en la Bauhaus y su atmósfera de integración de todas las artes. Su mejor representante fue Oskar Schlemmer —también bailarín, pintor, escultor y profesor—, que desarrolló un tipo de espectáculos en los que los bailarines, a modo de marionetas, vestían trajes que transformaban sus anatomías y limitaban sus movimientos, y los situaba en espacios en los que se jugaba con la abstracción geométrica y el color. Su mayor éxito fue el conocido *Ballet Triádico*, estrenado en 1922 y llevado de gira por Europa en los años siguientes.¹⁵

Antes de trabajar como docente en la Bauhaus, Wassily Kandinsky ya había desarrollado distintas teorías sobre interdisciplinariedad en las artes, publicadas en textos como *Sobre la composición escénica* (1912) y *Sobre la síntesis escénica abstracta* (1923), inquietudes que exploró desde su pertenencia a *El jinete azul* hasta su práctica escenográfica en obras como *Cuadros para una exposición* (*Bilder einer Ausstellung*) de Modest Mussorgsky —estrenada en el Friedrich-Theater de Dessau en 1928—.¹⁶ En ellos defendía la autonomía de cada una de las disciplinas artísticas y, al mismo tiempo, su capacidad para sintetizarse y conseguir una verdadera obra de arte total, alumbrada sobre el escenario.

Precisamente con Kandinsky trabajó en los inicios de su carrera Alexandre Sakharoff, desarrollando sus teorías interdisciplinarias artísticas. Tras residir en París y en Múnich formándose en la pintura, se volcó en la danza a partir de la década de 1910. Poco después, contrajo matrimonio con la alemana Clotilde von der Planitz con la que formó una pareja artística célebre en todo el mundo. Fueron defensores de una danza libre basada en la musicalidad, que definieron como «pantomima abstracta». Ellos mismos

¹⁵ Véanse: SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte. Pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987; REYNOLDS y McCORMICK, *op. cit.*, pp. 93-94; SCHLEMMER, C. Raman. «Oskar Schlemmer e l'utopia della danza. Riflessioni in forma cronologica», en Belli y Guzzo Vaccarino, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶ «Sobre composición escénica» está traducido en SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 99-105. Véase: ARNALDO, Javier (com.). *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos* [cat. exp.], Madrid, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

realizaban las coreografías y diseñaban los vestuarios de su compañía, inspirándose en temas de la Antigüedad.¹⁷

No obstante, a pesar de la variedad de propuestas que demuestran la versatilidad de la danza de las vanguardias a través de estos ejemplos expuestos, probablemente ninguno de ellos tuvo tanto éxito en la identificación de danza y artes visuales modernas y acuñó un sello tan distintivo como la compañía de Sergei Diaghilev, los Ballets Russes, activos entre 1909 y 1929.¹⁸ Diaghilev era un empresario miembro de la asociación y la revista *El Mundo del Arte* (*Mir Iskusstva*) —vigentes entre 1898 y 1904— que promovió el intercambio cultural entre Europa oriental y occidental, entre Moscú y París. Después de tantear distintas posibilidades, fundó su compañía de danza. Así, los Ballets Russes estrenaron su primer programa el 18 de mayo de 1909 en el Théâtre de Châtelet de París, iniciando una brillante trayectoria que estaría vigente los siguientes veinte años, hasta el fallecimiento de su director. La gran innovación que Diaghilev promovió en esta compañía se resume en la unión y coordinación de todos los elementos que forman un ballet, equiparándolos en calidad y en importancia. De esta forma, el libreto, la música, la escenografía, el figurinismo y la coreografía, trabajados por expertos en cada área, quedaban finalmente integrados en un resultado sinérgico: la verdadera obra de arte total. En ese tiempo, Diaghilev fue incorporando a las mejores firmas en cada una de las disciplinas integrantes de sus ballets. Sería demasiado extenso citar a todos ellos y remitimos a la

¹⁷ Véase VEROLI, Patricia. «Archives of the Dance: Between Art and Fashion: Alexandre Sakharoff's Theatre Designs», *Dance Research*, vol. 10, 1, 1992, pp. 78-93; PASTORI, Jean-Pierre. *La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, París, Gallimard, 1997, p. 73. La colección de teatro de la Harvard College Library conserva una gran documentación que engloba fotografías, correspondencia y otros materiales de la pareja de profesores y bailarines, como interesantes bocetos de figurines, fruto del legado de Michel Bernstein de 1974.

¹⁸ Sobre los Ballets Russes se han escrito ríos de tinta. Señalaremos, en primer lugar, algunas de las fuentes directas, escritas por sus protagonistas: LIFAR, Serge. *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend. An Intimate Biography*, Londres, Putnam, 1945; BENOIS, Alexandre. *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, Putnam, 1947; GRIGORIEV, Serge L. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Londres, Constable, 1953; GONCHAROVA, Natalia; LARIONOV, Mikhail y VORMS, Pierre. *Les Ballets Russes: Serge de Diaghilev et la décoration théâtrale*, París, 1955. Asimismo, destacan la clásica biografía del empresario: BUCKLE, Richard. *Diaghilev*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1979; y el pionero libro de GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Nueva York, 1989; así como los estudios más recientes, muchos de ellos coincidiendo con la celebración del centenario de la compañía: PRITCHARD, Jane (ed.). *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Madrid, Fundación «la Caixa», 2011.

bibliografía referida para ampliar la información; sirva mencionar la colaboración puntual de creadores e intelectuales de la talla de Jean Cocteau, Igor Stravinsky, Érik Satie, Claude Debussy, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Mijaíl Fokine, Léonide Massine, Enrico Cecchetti y George Balanchine, entre otros.

Su primera etapa se identifica, por un lado, con el modernismo y el simbolismo propios de *Mir Iskusstva* y, por otro lado, por un neoprimitivismo ruso, de raíz nacionalista, en donde destacaron preferentemente pintores de procedencia eslava, como Alexander Benois, Léon Bakst, Alexander Golovin, Constantin Korovin, Mstislav Dobuzhinsky, Boris Anisfeld, Nikolai Roerich, Vladimir Tatlin, Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov. De este periodo sobresalen obras como *Scheherezade* (1910), *El pájaro de fuego* (*L'oiseau de feu*) (1910), *Petrushka* (1911), la polémica *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*) (1913), *El gallo de oro* (*Le coq d'or*) (1914) y *Sol de noche* (*Soleil de nuit*) (1915). Muchos de los artistas mencionados, apenas diez años más tarde, evolucionaron hacia un estilo constructivista aplicado a la danza, representado con obras como *El ballet satánico* (*Le ballet satanique*) (Alexandra Exter, 1922), la magnífica pieza *Las bodas* (*Les noces*) (Natalia Goncharova, 1923) o *El paso de acero* (*Pas d'acier*) (Georgi Yakulov, 1927).

Diaghilev realizó su último viaje a Rusia en 1913 y, poco a poco, fue perdiendo esa exclusiva identificación con el imaginario ruso para integrar en el repertorio nuevos temas y nuevos estilos de vanguardia. En las obras de la siguiente etapa, contó con la participación de importantes pintores de las estéticas más diversas, como, entre otros, Giacomo Balla (*Fuegos artificiales/Feux d'artifice*, 1917), André Derain (*La tienda mágica/La boutique fantastique*, 1919; *Jack in the Box*, 1926), Henri Matisse (*El canto del ruiseñor/Le chant du rossignol*, 1920), Marie Laurencin (*Las bichas*, 1924), Georges Braque (*Les Fâcheux*, 1924; *Céfiro y Floral/Zephyr et Flore*, 1925), Miguel Utrillo (*Barabau*, 1925), Max Ernst y Joan Miró (*Romeo y Julieta*, 1926), Naum Gavo y Antoine Pevsner (*La gata/La chatte*, 1927), Georges Rouault (*El hijo pródigo/Le fils prodigue*, 1929) y Giorgio de Chirico (*El baile/Le bal*, 1929). Tanto Diaghilev como estos artistas habían entendido bien las posibilidades del escenario como plataforma de difusión de las novedades plásticas, algo que Benois recordaría más tarde:

Fuimos nosotros, los *pintores* (no los profesionales de la decoración teatral, sino *verdaderos* pintores, que hacíamos decorados movidos por el libre entusiasmo que sentíamos hacia el teatro) quienes también coadyuvamos a ordenar las grandes líneas de las danzas y toda la puesta en escena. Fue esta dirección no oficial y no profesional lo que

prestó un carácter muy particular a nuestra manifestación artística y lo que (no creo pecar por el exceso de presunción) contribuyó sobremanera al éxito que obtuvimos.¹⁹

El paso de la compañía por España, en los años de la Primera Guerra Mundial, y sus sucesivas giras hasta 1927 supusieron, sin duda, un descubrimiento, tanto para el público como para los autores, que otearon, a través del grupo ruso, un nuevo horizonte de posibilidades y un acicate para resolver una crisis teatral que, desde finales del siglo XIX, preocupaba a empresarios, periodistas y público. El fenómeno de los Ballets Russes contribuyó a que la modernidad y la vanguardia abordaran los escenarios europeos y se crearan nuevas compañías con motivaciones similares a las suyas.

Una de las agrupaciones creadas antes de que los Ballets Russes de Diaghilev se disolvieran tras el fallecimiento de su director fueron los Ballets Suecos —conocidos mundialmente como los Ballets Suédois, en su traducción francesa, por ser París el foco al que en un principio se dirigieron—. Presentados en el Théâtre des Champs-Élysées de la capital gala en el otoño de 1920, su apuesta aglutinó desde un primer momento estéticas muy diversas provenientes de artistas establecidos en París, además de muchos originarios del norte de Europa. Dirigidos por Rolf de Maré, creadores e intelectuales como George Auric, Pierre Bonnard, René Clair, Paul Colin, Tsuguharu Foujita, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Picabia, entre otros, conformaron las programaciones presentadas en una docena de países europeos y Estados Unidos hasta 1925.²⁰

No obstante, la denominación de «ballet ruso» se la apropiarían distintas compañías surgidas en los años treinta, que analizaremos más adelante a raíz de la colaboración de determinados artistas como escenógrafos y figurinistas: los Ballets Russes de Monte Carlo (fundados en 1932 por René Blum y Wassily de Basil), luego escindidos en los Ballets Russes du Colonel de Basil (1935) y los Ballets de Monte Carlo (1936, Blum), y más tarde derivados en el Ballet Russe de Monte Carlo (1938), el Covent Garden Russian Ballet (1938) y el Original Ballet Russe (1939).²¹ Estas com-

¹⁹ GASCH, Sebastián y PRUNA, Pedro. *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946, p. 175.

²⁰ Véase HÄGER, Bengt. *Ballets Suédois*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.

²¹ DETAILLE, Georges y MULYS, Gérard. *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, París, Arc-en-ciel, 1954; ANDERSON, Jack. *The One and Only: the Ballet Russe de Monte Carlo*, Nueva York, 1981; GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, Nueva York, 1990; KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Londres, Nueva York y Melbourne, Oxford University

pañías se dedicaron a la recuperación de las obras de su antecesor, muchas veces con las escenografías originales con las que fueron concebidas y, otras, con nuevas adaptaciones encargadas a diferentes artistas. En la estela de la genuina compañía rusa, varios de sus antiguos componentes, como Serge Lifar, George Balanchine, Léonide Massine o Mijaíl Fokine, desarrollaron trayectorias muy interesantes en etapas posteriores. Por ejemplo, Ida Rubinstein, tras haber brillado como estrella en los Ballets Russes, creó su propia compañía, en la que trabajó de nuevo Léon Bakst como escenógrafo. De modo similar, uno de los antiguos alumnos de Fokine y antiguo miembro del cuerpo de baile de Diaghilev, Boris Romanov, fundó el Ballet Romántico Ruso en Berlín, en 1921, que viajó por Europa durante cinco años. Su repertorio acudió a los ballets clásicos, aunque también realizaron nuevas versiones de antiguas representaciones, contando para ello con escenografías de Pavel Tchelitchev, Léon Zak y Alexandra Exter. Por otro lado, Lifar fue el primero en sentar las bases de la independencia de la danza sobre el resto de disciplinas artísticas que conforman la obra, especialmente de la música. En los montajes de los años treinta, contó con escenógrafos como Fernand Léger, Paul Colin o Pedro Pruna. Asimismo, tanto Balanchine como Massine desarrollaron el estilo neoclásico en años sucesivos. De hecho, Massine fue el creador, junto al mecenas y escenógrafo Étienne de Beaumont, de *Les Soirées de Paris*, compañía que siguió los pasos de los rusos como base de sus producciones. Por su parte, Fokine también sugirió, desde los inicios de su trayectoria, una reforma del arte teatral con profundas y nuevas teorías que afectaban a la puesta en escena.

En suma, de una manera u otra, durante los años de existencia de la etapa de moda de los ballets rusos, los teatros mundiales llenaron sus carteleros con figuras que traían consigo aquel inmenso legado.²² Algunos estudios aseguran que la desaparición de Diaghilev cerró una etapa en el mundo de la danza y la puesta en escena y, sin embargo, queda patente que sucedió más bien al contrario, pues abrieron nuevos horizontes y, sobre todo, difundieron las nuevas estéticas a un público de grandes masas, dando pie a un sinfín de modernas propuestas que se sucederían en los años siguientes.

Press, 1982, p. 41; LECOMPTE, Nathalie. «Les Ballets Russes: l'héritage», en Philippe le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, París, Larousse, 2008, p. 34.

²² No podemos olvidar a grupos como Les Ballets 1933 —dirigidos por Boris Kochno y Balanchine—, el Théâtre de la Danse Nijinska, Les Ballets de Boris Kniaev, el Levitov Russian Ballet, Les Ballets de Leon Woizikovsky y Les Ballets de la Jeunesse. Véase MICHAUT, Pierre. *Le Ballet contemporaine, 1929-1950*, París, 1950.

1.1. Los Ballets Russes de Diaghilev en España: un nuevo referente

Tras haber trazado un sintético marco de las aportaciones más interesantes en el arte occidental en las que se evidencia la estrecha relación entre la danza y la plástica, cabe detenerse a continuación en el panorama español al que estaban a punto de llegar los deslumbrantes Ballets Russes de Diaghilev a mediados de los años diez. En él, continuaban dominando sobre la escena el realismo y el naturalismo. El teatro estaba limitado a la alta comedia, la ambientación burguesa y costumbrista, a través de sainetes, zarzuelas, dramas sociales, y otros géneros menores o de variedades o «teatro por horas».²³ Solo las academias, los concursos oficiales y las grandes compañías teatrales, con su conservadora ideología artística canónica, decidían qué estética debía potenciarse, de manera que el éxito de un tipo de obras u otro quedó ligado a unos fuertes condicionamientos comerciales. Dominaron las carteleras los estrenos de Jacinto Benavente, José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Manuel Linares Rivas, Eduardo Marquina, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Francisco Villasespa. El panorama musical de principios de siglo también presentó una vertiente necesitada de renovación, que afloraría a partir de los años diez, enraizada por distintos especialistas en los últimos años del siglo anterior.²⁴

También pervivió, especialmente en el ámbito de la danza, una línea post-romántica que se manifestó ampliamente en el ballet académico de los grandes coliseos, como el Teatro Real de Madrid —que cerró sus puertas en 1925— y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.²⁵ En ellos, el cuerpo de baile conservó la misma estética que se había cuidado en las obras más exitosas del repertorio decimonónico, como *Giselle*, *Coppélia* o *La Sylphide*. Los transmisores de estas ideas fueron los maestros de danza que habían triunfado como estrellas a

²³ OLIVA, César y TORRES, Francisco. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 321.

²⁴ SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

²⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Espectáculos de baile y danza», «Siglo XX», Andrés Amorós y José María Díez Borque (coord.). *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335-372; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La danza española después de la Gran Guerra: entre el casticismo y la modernización», en Idoia Murga Castro; Fuensanta Ros; Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). *Líneas actuales de investigación en danza española*, Madrid, Fundación Nebrija, 2012, pp. 39-68; AVIÑO, Xosé. «La danza en el Gran Teatre del Liceu. Vida coreográfica viutcentista», en Pilar Llorens, (ed.) *Historia de la dansa en Catalunya*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987, pp. 72-105.

finales del siglo anterior, y que imponían su forma y su técnica a los miembros del cuerpo de baile. Así, algunas de las grandes figuras de la renovación de la danza de la primera mitad del siglo xx —Antonia Mercé *La Argentina*, Teresina Boronat, Joan Magrinyà, etc.— fueron discípulas de profesores como Pauleta Pàmies, María Ros, Amalia Monroc o Manuel Fernández Cerveti —este último, maestro del Real y padre de *La Argentina*—, y fueron formadas en la disciplina de la danza académica.²⁶

Hasta fechas muy avanzadas, en la práctica, la danza fue considerada como un arte complementario de otros géneros, como el teatro y la ópera, a pesar de que desde el siglo xviii, teóricamente, había conseguido un nuevo estatus independiente. De este modo, breves coreografías —los «bailables»— se incluían entre medias de las funciones musicales o dramáticas. Además, desde el último tercio del siglo xix, existían compañías de verso y baile que ofrecían espectáculos que combinaban comedias con números danzados, ejecutados por una decena de intérpretes.²⁷ El análisis de las carteleras de grandes teatros, como el del Liceo de Barcelona y el Real de Madrid, muestra la escasa programación de espectáculos de danza entre 1904 y 1916, con la presencia de una docena de bailarinas extranjeras y de algún ballet —*Coppélia* y *Las dos palomas*—.²⁸ Esta inercia de alguna manera siguió calando a principios de la nueva centuria y, de hecho, en los diarios de la época se siguen encontrando artículos en los que, incluso en fechas avanzadas, se defendía la dependencia de otros géneros por parte de la danza.²⁹

Las escenografías que acompañaban a las obras de este tipo, tanto en el teatro como en la danza, fueron también de corte realista y naturalista. Los artistas escenógrafos lucharon por conseguir la mimesis con el entorno,

²⁶ Ros trabajó en el coliseo entre 1908-1911 y 1920-1923, mientras que Monroc (o Monroe), que había sido bailarina en varias temporadas anteriores, sería contratada como maestra entre 1917 y 1919. Entre las integrantes del cuerpo de baile del Real en estos años, encontramos a María Esparza, Teresina Boronat, Rosa Piovella y Cia Fornaroli, entre otras. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, p. 151.

²⁷ ALBERDI ALONSO, Ana María, «Compañías de verso y baile. Gran teatro de Córdoba. Temporada 1876-77», en Virginia Soprano Manzo y Carmen Giménez Morte (ed.), *La investigación en danza*, vol. 1, Valencia, Mahali, 2016, pp. 89-98.

²⁸ AVIÑO, op. cit., p.192.

²⁹ PAHISA, Jaume. «La música. L'òpera no pot morir», *Mirador*, Barcelona, 13 de julio de 1929, p. 5.



Figura 1. Cartel de los Ballets Russes de Diaghilev con diseño de Léon Bakst para *Scheherezade*, temporada de 1917 en el Teatro del Liceo. Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona.

hasta hacer del escenario una reproducción a veces exageradamente calcada de la realidad, llenando la escena de pequeños detalles. Su estilo pervivió a lo largo de las primeras décadas del xx y fueron los participantes del debate generado en los talleres a partir de la polémica sobre el uso de decoraciones pintadas o de escenografías construidas, basadas en géneros y tipos preestablecidos. De ellos, los que aceptaron la fórmula de la pintura sobre papel fueron los que consiguieron una producción más amplia, aunque en muchas ocasiones, de una peor calidad. Eso posibilitó una mayor portabilidad del material escenográfico para las giras de las compañías por otros teatros, aunque también favoreció que su degradación fuera mucho más rápida.³⁰

Los escenógrafos que trabajaron en Madrid siguiendo esta línea se podrían englobar en una generación bisagra entre los siglos xix y xx, unida por una formación sólida en el oficio, con experiencia en los talleres de sus maestros, una gran influencia italiana y la estética realista progresivamente decantada hacia el naturalismo. Entre ellos, cabe destacar, cronológicamente, a Augusto Ferri, Giorgio Busato, Fontana, Bernardo Bonardi, Pedro Valls y Plá, Luis Muriel y López, Julio Blancas, Manuel Amorós, Amalio Fernández y José Martínez Garí entre otros.³¹ Por otro lado, en Barcelona cultivaron la escuela realista Francesc Soler i Rovirosa, Oleguer Junyent, Mauricio Vilomara, Félix Urgellès, Juan F. Chia, Miquel Moragas, Salvador Alarma y Lluís Labarta.³² A ellos, pintores-decoradores en la transición de siglos, se unen César Bulbena y Girbal, Salvador Sabatés, Andreu Vallvé y Josep Mestres, quienes paulatinamente ya demostraron un tratamiento más cuidado por los detalles, así como un uso personal del color en los decorados.

Las novedades que a finales del siglo xix fueron patentes en otros países, en España no tuvieron prácticamente ningún éxito, por lo que, salvando algunas excepciones, habría que esperar a las primeras décadas del siglo xx para que, poco a poco, gracias a distintos factores, los escenarios españoles se modernizaran. En este sentido, todavía a finales de los años veinte, críticos

³⁰ MESTRES CABANES, Josep. «L'origen i els grans mestres de l'escenografia. Conferència pronunciada l'11 de juny 1943 a l'Institut del Teatre de Barcelona», *Wagneriana Catalana*, 9, Barcelona, 1998, p. 14.

³¹ Para profundizar en el estudio de esta etapa, véanse: ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991; PAZ CANALEJO, Juan. *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Ayuntamiento de Madrid, 2006.

³² BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

como Ricardo Baeza³³ o Enrique Estévez Ortega señalaban la descompensación existente entre el panorama interior y el internacional:

Evolución incomprendida y a la que no se presta aquí la debida atención que allende las fronteras le conceden cuantos se ocupan en achaques teatrales. Porque no es ciertamente para que piense uno que son españoles, dos cuando menos, de los principales innovadores del arte decorativo teatral la contemplación de nuestros escenarios henchidos de mezquindad, de anacronismos, aún con los añosos telones, los rompientes, las bambalinas y bastidores de lienzo y papel pintado que trajo el siglo XIX [...].³⁴

Si ya el teatro era una de las artes poco favorecidas, la danza ni siquiera era considerada como tal, de forma independizada. Al ser ninguneada en los circuitos teatrales más elevados, tuvo un mayor desarrollo en el género de las variedades, y de hecho muchos miembros de los cuerpos de baile de los grandes teatros combinaban su actividad con este otro ámbito considerado entonces «frívolo». ³⁵ Con todo, como hemos visto, solamente se fueron alzando algunas voces que reclamaban la dinamización de un panorama nacional que poco tenía que ver con las propuestas extranjeras que hemos destacado anteriormente. Sin embargo, a partir de 1916, el cambio se fue haciendo cada vez más evidente, tanto en el contenido de los espectáculos —el movimiento, las coreografías—, como en la forma en la que fueron presentados.

En mayo de 1916, los Ballets Russes de Diaghilev desembarcaban en España procedentes de Estados Unidos. La intervención del delegado regio del Teatro Real, el conde de Casal, apoyada por el propio rey Alfonso XIII, fue decisiva para que el empresario ruso encontrara en la neutral España en tiempos de la Primera Guerra Mundial el refugio idóneo para proseguir con sus actuaciones. ³⁶ Su repertorio, representado en Madrid entre el 26 de mayo

³³ BAEZA, Ricardo. «El trascendental problema del teatro», *El Sol*, Madrid, 19 de octubre de 1926, p. 1. Citado en OLIVA, César (ed.). *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 90.

³⁴ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 71-72.

³⁵ Véase el análisis profundizado que llevan a cabo MARTÍNEZ DEL FRESNO y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 2000, p. 177.

³⁶ ACKER, Yolanda F. «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 230-231. La relación de los Ballets Russes con España es uno de los pocos temas vinculados a la escenografía de la danza en España que han sido estudiados con profundidad, tras el congreso y la exposición que se le dedicó en Granada en 1989, así como la publicación de 2000. Por ello, remitimos a estos estudios para profundizar en los aspectos que aquí solo queden apuntados. Véase, en esta

y el 9 de junio, incluía las obras míticas de aquel imaginario oriental: *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Danzas del príncipe Igor*, *Sol de noche*, *Scheherezade* y *Cleopatra*, con otras de raíz más clásica, como *Las Sílides*, *Carnaval* y *El espectro de la rosa* (*Le spectre de la rose*). Los diseños para telones y trajes de los rusos Bakst, Roerich, Benois, Goncharova, Anisfeld y Larionov ofrecían al público español resplandecientes formas y colores, líneas que abrían la puerta a una forma alternativa de concebir el escenario. Para la temporada de verano, la compañía se trasladó a San Sebastián, donde presentaron obras nuevas, *Sadko*, *Kikimora* —más tarde conocida como *Cuentos rusos*— y el primer homenaje explícito a la tierra de acogida: *Las meninas*.

Nada mejor, pensaría Diaghilev, que inspirarse en el Siglo de Oro de la cultura española para presentar un ballet en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, la que por entonces era ciudad de veraneo de la corte de Alfonso XIII. Para ello, era recomendable recurrir a uno de los pintores españoles más reputados entonces en el ámbito internacional, el catalán José María Sert, a la sazón, esposo de Misia Sert, amiga y compatriota de Diaghilev. Sert ya había diseñado previamente los decorados del ballet *La leyenda de José* (*La légende de Joseph*), una adaptación del relato bíblico en un libreto de Harry Kessler y Hugo von Hoffmannsthal, con música de Richard Strauss, coreografía de Fokine, y figurines de Bakst, que se había estrenado en París dos años antes.³⁷ Para *Las meninas*, sus figurines recuperaban el barroquismo que ya había caracterizado los telones de su producción anterior, para inundar los guardainfantes velazqueños de profusos y originales motivos decorativos.³⁸ El vestuario se combinaba con la escenografía del pintor

publicación, el cuadro en el que se desglosa el repertorio de Diaghilev ofrecido en Madrid cada año entre 1916 y 1921. MARTÍNEZ DEL FRESNO y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 181.

³⁷ Fotografías de *La légende de Joseph*. Bibliothèque Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Scène/Photo 9 y Affiche Typo O. 86.C126147. Se puede encontrar más información de las distintas obras en: MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012, p. 41 y ss.

³⁸ La bailarina Lydia Sokolova contó su experiencia en ese ballet: «Los trajes eran enormes: los tontillos se extendían dos veces la longitud de nuestros brazos y las pelucas dos veces la anchura de nuestros hombros. Los tontillos de hierro me cortaron las espinillas y me las hicieron sangrar. Aquellos trajes eran tan grandes que no cabían en nuestros camerinos, y por ello tuvimos que ponerlos al lado del escenario, y pesaban tanto que cuando una giraba, había que hacerlo muy cuidadosamente y de un solo golpe. Mi traje era de terciopelo, de color púrpura profundo adornado con oro, e iba acompañado de una peluca de bucles oscuros». SOKOLOVA, Lydia. *Dancing for Diaghilev*. Londres, Richard Buckle, John Murray, 1960, p. 85. Citado en WALSH, John K. «España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial», en Nommick y Álvarez Cañibano, *op. cit.*, p. 28.

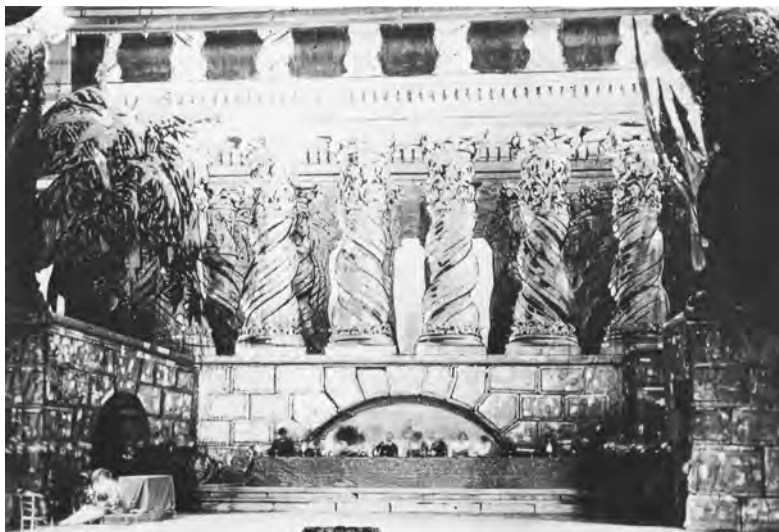


Figura 2. Representación de *La leyenda de José*, con escenografía de José María Sert, 1914.



Figura 3. Figurines de José María Sert para *Las meninas*, 1916. Colección particular.

italiano Carlo Socrate, mientras que Massine montó la coreografía sobre la *Pavana* de Gabriel Fauré.

Tres años después de su estreno en España, Diaghilev planteó la incorporación de *Las meninas* a un ballet más amplio, que anunció en la programación prevista para la temporada londinense del Alhambra Theatre con el título de *Los jardines de Aranjuez* (*The Gardens of Aranjuez*). La partitura de Fauré se sumaría a *La alborada del gracioso* de Maurice Ravel y al *Minueto pomposo* de Emmanuel Chabrier, con un preludio de Louis Aubert.³⁹ No obstante, finalmente, la obra nunca se llegó a materializar y tendrían que llegar los años de la Segunda Guerra Mundial para volver a ver los diseños de Sert vistiendo a los personajes velazqueños en la reposición que el Original Ballet Russe hizo de *Las meninas*.

La deslumbrante atmósfera de los Ballets Russes no dejó a nadie indiferente y, aunque pueden encontrarse críticas negativas acerca de los supuestos anacronismos en una puesta en escena velazqueña demasiado «italiana», o de la orientación, demasiado infantil en obras de temática fantástica, como los fondos marinos de *Sadko*, o en una estética tan avanzada como la de Larionov para *Kikimora*, por lo general, las propuestas de Diaghilev se vieron como el nuevo modelo que la escena española necesitaba.⁴⁰ El compositor y crítico valenciano Enrique Gomá señalaba la alta expectativa que sus actuaciones despertaban entre entendidos y público general, en el seno de un anquilosado medio cultural:

El renombre mundial alcanzado por los bailes-pantomimas rusos, la maravillosa manifestación artística organizada por Mr. Sergio de Diaghilef, había llegado a interesar vivamente a un selecto núcleo de personas inteligentes de Madrid, que cuando circuló la noticia del probable acontecimiento [...] sintieron una profunda satisfacción y comenzaron a formar, con su propaganda entusiasta, un ambiente de expectación y curiosidad propicias. [...]

En España, naturalmente, no nos enterábamos de nada de esto; vivimos bastante al margen de Europa y, además, el «ballet» no ha sido espectáculo aquí prodigado. Solo los bailables más o menos vistosos, más o menos deplorables de las viejas óperas nos impedían que olvidáramos la existencia de la danza teatral.⁴¹

³⁹ KOCHNO, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ Son muy numerosas las críticas de los distintos diarios españoles en la gira que abarcó Madrid, San Sebastián y Bilbao en 1916. Véanse, a modo de ejemplo: PARDO BAZÁN, [Emilia]. «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, Madrid, 19 de junio de 1916, p. 2; SALAZAR, Adolfo. «Algo más sobre los bailes rusos», *Revista Musical Hispano-Americana*, 7, 31 de julio de 1916, pp. 10-11; R. V. «La Semana Grande de San Sebastián», *La Ilustración Española y Americana*, 33, Madrid, 8 de septiembre de 1916, p. 10.

⁴¹ GOMÁ, Enrique. «La música en los bailes-pantomimas rusos. Igor Strawinsky», *Atenea*, Madrid, 1916, pp. 167-168.



Figura 4. Bronislava Nijinska en *Kikimora* con el diseño de Mijaíl Larionov. Foto de Man Ray.

El impacto brutal que causó esta presencia en la escena española se convirtió en el incentivo decisivo para la renovación escénica en el siglo xx. Las novedosas ediciones cuajadas de fotografías que comenzaban a aflorar en la prensa española reprodujeron algunos de los escenarios rusos que llamaron la atención de los lectores. Periódicos como *Blanco y Negro*, *ABC*, *Mundo Gráfico*, *Heraldo de Madrid* y *El Sol*, entre otros, colaboraron ampliamente a la difusión de los nuevos estilos. Por ello, 1916, fecha de su primera visita, supone, en la historia de la escenografía española, el primer año de una nueva etapa de transformación, verdaderamente acorde con la situación fuera de nuestras fronteras. De la misma manera, además de sorprender al público español, la compañía sirvió de plataforma de intercambio en la que los distintos coreógrafos, bailarines, músicos o artistas extranjeros se empaparon de la moda de «lo español», de sus temas, sus formas, su danza y folklore, y colaboraron en la construcción de su imaginario, que durante esas primeras décadas del siglo xx vivió su momento más activo.⁴²

⁴² Léonide Massine, por ejemplo, se interesó enormemente por aprender danza española, frecuentó cafés cantantes y teatros, y se empapó de la cultura española en varios museos. MASSINE, Léonide. *My Life in Ballet*, Londres, MacMillan, 1968, p. 75.



Figura 5. Figurín para bailarina española de Natalia Goncharova, 1916. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

La plástica de estos ballets llamó la atención de todos cuantos fueron a verlos y supuso un reclamo más para los expertos en el ambiente teatral. Ya el mismo año de su estreno en España, el director del Museo de Artes Industriales —poco después, de Artes Decorativas—, Rafael Doménech, escribió un artículo sobre «Escenografía y coreografía» tras el paso de los rusos por Madrid. Después de analizar las aportaciones de la compañía, dedicaba un apartado a la «posible influencia de las danzas-pantomimas en nuestro arte teatral», y hacía un acertado diagnóstico de los problemas y actuaciones para la modernización del panorama:

¿Tenemos en España un núcleo suficiente y variado de artistas para llevar a cabo grandes reformas escénicas? Esta es la primera cuestión que debemos examinar. Comencemos por los escenógrafos que hoy por hoy solo pueden reducir su trabajo al de meros ejecutantes de los proyectos dados por los artistas. ¿Existen pintores capaces de hacerlos, dentro de las corrientes de la moderna escenografía? Sí. Yo he visto ensayos muy

excelentes de Néstor y de Pérez Dolz, y creo que el ejemplo habría de cundir pronto. Es más, la creación de una moderna escuela de pintores escenógrafos me parece cosa fácil, solo con buena voluntad y perseverancia, puesto que hay elementos directores para ello. ¿Existen en España literatos capaces de sentir, de comprender y de influir, por lo tanto, en una reforma radical del teatro? Sí. ¿Y músicos? También; todos los que hoy no usufructúan las escenas españolas. ¿Y cómicos? Hoy por hoy no puedo dar una respuesta, pero creo que saldrían... no sé de dónde, pero saldrían. ¿Y directores de escena? Me parece que no tenemos más que uno capaz de llegar a comprender la escenografía moderna, y es Adrián Gual. Pero tengo la plena convicción de que saldrían pronto algunos más, que hoy no han podido revelarse por falta de ambiente necesario. ¿Y artistas coreográficos? Yo no creo que sea posible aprovechar los actuales maestros y profesoras de baile, más que los relativos a las danzas populares españolas, y si este es un factor muy útil, no es suficiente. Basta ver las ridículas piruetas y las posturas cursis del cuerpo de baile de cualquier compañía de ópera de las que actúan en nuestros teatros, para convencernos de que esos elementos no sirven. [...]

¿Qué debe hacerse para que los elementos que hoy tenemos puedan actuar? Primero de todo, y será labor de unos cuantos años, ir creando un ambiente apropiado, con el fin de que puedan implantarse las reformas escénicas extranjeras y crear otras peculiarmente nuestras. [...] Todos esos elementos, hoy dispersos, deben unirse, siguiendo el ejemplo de lo hecho, sobre todo, por Rusia y Alemania; comenzar modestamente creando un teatro de estudio. De ese modo se establecerá un campo experimental para los artistas todos y se irá poco a poco formando el público. La influencia de esos ensayos llegaría a las escenas de otros teatros.⁴³

Visto el éxito, la compañía de Diaghilev realizó una segunda gira por España desde mayo de 1917, que consistiría exclusivamente en actuaciones programadas en los más importantes teatros de Madrid y Barcelona, el Real y el Liceo. Además de reponer algunas de las obras mostradas el año anterior, la compañía presentó interesantes novedades, entre las que se encontraba *La siesta del fauno* —una obra que habitualmente recibía el calificativo de indecorosa, del que no escapó tampoco su recepción española—, *Las mujeres de buen humor* (*Les femmes de bonne humeur*), *La princesa encantada* (*La princesse enchantée*), *Narciso* y *Baba-Yaga*.⁴⁴ Los pinceles de Bakst estaban de nuevo detrás de muchos de los decorativistas trajes y telones de estas nuevas producciones, que se sumaban a las de sus colegas rusos. Se planteó, no obstante, otro estreno clave para la vanguardia española. Nos referimos a la presentación en España del ballet *Parade* —que también menciona la prensa

⁴³ DOMÉNECH, Rafael. «Escenografía y coreografía», *Atenea*, año I, Madrid, 1916, pp. 199-200.

⁴⁴ «Teatro Real. Los bailes rusos», *La Acción*, Madrid, 19 de mayo de 1917, p. 2. *Baba-Yaga*, junto con *Bova Korolevich*, se convertirían en nuevos episodios incluidos en *Cuentos rusos*.



Figura 6. Boceto de Mijaíl Larionov para la escenografía de *Baba-Yaga* en *Cuentos rusos*, 1916. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

en su traducción al castellano, *La parada*—, la primera de las colaboraciones de Picasso para la compañía de Diaghilev, cuyo estreno absoluto había tenido lugar poco antes en París.

Hacia 1916, Picasso, pintor bohemio todavía bastante desconocido en París, continuaba su investigación, concluyendo ya el cubismo sintético, y comenzaba a dar muestras de un claro gusto por la recuperación de la figuración y su interés hacia una tendencia neoclásica, en el marco de la «vuelta al orden» que se impondría poco después en las artes europeas, algo para lo que resultó definitivo su contacto con el arte clásico en Italia muy poco después. En medio de la guerra, con sus amigos y conocidos movilizados al frente, incomunicado de su marchante, Daniel-Henry Kahnweiler, la posibilidad de incorporarse al grupo de Diaghilev, acceder a un entorno nuevo burgués y con la posibilidad de viajar fuera de París y alejarse del trasfondo bélico, sin duda condicionaron este cambio profesional y vital. Picasso conoció a Diaghilev en su estudio de Montparnasse en la primavera de 1916, gracias a la intervención de su amiga común, la mecenas Eugenia Errázuriz.⁴⁵ En este

⁴⁵ KOCHNO, *op. cit.*, p. 119.



Figura 7. Telón de boca de Pablo Picasso para *Parade*, 1917. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

nuevo capítulo tuvo también mucho que ver Olga Koklova, miembro del cuerpo de baile de Diaghilev, que el 12 de julio de 1918 se convertiría en la primera esposa de Picasso, lo que sin duda acabó por vincular su trayectoria artística con el ballet.⁴⁶

El proyecto de *Parade* nació de la colaboración de Picasso con el escritor Jean Cocteau,⁴⁷ el músico Érik Satie y el coreógrafo Léonide Massine

⁴⁶ La producción de Picasso para el teatro y la danza fue estudiado en profundidad por Douglas Cooper en los años sesenta. Véase COOPER, Douglas. *Picasso théâtre*, París, Cercle d'Art, 1967. La mayor parte de los bocetos de decorados y figurines que el artista realizó para la danza se conservan en la biblioteca y los archivos del Musée Picasso de París. Marilyn McCully da cuenta de un proyecto de Diaghilev de 1917 sobre un ballet basado en la cultura catalana noucentista, en colaboración con Eugenio d'Ors y Jaume Pahissa, con decorados de Picasso. Parece que el artista andaluz diseñó numerosas escenas con castellets. MCCULLY, Marilyn. «Picasso and *Le Tricorne*», en Nommick y Álvarez Cañibano, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ Cocteau contaba que la idea le surgió durante la Primera Guerra Mundial, en un permiso en abril de 1915, tras escuchar a Satie interpretar unas piezas al piano. COCTEAU, Jean. «Lettre à Paul Dermée», *Nord-Sud*, n.º 4-5, julio, 1917. Traducido en SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 135.

para crear un ballet de temática circense, en el que, con el fondo de una carpa, una serie de personajes —un prestidigitador chino, un caballo, una niña americana, dos equilibristas y dos mánager— publicitaban su espectáculo. Tan irreverente argumento se combinaba con una partitura inspirada en música de banda, sobre la que, a modo de *collage* musical, se superponían ruidos de la realidad —sirenas, el sonido de una máquina de escribir, etc.—.⁴⁸ La escenografía jugaba también con la mezcla de corrientes, pues el telón de boca mostraba, en un guiño hacia el Picasso anterior al cubismo y sus lienzos de saltimbanquis y arlequines, una escena entre bambalinas en la que los miembros del circo se relajaban antes de la actuación. Sin embargo, al comenzar la representación, tanto un neutro telón de fondo como algunos de los personajes se basaban en la experimentación del artista a través del cubismo sintético, una mezcla que, en definitiva, descolocó bastante a los críticos y a la audiencia. Asimismo, la coreografía incorporaba también movimientos alejados de la tradición académica, algunos de los cuales se vieron condicionados por los propios diseños de los trajes. Esto es muy evidente en el caso extremo de los mánager, a los que Cocteau denominó «hombres-decorado»,⁴⁹ que estaban inspirados en los anunciantes que portan grandes carteles por las calles y cuyos movimientos quedaban totalmente limitados al llevar estas grandes estructuras a modo de esculturas cubistas dinámicas. Estos trajes fueron construidos por Fortunato Depero mientras terminaron los últimos detalles de la obra en la estancia en Roma de la compañía en 1917.⁵⁰

Guillaume Apollinaire, colega y amigo de los autores, escribió el texto del programa de mano de aquel estreno parisino en el Théâtre du Châtelet del 18 de mayo de 1917, y definió el ballet como la primera consumación de «esta alianza de la pintura y de la danza, de la plástica y la mímica, que es signo del advenimiento de un arte más completo».⁵¹ Apenas un mes más

⁴⁸ La novedosa concepción sonora de la pieza se debe a la influencia de los futuristas y sus *intonarumori*, máquinas concebidas para hacer ruido. En ello se aprecia el contacto con la vanguardia italiana en la gira de los Ballets Russes de 1917.

⁴⁹ COCTEAU, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁰ El Museo Depero de Rovereto conserva algunos bocetos del futurista en su colaboración para la compañía rusa y su contacto con Picasso. Aquellos que recogen la construcción de los Mánager que Depero realizó para Picasso, forman parte de una colección privada de Milán. VOLTA, Ornella. «*Parade et Mercure*. Picasso, Satie et Massine», en Nommick y Álvarez Cañibano, *op. cit.*, 2000, p. 37.

⁵¹ APOLLINAIRE, Guillaume, «*Parade* y el espíritu nuevo», citado en SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 138.

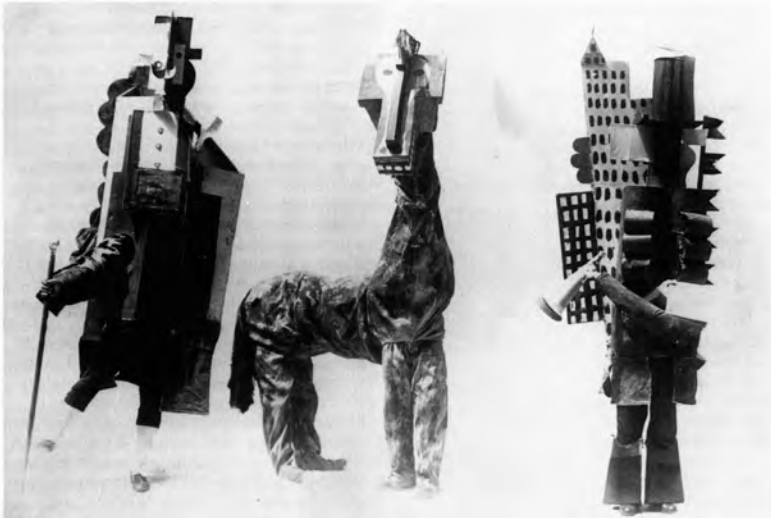


Figura 8. Personajes del Mánager francés, el Caballo y el Mánager americano de *Parade* diseñados por Pablo Picasso, 1917.

tarde, el 16 de junio, el Teatro Real de Madrid secundaba esa iniciativa de subir el cubismo al escenario. Diez días antes, Ramón Gómez de la Serna había dedicado un homenaje a Picasso en su célebre café de Pombo, con la presencia, entre otros, de Salvador Bartolozzi, Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, Luis Bagaría, Ricardo Gutiérrez Abascal [*Juan de la Encina*], José Zamora, Rafael Penagos, y otra serie de intelectuales y creadores muy próximos —entonces o inmediatamente después— a la renovación de las artes plásticas y escénicas españolas.⁵²

La ocasión no era trivial, pues por primera vez se podía ver en Madrid la pintura más actual de Picasso. En aquella cerrazón, dos años antes, el propio Ramón había tratado de abrir una puerta a las tendencias más punteras con su criticada exposición de los Pintores Íntegros, en la que compartieron muros María Blanchard, Diego Rivera, Luis Bagaría y Agustín Choco. El resultado había sido tan desastroso y el contexto, tan poco propicio, que la propia Blanchard había decidido abandonar España en 1916 para instalarse

⁵² «Banquete a Picasso», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5 de junio de 1917, p. 2; «Banquete en Pombo», *El Día*, Madrid, 5 de junio de 1917, p. 4.

en París y proseguir con su, hasta entonces, incomprendida carrera. No sería hasta la Exposición de pintores y escultores residentes en París, organizada en el Jardín Botánico en 1929, cuando algunas obras de Picasso se incluyeron en una representación de lo más granado de aquella «Escuela de París», en la que también se encontraban Juan Gris, Joan Miró, Salvador Dalí y un largo etcétera. Es decir, que el cubismo de Picasso llegó antes a Madrid a través de la danza, en forma de escenografía y vestuario, que a través de los lienzos de las exposiciones al uso, y solo los más avezados supieron darse cuenta de la trascendencia de aquella representación en 1917.

No obstante, no obtendría Picasso el apoyo de todos los sectores. Las páginas de *La Acción* calificaban los diseños del artista de «una derivación de ese absurdo llamado cubismo que tanto hacía reír en París, donde nació; reír, sí, aunque algunos quieran decir otra cosa; y en cuanto a la idea de la pantomima, también entra de lleno en el reino del infantilismo y de la tontería».⁵³ Las de *La Época* iban más allá, y *Parade* se convertía en un «cuadro extravagante [...], creación extraña, que no tiene más propósito, sin duda, que el de dar en la escena una idea de lo que es el disparatado cubismo en la Pintura». Continuaba el anónimo artículo señalando que era «la obra de una imaginación enferma, y acaso mejor una caricatura del cubismo».⁵⁴ La representación única del ballet, sin embargo, había logrado el objetivo de atraer a la crítica, algo a lo que, desde una perspectiva más amable, se sumó también la ilustrada revista *La Esfera*, que el 23 de junio dedicaba un artículo en el que se reproducía el figurín del prestidigitador chino de *Parade* junto a un *Arlequín* de Picasso, un personaje de *Cuentos rusos* de Larionov y tres caricaturas de Echea.⁵⁵ En el otoño de aquel año, *Parade* también se representó en Barcelona, junto al resto del repertorio de Diaghilev, aunque la empresa del Liceo lo anunció advirtiendo previamente que «este baile... o lo que sea, no se daría más que una vez y solo como curiosidad».⁵⁶ De nuevo, la obra resultaba controvertida: «Si *Parade* está hecho en serio, hay que tomarlo a risa; si, por el contrario, es broma de mal gusto, sería cosa de pedir a Francia la

⁵³ R. «Los bailes rusos», *La Acción*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 2.

⁵⁴ «En el Teatro Real. Despedida de los bailes rusos», *La Época*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 1.

⁵⁵ LINARES, Antonio G. de, «El cubismo en el teatro», *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1917, pp. 21-22.

⁵⁶ FAUSTO, «Música y Teatros. Liceo. Bailes Rusos, *Parade*», *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de noviembre de 1917, p. 19.

extradición del autor, que es español. [...] Nos tiene sin cuidado que en el extranjero se diviertan con semejantes majaderías. Aquí también en esto somos neutrales».⁵⁷

De cualquier manera, a pesar del limitado riesgo que quiso correr Diaghilev al programar aquella polémica pieza, sabiendo del conservadurismo que aún regía en España, *Parade* consiguió una relevancia singular y, sin duda, el hecho de que el artista vanguardista español más destacado se hubiese atrevido a traspasar los soportes tradicionales para explorar el diálogo con otras formas de expresión artística, se convertiría en un potente incentivo para las trayectorias profesionales de creadores más jóvenes que buscaban también hacerse un hueco en el arte actual.

Tras estas actuaciones en España, los Ballets Russes continuaron su recorrido por Portugal. A principios de 1918, un acuerdo con Arturo Serrano dio como resultado el mayor tour de la compañía por un gran número de ciudades españolas, una circunstancia que a la postre permitiría que ciudades como Alcoy, Alicante, Cartagena, Córdoba, Granada, Logroño, Málaga, Murcia, Palma de Mallorca, Salamanca, Sevilla, Valladolid o Zaragoza, al igual que Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián y Valencia, pudiesen contemplar las estéticas más punteras a nivel internacional. Entre las obras escogidas, se representaron *El pájaro de fuego*, *Las Sílfiges*, *Cleopatra*, *El espectro de la rosa*, *Scheherezade*, *Petrushka*, *Carnaval*, *Festín*, *Thamar*, *Narciso*, *Sol de noche*, *El príncipe Igor* y *Papillon*, lo que denota el creciente conservadurismo en la elección de unas obras menos arriesgadas —ya mostradas, la mayoría— desde todos los puntos de vista. Al finalizar la gira en Madrid, los reyes asistieron tanto al estreno como a la despedida de las seis últimas representaciones entre el 25 de mayo y el 2 de junio, en las que contaron con la dirección musical de Bartolomé Pérez Casas y Joaquín Turina al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid.⁵⁸ A pesar de que parte del repertorio ya era conocido por la mayoría del público, «los bailes rusos constituyen siempre un espectáculo bello e interesante del que no se sacian los sentidos, aun visto tantas veces [...], nos parecieron ayer mejor interpretados y más bellos que nunca, pese a la acción que el tiempo y las repeticiones han ejercido sobre ellos».⁵⁹ Asimismo, con el seudónimo de

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ «La vida del gran mundo», *La Acción*, Madrid, 26 de mayo de 1918, p. 5.

⁵⁹ A. P. L. «Gacetillas teatrales. Real: Los bailes rusos», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de mayo de 1918, p. 2.

Fémina, un artículo en *La Correspondencia de España* dedicado a Diaghilev aseguraba:

Hoy nadie ignora que los bailes rusos han marcado una fecha en la historia del arte contemporáneo en general. Fueron un nuevo Renacimiento. Los países por donde pasaron han sido sellados por su marca, y nuestras escuelas de Pintura, Escultura, Música, y aun de Literatura, son hijas espirituales de su arte.

Se rodea de artistas exentos de preocupaciones que alientan cualidades desconocidas o mal conocidas, y les obliga a crear para él obras llenas de vibraciones. Armoniza la música con el movimiento corporal; este movimiento, con el decorado, con el traje. Y así han nacido los bailes de Diaghilew: maravillas de conjuntos rítmicos. [...]

Los decorados pedidos a los artistas impresionistas, cubistas y futuristas son ya para él arcaicos: así, aprovechando su estancia en Madrid, encarga al «maestro» de los simultaneístas, R. Delaunay, vecino accidental nuestro, de hacerle nuevos decorados, los cuales, estoy cierto, van a marcar una era nueva en el arte pictórico.⁶⁰

Como anunciaba esta crónica, fue precisamente la presencia de Robert Delaunay y Sonia Delaunay-Terk en Madrid un hecho de capital importancia para la dinamización del panorama artístico. La colaboración de ambos con Diaghilev se extendió durante estos años en los que el matrimonio se refugió en la Península Ibérica huyendo de la guerra. En febrero de 1919, el diario *El Fígaro* dedicó media página a sus escenografías para los Ballets Russes, ilustrando el texto con un retrato de Massine por Robert y tres bocetos de Sonia para *Cleopatra*, cuyo estreno acababa de tener lugar en el Coliseum de Londres.⁶¹ La residencia de la pareja de artistas en aquel Madrid se convirtió en motivo de una intensa actividad cultural. No en vano, Sonia Delaunay-Terk abrió una tienda con sus diseños en la calle Marqués de Cubas, que además expuso en diversas muestras en aquellos años.⁶²

Además de valorar lo que la compañía de Diaghilev aportó al panorama ibérico, cabe plantearse cómo la rica diversidad cultural española influyó en

⁶⁰ FÉMINA, «Serge Diaghilew», *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de junio de 1918, p. 3. Véase también: M. «Despedida de los Bailes Rusos», *La Época*, Madrid, 3 de junio de 1918, p. 1.

⁶¹ «Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena», *El Fígaro*, Madrid, 1 de febrero de 1919, p. 15.

⁶² La exposición en la librería Mateo de Madrid de 1921 contenía todo tipo de objetos: «servicios de mesa, lámparas, muebles decorativos, cortinas, cestas, paraguas, pinturas para los muros y otros muchos objetos en los que se destaca el arte personal de quien lo imaginó». «Las creaciones de Sonia», *La Época*, Madrid, 6 de enero de 1921, p. 3.

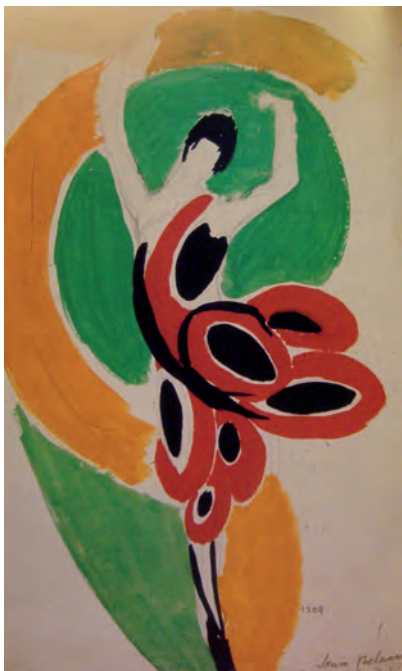


Figura 9. Boceto de Sonia Delaunay-Terk para el cartel de un espectáculo en el Petit Casino, Madrid, 1918.

sus miembros. El conocimiento que los integrantes del ballet obtuvieron de aquellas visitas se tradujo posteriormente en una incorporación del imaginario de «lo español», además de un vocabulario dancístico tomado de disciplinas locales, a algunas de sus producciones. En este sentido, son muy conocidas, por ejemplo, las fotografías de los bailarines posando caracterizados como los personajes de *Scheherezade* en la Alhambra, como conservó en un valioso álbum la bailarina Valentina Kashuba, una de las integrantes de la compañía que acabaría instalándose en España y abriendo una academia a finales de los años cuarenta. Massine, en esos viajes, en parte acompañado por Manuel de Falla, se interesó más si cabe por la música y la danza populares españolas. La fascinación de los rusos por el flamenco llevaría a la concepción de una de las obras de mayor éxito de su repertorio y, sin duda, la más célebre de las colaboraciones de Picasso para ballet: *El sombrero de tres picos* (estrenada en Londres como *The Three-Cornered Hat* y conocida en París como *Le tricorne*).

Se trataba de la adaptación de *El corregidor y la molinera*, el texto original de Pedro Antonio de Alarcón que María Lejárraga había llevado al



Figura 10. Telón de boca de *El sombrero de tres picos* de Pablo Picasso. 1919. New-York Historical Society, Donación de New York Landmarks Conservancy, cortesía de Vivendi Universal.

Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra en el *Eslava*. Ahora con una brillante partitura de Falla y nuevos decorados de Picasso, la coreografía adaptaba al lenguaje académico el flamenco que enseñó a Massine y el resto de la compañía el bailaror Félix Fernández, al que contrataron para viajar con ellos hasta Londres, donde el 22 de julio de 1919 se estrenó la pieza en el Alhambra Theatre.⁶³

Picasso mostró en *El sombrero* un juego similar a aquel de *Parade*, al combinar un telón de boca en la línea de la «vuelta al orden» —en el que retrataba el tópico de la tauromaquia y las majas, sin que esta escena tuviese que ver con el argumento de la obra, lo que no deja de ser interesante como remitente a la construcción visual de «lo español»—, con un telón de

⁶³ Son muy conocidos los sucesos a raíz de los roces que surgieron entre Félix Fernández y Massine. Según parece, a pesar de la autoría del primero de buena parte de la coreografía, su nombre no apareció en los créditos del ballet, lo que condujo a una serie de problemas y a la posterior detención e ingreso en un sanatorio del bailarín español, al que, tristemente, acabaron apodando *El Loco*. Kochno, *op. cit.*, p. 132.



Figura 11 y 12. Boceto y figurines de Pablo Picasso para El sombrero de tres picos, 1919. Reproducidos en Trente-deux reproductions des maquettes en couleurs d'après les originaux des costumes & décor par Picasso pour le ballet «Le tricorne», París, Paul Rosenberg, 1920.

fondo que retrataba un encalado pueblo andaluz a través de la herencia del cubismo sintético. Los suaves tonos del decorado permitían realzar el gran repertorio cromático y decorativo de los figurines, en los que Picasso no dudó en desplegar todo tipo de detalles y de detener la atención en abanicos, mantones, peinetas, sombreros y capotes. El resultado fue todo un éxito en el extranjero, a pesar de que en España, cuando se estrenó el 5 de abril de 1921, algunos críticos vieron con escepticismo una recreación de la historia local con ciertos lugares comunes sin demasiado fundamento. El crítico de *El Imparcial* dedicaba entonces unas amables líneas a la labor de Picasso: «El decorado es simple, plano, revelador a veces de una emoción pictórica inesperada, y como buen fondo español, de poco valor plástico sin las figuras. —¿No es nuestra pintura esencialmente imaginífica [sic]?». ⁶⁴ Sin embargo, Xavier Cabello Lapiedra se hacía algunas demoledoras preguntas:

¿Hay derecho para hacer grotesca burla de picarescas costumbres españolas, desfigurándolas por completo y poniéndolas en ridículo por quienes tienen obligación de conocerlas y darlas a conocer con exactitud? [...] ¿Es lícito desfigurar el color, el trazo y el corte de los indumentos caprichosa y arbitrariamente con el solo fin de ridiculizarlos? Si así nos tratamos los españoles y nos desfiguramos ante el mundo civilizado, ¿cómo podemos pedir, ni menos exigir, que los extraños nos consideren y juzguen con exactitud? ⁶⁵

El año de su estreno absoluto, el diario *El Fígaro* destacó: «ha sido una de las más bellas y nobles fiestas de la modernidad triunfante. Todo moderno, audaz, caprichoso... Todo sugeridor y emocionado, con esa modernidad que a través del tiempo conservan los poemas de Rubén Darío, de D'Annunzio o de Maeterlinck. Porque cuando la modernidad no obedece a un concepto de moda persiste siempre como un perfume que no se evapora nunca». ⁶⁶ Con todo, destacamos la bella crónica rimada de Cipriano Rivas Cherif en la revista *España* —dirigida por José Ortega y Gasset— al contemplar su presentación en París el 23 de enero de 1920, que en sus últimas frases señalaba:

⁶⁴ MUÑOZ, M. «Teatro Real. Los bailes rusos», *El Imparcial*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 3.

⁶⁵ CABELLO LAPIEDRA, Xavier. «Bailes rusos. *El sombrero de tres picos*». *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de abril de 1921, p. 9.

⁶⁶ J. V. «El triunfo de Falla», *El Fígaro*, Madrid, 27 de julio de 1919, p. 4. Véanse también: S. V. «El triunfo de Falla en Londres», *El Día*, Madrid, 10 de agosto de 1919, p. 8; «Triunfo del maestro Falla en Londres», *La Mañana*, Madrid, 24 de julio de 1919, p. 3. Por su parte, el periodista Corpus Barga, como corresponsal en París, se coló en el ensayo general de su presentación en París en 1920: BARGA, Corpus. «Un "baile ruso" español. *El corregidor y la molinera* en la Ópera», *El Sol*, Madrid, 24 de enero de 1920, p. 1.

El concepto *revolucionario*, empléase aquí en toda su extensión de *fuera motriz*, ajena a los fenómenos que de ella se derivan. Falla ha inventado la música española en la mina cuyas galerías otros antes que él empezaron a abrir. Al hallarla en el pueblo, ha descubierto su expresión cabal: El baile, música de los ojos.⁶⁷

Sea como fuere, *El sombrero de tres picos* ha sido, sin duda, uno de los ballets que más han influido en el siglo xx en una determinada concepción del imaginario español en la modernidad, y ha sido integrado en los repertorios de las compañías más dispares hasta la actualidad. Esto ha traído como consecuencia una cuestión interesante, que se refiere a la difusión de la obra de Picasso. La itinerancia asociada a las producciones dancísticas en giras y reposiciones permitió que, en lugares en los que la obra «tradicional», pictórica o escultórica, de Picasso no había sido nunca expuesta, llegara antes en forma de escenografía.



Figura 13. Pablo Picasso y sus asistentes en el taller de escenografía sobre el telón de boca de *Parade*, 1917.

⁶⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano. «El tricorno», *España*, Madrid, 28 de febrero de 1920, pp. 12-13.



Figura 14. Vladimir y Elizabeth Polunin con su asistente Alex Bray pintando el telón de boca de Pablo Picasso para *El sombrero de tres picos* en su taller de Covent Garden, 1919. Colección particular.

Mientras tanto, aunque la compañía de Diaghilev no volvió por España hasta dos años más tarde, en 1919 una de sus antiguas colaboradoras y, sin duda, de las bailarinas clásicas más famosas de la historia, Anna Pavlova, llevó a cabo una gira que se inició en el Teatro Real de Madrid a finales del mes de noviembre. Lógicamente identificada con los Ballets Russes que habían deslumbrado al público y la crítica españoles muy poco antes, la coreógrafa ofreció un programa formado por ballets académicos, en los que la autoría coreográfica también dependió de Ivan Clustin y en los que se mostró el repertorio que había ido conformando desde principios de la década, protagonizado por Hilda Bulzova y Alexandre Volinine. Entre las piezas, Pavlova introdujo el ballet *Amarilla*, con música de Aleksandr Glazunov y Riccardo Drigo y decorados y trajes de Georges Barbier; *Copos de nieve* (*Flocons de neige*), de Piotr Tchaikovsky, con escenografía del estadounidense Joseph Urban;⁶⁸ *La noche de Walpurgis*, del *Fausto* de Charles Gounod; así como

⁶⁸ La colaboración de artistas estadounidenses con Pavlova dató de su gira de 1913, durante la cual se comenzó a difundir la estética de los Ballets Russes a través de los diseños de Anisfeld y Bakst —Diaghilev no llegaría a Nueva York hasta 1916. Es de reseñar que

una serie de divertimentos sobre partituras clásicas —entre las que destacó su icónico solo *La muerte del cisne* (*La mort du cygne*) de Camille Saint-Saëns—, en los que se combinó la estética del ballet zarista con las nuevas corrientes de danza moderna de inspiración helénica.⁶⁹ Con todo, en líneas generales, estas puestas en escena no terminaron de convencer a quienes esperaban una reposición del sello de Diaghilev.⁷⁰



Figura 15. Anna Pavlova y Laurent Novikoff en *Amarilla*, 1914. Foto de Fousham & Banfield.

Alfred Stieglitz organizó una exposición de la escenografía de Bakst en su célebre galería 291 ese mismo año. LARSON, Orville K. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*, Fayetteville/Londres, The University of Arkansas Press, 1989, p. 45.

⁶⁹ A. B. «Presentación de la bailarina Pavlova», *La Época*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 1; B. «Bailes Pavlova», *La Acción*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 2; B. C. de G. «Los bailes de la Pavlova», *El Fígaro*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 6; «Teatro Real. La compañía de bailes rusos Pavlova. *La noche de Valpurgis*», *La Época*, Madrid, 2 de diciembre de 1919, p. 3.

⁷⁰ Anna Pavlova y su compañía llevaron a cabo otra gira por España en 1930. F. «Mensajeras del Arte. La Pavlova, en Madrid», *ABC*, Madrid, 30 de enero de 1930, p. 11. A raíz de su fallecimiento el año siguiente, se publicaron algunas necrológicas en la prensa española: La bailarina Ana Pavlova», *ABC*, Madrid, 23 de enero de 1931, p. 30.



Figura 16. Boceto de Pablo Picasso para el telón de fondo de *Pulcinella*, 1920.

Al tiempo que los Ballets Russes continuaban con sus representaciones, Picasso trabajaba ya en su siguiente proyecto escenográfico para Diaghilev, titulado *Pulcinella*, que se estrenó el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l'Opéra de París. Estaba inspirado en la *commedia dell'arte* italiana que tanto había interesado a Picasso desde sus primeros años y cuyo conocimiento había ampliado en directo gracias a su reciente estancia en Nápoles durante los preparativos de *Parade*. La nota clasicista se subrayaba con la parte musical, la versión de Igor Stravinsky de unas partituras de Giovanni Battista Pergolesi a partir de la historia de *Los cuatro Pulcinella* (*I quattro Pulcinella*) que Massine —coreógrafo de la pieza— había encontrado en una biblioteca napolitana. La propuesta de Picasso se inspiraba en el paisaje urbano napolitano, tras haber tenido que descartar un primer planteamiento que recreaba una arquitectura teatral como telón de fondo, que no fue del gusto de Diaghilev. Los telones se basaban en el lenguaje cubista, que de nuevo se combinaban con unos figurines si cabe más neoclásicos, iluminados con una paleta más sobria que en la producción anterior.

Poco más de una semana después de aquel homenaje al sur de Italia, los Ballets Russes estrenaron la ópera-ballet *Las astucias femeninas* (*Le astuzie femminili*), una partitura de Domenico Cimarosa con arreglos de Ottorino Respighi sobre libreto de Giuseppe Palomba, cuya versión original se había estrenado precisamente en Nápoles en 1794. Aunque el proyecto de este ballet se había iniciado en 1918 —momento en el que Diaghilev encargó a José María Sert el diseño de la escenografía y el figurinismo—, la gira



Figura 17. Figurines de José María Sert para el tercer acto de *Las astucias femeninas*, 1918-1920.

inglesa del año anterior había dilatado la concreción de aquel programa. En esta puesta en escena, el artista catalán volvería a demostrar su fascinación por el barroco inspirándose en la arquitectura italiana para plantear el telón de fondo, así como en cierto decorativismo abigarrado para diseñar los figurines de algunos personajes, que recuerdan a las chinerías dieciochescas.⁷¹ Se trataba de una línea menos innovadora de lo que desde el punto de vista estético llevaban planteando los Ballets Russes en los años anteriores, lo que dejaba la propuesta de Sert algo caduca ya para el inicio de la nueva década. No en vano, Vladimir Polunin, el experto encargado de traducir a los decorados los diseños de aquellos pintores «de caballete» con las técnicas y herramientas escénicas, ya en 1927 consideró esta propuesta de Sert en la línea de la escenografía para ballet previa a Léon Bakst.⁷² Con todo, esta sería la faceta más alabada de la obra, pues el resultado coreográfico no terminó de convencer a la crítica, una circunstancia que provocó que la pieza original acabara transformándose en *Cimarosiana*, la representación en solitario de su primera parte, que se reestrenó en 1924. Todos aquellos inconvenientes hicieron que *Las astucias femeninas* acabara siendo la última colaboración de Sert para ballet.

⁷¹ MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2012, pp. 42-46.

⁷² POLUNIN, Vladimir, *The Continental Method of Scene Painting*, Londres, Dance Books, 1980, pp. 64-65.

Como apuntábamos anteriormente, el 17 de marzo de 1921 los Ballets Russes retornaron a Madrid, una vez más, con buena parte de sus éxitos seguros, muchos de ellos con los pinceles modernos de una nómina de escenógrafos en la que se incorporaban nuevos fichajes. Así, *Las Sílfiges*, *La tienda fantástica*, *Scheherezade*, *Petrushka*, *Carnaval*, *El príncipe Igor*, *Cuentos rusos*, *Cleopatra*, *Las mariposas* y *Thamar*; con diseños de Benois, Bakst y Derain, se completaron con el anuncio del ya comentado *El sombrero de tres picos* y, con ello, las expectativas por ver la interpretación que los rusos harían de una obra de teatro española ya conocida, ahora con la partitura de Falla y la escenografía de Picasso. El crítico y musicólogo Adolfo Salazar fue uno de los que, aun agradeciendo la nueva visita de la compañía rusa a España, señaló el excesivo conservadurismo del programa:

Desgraciadamente, en las anteriores temporadas madrileñas los «bailes rusos», tratándonos un poco provincianamente, no nos dieron algunos de los ejemplos más avanzados, y las entonces primeras figuras no estaban entre los ejecutantes. Hoy, el caso se agrava porque continúa la supresión de aquellas obras y de otras que, en cierto modo, las han dejado atrás, y, además, no vienen tampoco esta vez los bailarines que desde su alternativa en Madrid han pasado a la categoría de astros de primera magnitud, si bien no creemos que sean solamente responsables de ello los directores de la compañía.⁷³

Afortunadamente, para compensar la ausencia de Vaslav Nijinsky o Adolph Bolm, al seno de la compañía llegaba también a Madrid Stravinsky, quien sin duda dejaría honda huella en el mundo musical local. Sin embargo, a Diaghilev le surgían para entonces duros competidores, pues en las mismas fechas a España llegaban los Bailes Vieneses y los Ballets Suecos, que llenarían las carteleras de aquella primavera de danza académica y propuestas modernas. Así, a principios de febrero de 1921, los Bailes Vieneses del Teatro del Estado, antes Teatro Imperial de Viena, se anunciaron en el Teatro del Liceo de Barcelona, mientras que en marzo ya actuaron en la Zarzuela de Madrid. Estaban dirigidos por el italiano Nicola Guerra, coreógrafo de parte de las piezas, firmadas también por Josef Hassreiter y Heinrich Regal, e interpretados por Cecilia Cerri, Marie Buchinger, Anna Horvath, Gusti Pichler, Hedy Pfundmeyer, Alex Coczitowsky, Leo Dubois, Leo Czadil y Willy Fränzl, entre otros. Propusieron un programa integrado por más de una quincena de obras, con clásicos como *Coppélia*, una nueva

⁷³ SALAZAR, Adolfo. «Teatro Real. Los bailes rusos. *El bazar fantástico*. Stravinsky en Madrid», *El Sol*, Madrid, 18 de marzo de 1921, p. 3.

versión de *Scheherezade*, piezas originales como *La princesa de Tragant* (*Die Prinzessin von Tragant*), *El hada de las muñecas* (*Die Puppenfee*), *Las zapatillas rojas* (*Les pantoufles rouges*), *Souvenir*, *Otoño o Las bodas de plata*, *El taller japonés* (*Atelier Bruder Japonet*), *Los bailes de Chopin* (*Les danses de Chopin*), *Las estaciones de amor* (*Les saisons d'amour*), *Ruse d'Ariste*, *Fauno y ninfa*, *Las flores de la joven Ida* (*Les fleurs de la petite Ida*), *Los sueños de Otello* (*Les rêves d'Otello*), *El sueño de Pierrot* (*Le rêve de Pierrot*), *Las dieciocho primaveras* (*Der 18 Lenz*) y *Festines*.⁷⁴ El repertorio musical, por tanto, incluía partituras de Oscar Straus, Josef Bayer, Raoul Mader, Richard Goldberger, Paul von Klenau, Richard Strauss, Franz Schubert, Josef Klein, Immacolata Erzherzogin, Franz Skofitz y Léo Delibes entre otros. Con respecto a la puesta en escena, el encargo a los artistas Ludwig Kainer, Heinrich Lefler, Karl Volnioller, Léon Frappart y otros permitió ver en España una muestra de distintas tendencias germanas en la línea de la ilustración déco, aunque sus propuestas estuvieron lejos de lograr el impacto de las de la compañía rusa. En ello, sin embargo, tuvo que ver que, por problemas en el transporte, algunos de los estrenos proyectados hubieron de cancelarse, pues ciertos decorados no llegaron a sus destinos, de manera que algunas piezas se interpretaron con telones conservados en los almacenes de los teatros españoles.⁷⁵

Por otra parte, los recién creados Ballets Suecos, dirigidos por Rolf de Maré y liderados por grandes estrellas, de la talla de Jean Börlin y Carina Ari, iniciaban una gira en Barcelona que les llevaría, además de a ambas ciudades, a A Coruña, Bilbao, Ferrol, Orense, Pontevedra, Santander, Santiago de Compostela, Valencia, Valladolid y Vigo entre marzo y mayo de 1921.⁷⁶ De hecho, en Madrid a principios de abril, al tiempo que los Ballets Russes ocupaban el Teatro Real, los Suecos se presentaban en el escenario del Apo-

⁷⁴ Programas de mano. Gran Compañía de Ballets Vienois [sic]. Gran Teatro del Liceo, Barcelona, Temporada de Cuaresma de 1921. Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Véanse también: «Música y teatros. Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de febrero de 1921, p. 15; «Bailes vieneses en la Zarzuela», *La Época*, Madrid, 11 de marzo de 1921, p. 4.

⁷⁵ WALY. «Los Bailes Vieneses», *La Época*, Madrid, 15 de marzo de 1921, p. 1. Véanse también: BLACK-WHITE y FRESNO. «La vida del teatro», *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de marzo de 1921, pp. 12-13; TOMÁS, Mariano. «ABC en Austria. Ballets», *ABC*, Madrid, 31 de agosto de 1929, p. 8.

⁷⁶ BALIÑAS, Maruxa. «Los Ballets Suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 10, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, p. 5.

lo. Sus teatros acogieron un repertorio formado por los ballets *La noche de San Juan* (*La nuit de Saint Jean*), *La tumba de Couperin* (*Le tombeau de Couperin*) —también se menciona en la prensa como *De tiempos pasados*—, *La caja de juguetes* (*La boîte à joujoux*), *Divertissement*, *Jeux*, *Derviches*, *Casa de locos* (*Maisons de fous*) y *Las vírgenes locas* (*Les vierges folles*). En ellos, la música de Ravel, Glazunov, Debussy, Frédéric Chopin, Hugo Alfvén, Viking Dahl y Kurt Atterberg se unía a los diseños de telones y trajes de Pierre Laprade, Nils Dardel, André Hellé, Pierre Bonnard, Jeanne Lanvin y Einar Nerman, con estéticas que viraban de un marcado expresionismo a la ingenuidad de la ilustración *art déco*. No obstante, nos interesa destacar dos estrenos especialmente trascendentes, como fueron *El Greco* e *Iberia*.



Figura 18. Representación de *El Greco* por los Ballets Suecos, 1920.

El primero era un conjunto de pantomimas concebidas por Börlin sobre la partitura de Désiré-Émile Inghelbrecht, para el cual se eligió un paisaje toledano del Greco que Mouveau adaptó a la puesta en escena, combinado con trajes diseñados por el propio Börlin.⁷⁷ La prensa española ya se había hecho eco de su estreno absoluto a finales de 1920, cuando se presentó en el marco de una Exposición de Arte Español y, de hecho, la revista *Alrededor del Mundo* reprodujo a toda página una de sus escenas.⁷⁸ El resultado no fue demasiado bien acogido por la crítica catalana, que tachó el espectáculo de «monótono, en su aspecto visual».⁷⁹ En Madrid, *La Época*, en cambio, fue más benévola y calificó el ballet como

[...] cuadro maravilloso, de una expresión extraordinaria, en el que triunfa la actitud en lo que tiene de más noble y espiritual. [...] La decoración (un fondo fantástico toledano), los misteriosos efectos de luz, no fáciles de lograr en un escenario poco preparado; la nobleza de las actitudes, en que hay cierta majestad clásica; el colorido de los trajes, forman un conjunto de gran efecto artístico [...].⁸⁰

En lo que respecta a *Iberia*, se aglutinaban tres piezas de Isaac Albéniz, que Börlin coreografió a través de una serie de escenas inspiradas en el imaginario español —*El puerto*, *El Albaicín* y *Corpus Christi en Sevilla*— con escenografía y figurinismo del ilustrador franco-suizo Théophile Alexandre Steinlen. El diario barcelonés *La Vanguardia* señaló la curiosa interpretación de «esta España vista por reflejo en un espejo algo empañado».⁸¹

En líneas generales, y como las comparaciones son odiosas, el prestigio y la consolidación del modelo de Diaghilev sirvió para criticar negativamente las propuestas de los nórdicos y austriacos. Sobre los vieneses, el periodista Walther calificó el espectáculo de «agradable, frívolo, ligero, superficial. Conocido antes de los Bailes Rusos sería un arte precursor. Conocido después representa una regresión».⁸² Como contrapartida, el diario *La Época* hacía unas recomendaciones muy ilustrativas: «En lo que respecta a arte, a finura y delicadeza, los bailes vieneses no tienen nada que envidiar al espectáculo de

⁷⁷ HÄGER, *op. cit.*, pp. 104-109.

⁷⁸ «Terpsícore y El Greco», *Alrededor del Mundo*, Madrid, 27 de diciembre de 1920, p. 1.

⁷⁹ M. R. C. «Bailes Suecos», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo de 1921, p. 14.

⁸⁰ A. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 7 de abril de 1921, p. 1.

⁸¹ WALTHER. «Bailes Suecos. *Iberia*», *La Vanguardia*, Barcelona 16 de marzo de 1921, p. 18.

⁸² WALTHER. «Música y teatros. Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de febrero de 1921, p. 22.

los bailes rusos, que esta noche comienzan en el Real. Por el contrario, han de preferirlos las gentes apacibles y tranquilas, ya que en ellos no se ofrecen violencias de ninguna clase ni en la decoración, ni en la coreografía, ni en la música». ⁸³ Por su parte, José Pontes Baños no dudó en señalar, con respecto a la puesta en escena sueca que «todo ello es pobre, decorado y trajes, y unos y otros nos recuerdan mucho esos dibujos de Barradas, vulgares, insípidos, demasiado infantiles, que parecen hechos por las manos torpes de un niño de corta edad que hace "monos" en el papel». ⁸⁴ Al margen de esta desafortunada comparación con las modernas propuestas que por entonces Rafael Barradas proponía para el Teatro de Arte del Eslava, los Bailes Vieneses — que tuvieron incluso que organizar una fiesta en beneficio de sus bailarines en el Hotel Palace de Madrid para pagarse los billetes de vuelta— ⁸⁵ tardarían siete años en retornar a España, mientras que los Bailes Suecos, disgregados en 1925, no volvieron a realizar aquí nuevas giras. ⁸⁶

A pesar de aquella presencia foránea que copó buena parte de la atención, 1921 resultó un año relevante desde el punto de vista de la gira de los Ballets Russes de Diaghilev, puesto que durante la misma su director aprovechó para viajar a Andalucía. Esta estancia, realizada en el mes de marzo, tenía como objetivo principal reclutar a los intérpretes que protagonizarían el siguiente estreno de la compañía, *Cuadro flamenco*, un nuevo homenaje a la cultura de aquella tierra de acogida. Al tiempo, se trataba de una pieza perfecta para engrosar el repertorio sin preparativos de coreografía, dados los serios problemas que le estaba causando a Diaghilev su ruptura con Massine. ⁸⁷ En ello tuvo mucho que ver Manuel de Falla, quien a su vez contó con su amigo el pintor Ignacio Zuloaga para que le recomendara alguno de

⁸³ «Los Bailes Vieneses», *La Época*, Madrid, 17 de marzo de 1921, p. 3.

⁸⁴ PONTES BAÑOS, José. «El teatro en Madrid. Apolo. Bailes suecos», *El Globo*, Madrid, 7 de abril de 1921, p. 1.

⁸⁵ «Fiesta aristocrática», *El Globo*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 2.

⁸⁶ Sí que pasaría por la Península Ibérica la referida pareja de bailarines de Los Sakharoff, quienes a principios de 1923 actuaron en Madrid con un programa integrado por piezas de inspiración histórica, como *Danza Luis XIX* y *Medieval*, otras de tradición académica, como *Vals romántico*, y otras reveladoras de cierto exotismo, como *Canción negra*. En ellas, la prensa destacó el buen gusto y la armonía estética entre el movimiento, los diseños, decorados y trajes. Véanse: E. de M. «Los Sakharoff», *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 de enero de 1923, p. 5; ESPINÓS, Víctor. «Los bailes rusos», *La Época*, Madrid, 11 de enero de 1923, p. 1; SALAZAR, Adolfo. «Información teatral de España y del extranjero», *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de enero de 1923, pp. 38-42.

⁸⁷ KOCHNO, *op. cit.*, p. 164.

los muchos bailaores que conocía.⁸⁸ Fue este el vínculo que hizo que Josefa García Escudero —entonces conocida como La Faraónica o María Imperio—, que era hija de la bailaora Agustina Escudero, una de las modelos más habituales de Zuloaga desde hacía tiempo, se convirtiera en una estrella de los Ballets Russes de Diaghilev a partir del estreno de *Cuadro flamenco*, adoptando un nuevo nombre artístico, María de Albaicín —o María Dalbaicín, como apareció en el extranjero—.⁸⁹ Aunque en aquellas gestiones también se tanteó a consagradas bailaoras, como Juana Vargas *La Macarrona* y Magdalena Seda Loreto *La Malena*, fueron finalmente Baltasar Mathé *El Mate sin pies*, La Rubia de Jerez, La Minarita y Juan Sánchez *El Estampío* quienes actuaron en aquella pieza que se estrenó en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique de París el 17 de mayo de 1921.

Conformada por los números *La malagueña*, *Tango gitano*, *La farruca*, *Alegría*, *Garrotín grotesco*, *Garrotín cómico* y *La jota aragonesa*, la escenografía y el figurinismo fueron responsabilidad de Picasso, quien «recicló» la idea inicialmente planteada para *Pulcinella* —aquel «teatro dentro del teatro»— que Diaghilev había desechado. Quizá en este caso, el recurso resultaba idóneo al representar uno de aquellos tablaos en los que se mostraba el espectáculo flamenco, jugando así a llevar aquel espacio del circuito escénico de prestigio, entonces, «cuestionable» a un teatro que pertenecía al sector «culto». Los figurines recordaban en buena medida a los diseños de *El sombrero*, pues demostraban el conocimiento de Picasso de los trajes tradicionales de los espectáculos flamencos, que versionaba con colores alegres y detalles decorativos. Al final, el resultado fue un éxito de Picasso, quien se apuntó un nuevo tanto.

Lo que no trascendió entonces fue que el diseño de *Cuadro flamenco* originalmente había sido un encargo de Diaghilev a Juan Gris, a mediados del mes de abril, quien había debatido largamente con su marchante, Kahnweiler, los

⁸⁸ Según contó Kochno, en estas gestiones también fue inestimable la colaboración del paisajista andaluz José Lafita. KOCHNO, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁹ Los detalles de la correspondencia están recogidas en MURGA CASTRO, Idoia. «Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga», en José Vallejo y Pablo Melendo (com.). *Zuloaga y Falla. Historia de una amistad* [cat. exp.], Granada, Patronado de la Alhambra y Generalife, 2016, pp. 99-123. Diaghilev ofreció a Albaicín actuar en repeticiones de *El sombrero de tres picos*, así como en un divertimento del estreno de *Las bodas de la Bella Durmiente*, que tuvo lugar entonces. Tras obtener grandes éxitos en la danza y el cine y ser retratada por los artistas de la vanguardia parisina —además de Zuloaga, también lo hicieron Mateo Hernández y Juan Gris—, Pepita García Escudero falleció prematuramente en 1931 víctima de una enfermedad pulmonar.



*Figura 19. Boceto de Pablo Picasso para el telón de fondo de **Cuadro flamenco**, 1921. Musée Picasso, París.*



Figura 20. Retrato de María Albaicín por Juan Gris, 1921. Colección particular.

pros y los contras de convertirse en escenógrafo de ballet. Sin duda le atraía la notoriedad que esa faceta le podía proporcionar, pero el artista madrileño detestaba el ambiente teatral y el mundo del ballet.⁹⁰ Entretanto, Diaghilev acabó por ofrecerle el encargo a Picasso, aunque Gris, después del primer rechazo, recibiría nuevas ofertas de colaboración, no solo como escenógrafo y figurinista, sino también como retratista de los miembros de la compañía en dibujos que ilustrarían los programas de mano y carteles de los años siguientes.

Juan Gris logró el estreno del primer ballet con escenografía suya dos años después de iniciar sus preparativos. Aunque en el otoño de 1922 ya comenzó a diseñar telones y trajes, no fue hasta enero de 1924 cuando varias de sus obras llegaron al escenario del Théâtre de Monte Carlo. Para entonces, Diaghilev ya había solicitado su participación en un espectáculo titulado *Fiesta maravillosa (Fête merveilleuse)*, que se estrenó en la mismísima Galería de los Espejos del Palacio de Versalles el 30 de junio de 1923. Como homenaje literal a la cultura de las arquitecturas efímeras y las fiestas barrocas, por sugerencia de Gabriel Astruc, la obra incluyó danza, canto y hasta fuegos artificiales y juegos lumínicos en el jardín. Gris se inspiró en las imágenes de la corte del Rey Sol para los personajes de Maria Kousnezoff, Nikolai Singayevsky, Boris Kochno y Anatole Wilzak, entre otros intérpretes.⁹¹

No obstante, su mayor colaboración llegaría a través del festival de arte francés que los Ballets Russes estrenaron en los primeros días de 1924. Estaba compuesto por cuatro nuevos ballets y cuatro reposiciones de ópera, y obtuvo el patrocinio de la Société des Bains de Mer de Mónaco. Diaghilev llevaba tres años haciendo encargos a músicos, escritores y artistas con este objetivo, y sus sinergias confluyeron en un programa en el que se incluyeron piezas tan importantes para la historia de la danza como *Les biches* —una coreografía de Bronislava Nijinska sobre partitura de Francis Poulenc con escenografía y figurinismo de Marie Laurencin— y *Les fâcheux* —de nuevo un montaje de Nijinska sobre composición musical de Georges Auric con telones y trajes de Georges Braque—. Uno de los objetivos era homenajear grandes nombres de la cultura francesa, tales como Chabrier y Gounod —Satie, Poulenc y Milhaud, por recomendación de Stravinsky,

⁹⁰ Véase la correspondencia de Juan Gris y la versión que Kochno dio de aquellos incidentes. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.). *Juan Gris. Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 165; KOCHNO, *op. cit.*, p. 166. Citado en MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2012, pp. 57-58.

⁹¹ MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2012, p. 60.

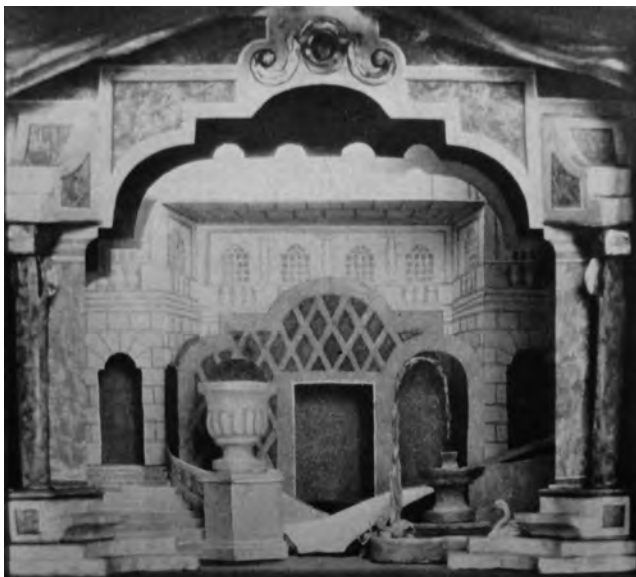


Figura 21. Maqueta de Juan Gris para *Las tentaciones de la pastora*, 1923.

compusieron los recitativos de tres de sus óperas—,⁹² al tiempo que se inspiraba en la Francia de los siglos XVII y XVIII.

De este modo, el año 1924 comenzó con gran actividad para Gris en el mundo de la danza, pues en el mismo festival se presentaron el ballet *Las tentaciones de la pastora o El amor vencedor* (*Les tentations de la bergère ou L'amour vainqueur*), las óperas *La paloma* (*La colombe*) y *Una educación incompleta* (*Une éducation manquée*), y el ballet *Dafnis y Cloe* (*Daphnis et Chloé*). Además, algunos de los bocetos concebidos para estas y otras obras no escénicas fueron apareciendo en ese tiempo como ilustraciones de los programas de mano de los Ballets Russes, siguiendo el dibujo lineal y las temáticas vinculadas al mundo de la comedia, el circo o la danza. Las memorias de Kahnweiler recogen cómo Juan Gris puso gran empeño en la puesta en escena de aquellas piezas, aunque, al parecer, Diaghilev no tuvo en cuenta la mayoría de sus propuestas.⁹³

⁹² SCHMIDT, Carl B. *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2001, p. 126.

⁹³ KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris. Vida y pintura*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971, p. 82.



Figura 22. Figurines de Juan Gris para *Las tentaciones de la pastora*, 1923.

La correspondencia intercambiada entre el artista, su marchante y la dirección de la compañía muestra cómo la personalidad de Gris resultaba cada vez más introvertida, al tiempo que transmite la sensación de agobio y malestar que causaba en él el ambiente de los ballets en la ciudad de Monte Carlo, el tedio de los preparativos y ensayos y su disconformidad con las decisiones que debían tomarse en el taller de escenografía para traducir al escenario sus concepciones plásticas.⁹⁴ Lo más relevante fue sin duda el

⁹⁴ Véanse sus cartas a Maurice Raynal, André Beaudin, Gertrude Stein, Kahnweiler desde Beausoleil, entre el otoño de 1923 y la primavera de 1924. Citados en JIMÉNEZ-BLANCO, *op. cit.*, pp. 382-395. KAHNWEILER, *op. cit.*, p. 286.

enorme problema que surgió en los ensayos de *La paloma* al darse cuenta de que los bocetos y maquetas no tenían nada que ver con la escenografía final, de manera que, en lugar de dar una sensación de armonía cromática entre azules y grises, blancos y negros, el resultado era una mezcla de marrones sucios que decepcionó a todos los implicados y obligó a Polunin a cubrir la parte trasera de los telones con colores neutros gruesos para mejorar el impacto de la luz y a repintar buena parte de los decorados.⁹⁵

Las tentaciones de la pastora estaba concebida a partir de la partitura de Michel de Montéclair orquestada por Henri Casadesus, con un montaje coreográfico de Nijinska.⁹⁶ El argumento estaba inspirado en la Arcadia neoclásica, en donde los amoríos entre pastores y marqueses se resolvían de la manera más amable. En segundo lugar, *La paloma* era una ópera de Charles Gounod sobre el libreto de Jules Barbier y Michel Carré según Jean de La Fontaine, a la que se le añadieron recitativos compuestos por Francis Poulenc, y otra coreografía de Nijinska. Por su parte, *Una educación incompleta* contaba con la adaptación de Chabrier elaborada por Milhaud, basada en el libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo. En todos estos casos, Juan Gris se basó en cierto ambiente rococó para desplegar telones y trajes en el marco de los realismos de nuevo cuño propios de la Europa de entreguerras. En ellos, además, es notable cómo tomó de referencia algunas estampas de Jean Bérain para Luis XIV. No obstante, a pesar de que esa fue la estética predominante en la mayor parte de los decorados y figurines, se conservan también algunos bocetos de detalles del telón de boca en los que Gris replicó sus exitosas naturalezas muertas cubistas. Por último, estas obras se completaron con la inclusión de la reposición de *Dafnis y Cloe*, para lo cual Diaghilev encargó a Juan Gris un nuevo traje para el protagonista, Anton Dolin, lo que conduciría al evidente diseño inspirado en la iconografía clásica.

Al margen de aquellas colaboraciones para el festival francés organizado para Diaghilev, Gris abundaría aquel año en su faceta de diseñador a través de otro par de proyectos. El primero fue una inacabada propuesta titulada *El puente de un trasatlántico* (*Le pont d'un transat*), cuyo estreno estaba previsto aquel año en el Casino de París. Solo se conserva el boceto para el

⁹⁵ POLUNIN, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁶ Los figurines de *Las tentaciones de la pastora* serían reutilizados por Diaghilev en el ballet de 1928 *Los dioses no demandados* (*The Gods Go A-Begging* o *Les dieux médians*), un ballet con partitura de George Frederic Handel adaptado por Thomas Beecham sobre un libreto de Boris Kochno bajo el seudónimo de Sobeka y decorados de Bakst —tomados de *Dafnis y Cloe*—. MURGA CASTRO, 2012, p. 64.

telón de fondo, en el que se aprecia la cubierta de un moderno buque, que está dedicado a Gertrude Stein y fechado en 1925. El segundo proyecto tuvo lugar en el mes de mayo, cuando el nombre de Gris apareció como autor de la decoración de la fiesta en honor de la Cruz Roja celebrada en los almacenes Grands Magasins du Printemps de París con el título de *Noche de mayo* (*Nuit de mai*).



Figura 23. Boceto de Juan Gris para la escenografía de *El puente de un trasatlántico*, 1925. Colección particular.

A pesar de la intensa actividad que vinculó a Juan Gris con los Ballets Russes entre 1921 y 1924, el ambiente, las exigencias y la falta de preparación técnica del artista con respecto al mundo del ballet condicionaron su vuelta y concentración en la pura pintura. A su vez, la coincidencia de estos encargos con el periodo en el que el artista retornó a la figuración más clásica tiene sentido —como le había ocurrido a Picasso— al estar, lógicamente, diseñando para las anatomías de los bailarines, pero quizá sus resultados distaron de los avances que Gris fue capaz de mostrar sobre el lienzo. Por ello, la historiografía ha hecho una lectura general negativa de su actividad como escenógrafo y figurinista. Para bien o para mal, estos acabarían siendo los últimos vínculos de Gris para la escena, pues su prematuro fallecimiento en 1927 truncó la trayectoria de uno de los pinceles más brillantes del siglo xx.

Como se ha hecho notar, de los entresijos de aquellas negociaciones entre bambalinas lideradas por Diaghilev se desprende cierta rivalidad en la relación entre Juan Gris y Picasso. Después del conflicto de *Cuadro flamenco* y los posteriores encargos a Gris, Picasso no volvió a diseñar nuevos decorados para los Ballets Russes. De hecho, su colaboración más importante desde entonces fue el ballet *Mercure*, un encargo del conde Étienne de Beaumont, quien había fundado aquella compañía denominada Les Soirées de Paris. El nuevo ballet, estrenado el 17 de mayo de 1924 en el Théâtre de la Cigale, reunía de nuevo a la base del equipo de *Parade*, pues la partitura estuvo al cargo de Satie y la coreografía, de Massine. Su puesta en escena consistió en una serie de «poses plásticas» articuladas en tres partes basadas en la iconografía grecolatina. Picasso concibió un telón de fondo que retrataba a dos de sus personajes favoritos: Arlequín y Pierrot. El protagonismo de aquellos personajes de la *commedia dell'arte*, no obstante, no estaba tan alejado del mundo clásico como en un principio podría pensarse. No en vano, el término francés antiguo *Harlequin* se ha vinculado con el del diablo *Hellekin* y con el sincrético *Hermes Trimegistus*, fundador de la alquimia y la tradición hermética. Quizá aquel picassiano arlequín del telón de boca era a su vez un Hermes —Mercurio para los romanos— que iniciaba la magia del espectáculo con los primeros acordes de su guitarra.



Figura 24. Boceto de Picasso para el telón de boca de *Mercure*, 1924. Musée Picasso, París.

En cualquier caso, al margen de aquellos telones pintados, *Mercure* ofreció novedades con respecto a las propuestas escenográficas. Se apreciaba especialmente un interés de Picasso por la exploración de elementos tridimensionales muy cercanos a la escultura de hierro que entonces desarrollaba codo con codo con Julio González. El juego del movimiento de los bailarines con aquel trazo hecho metal sobre el escenario resultaba enormemente puntero y avanzaba cuestiones posteriormente profundizadas en propuestas de los años cuarenta y cincuenta en Europa y Estados Unidos.



Figura 25. Representación del cuadro del rapto de Proserpina de *Mercure* con escenografía de Pablo Picasso, 1924. Foto: Walery.

Mercure acabó siendo la última pieza escenográfica de Picasso del periodo de entreguerras, pues su última colaboración para ballet no se trataría, en rigor, de un diseño ex profeso para un proyecto coreográfico. En 1925, Diaghilev remitió a su antigua amistad para lograr el permiso de Picasso para reproducir como telón de boca del nuevo ballet *El tren azul* (*Le train bleu*) su cuadro *Dos mujeres corriendo por la playa*, pintado tres años antes, que el artista firmó una vez estuvo finalizado. El ballet, con decorados de Henri Laurens y trajes de Gabrielle Coco Chanel, recreaban el ocio playero de la clase media parisina que tomaba aquel famoso tren para veranear en la costa mediterránea. Pero Picasso estaba ya adentrándose en un nuevo periodo, alejado de bambalinas y ensayos, seducido por las posibilidades de cierto surrealismo. La influencia del medio teatral en su obra es innegable; la exploración de nuevas técnicas y herramientas, así como la opción de combinar recursos cubistas con elementos neoclásicos se acentuaron sin duda

durante los preparativos de sus diseños escenográficos y de vestuario. Con todo, no debió de ser fácil convivir, trabajar y guardar los equilibrios con Picasso en aquel proceso, a juzgar por los testimonios de quienes lo acompañaron en aquella aventura. Pero aquellas piezas estrenadas entre 1917 y 1924 se convirtieron en un referente para otros jóvenes artistas, y sus reposiciones y giras en compañías futuras difundieron una determinada idea de la obra de Picasso a nivel internacional que debe tenerse en cuenta.

Aquella década marcada entre las consecuencias bélicas y el esplendor de entreguerras constituyó, por tanto, el periodo del despertar del panorama español y del desarrollo de las primeras propuestas modernas y vanguardistas. La Primera Guerra Mundial acabó funcionando como un revulsivo para atraer a España a diversas agrupaciones de danza y las inercias que generaron, año tras año, las giras de los Ballets Russes de Diaghilev e, inmediatamente después, de sus derivados, en forma de solistas, dúos, tríos o grandes



*Figura 26. Telón de boca del ballet *Mercure*, de Pablo Picasso, 1924.
Victoria & Albert Museum, Londres.*

compañías, consolidaron el circuito español en el mapa internacional, y esto favoreció enormemente la renovación teatral nacional. Plumas como las de Agustín R. Bonnat en 1921 destacaban estas circunstancias:

¿Quién iba a decir que una de las consecuencias de la guerra había de ser que trá báramos conocimiento con todos los bailarines y todas las bailarinas que por el mundo andan? Así ha sido. Estallar la guerra y ¡zas! comenzar a aparecer grupos de danzantes extranjeros, fue todo uno. Ahora, en ese punto y materia estamos más documentados que un diccionario enciclopédico.

Los bailes rusos, los vieneses, los suecos y probablemente, dentro de poco los checoslovacos, y quizá los persas, y acaso los indostánicos. Por lo visto, había en el mundo mucha más gente que hace *batimanes* [sic] y *pas de burés* de la que nosotros sospechábamos.

Mirándolo desde el punto de vista nacional y patriótico, es de lamentar esta profusión coreográfica, porque aquí en nuestro solar, y quien dice solar dice teatro ya edificado, ¿qué podemos ofrecer para competir con estos espectáculos? Estamos en inferioridad manifiesta. [...]

Pensando, sin duda, en que esta enfermedad española es una vergüenza nacional, o ateniéndonos quizá a indicaciones que se nos hayan hecho por la Sociedad de la Liga de las Naciones, en el Teatro Real se ha resuelto la creación de un Cuerpo de bailarines.⁹⁷

Quizá, como apuntaba el crítico, la gran aportación de aquellas compañías extranjeras que encontraron trabajo y paz en la España neutral fue convertirse en el revulsivo para el cuestionamiento de lo que se estaba haciendo a nivel nacional y para hacer nuevas propuestas. La fundación del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, activo entre 1916 y 1925, fue sin duda uno de aquellos ejemplos de reacción desde las posiciones más modernas. En el terreno de la danza, las giras de las compañías extranjeras harían también plantearse nuevas fórmulas adaptadas al repertorio patrio y experiencias como los Ballets Espagnols, los Bailes de Vanguardia y la Compañía de Bailes Españoles son en gran medida deudoras de aquellas primeras aventuras.

1.2. Danza moderna y figuras transgresoras

Una vez analizado el impacto del modelo de compañía de danza ofrecido por Diaghilev y emulado hasta la saciedad en las primeras décadas del siglo xx, cabe detenerse en otras alternativas dancísticas modernas y vanguardistas

⁹⁷ BONNAT, A. R. «Páginas festivas. Todos los bailarines», *Mundo Gráfico*, Madrid, 13 de abril de 1921, p. 5.

que, en lugar de orientarse hacia la renovación de la danza académica, propusieron espectáculos individuales o protagonizados por pocos artistas. Se trató de la vía preferida por coreógrafas e intérpretes de tendencia moderna, que tomaron como referencia a las citadas bailarinas Isadora Duncan, Loie Fuller y otras tantas figuras de trascendencia internacional, así como las agrupaciones teatrales más libres y experimentales.

Para analizar esta fórmula minoritaria desde el ámbito dancístico, cabe situarse previamente en el contexto peninsular de los teatros de arte y los circuitos de las llamadas «frivolidades», la revista y el vodevil. Los primeros, nacidos en los albores del nuevo siglo al calor del wagnerismo catalán y de la influencia simbolista y extendidos en las décadas siguientes por otros territorios, favorecieron la experimentación más puntera impulsada por expertos y apoyada por un público más elitista. Los segundos, en cambio, gozaron de gran popularidad en la época y precisamente su menor prestigio social benefició una mayor libertad para la creación desde todos los puntos de vista.

Las propuestas de renovación cultural llegaron así en el cambio de siglo a dos focos fundamentales: Madrid y Barcelona. Ambas ciudades concentraban la mayor parte de la actividad política y económica, la primera, por ser el lugar de la corte y la segunda, por aglutinar una incipiente burguesía comercial e industrial que buscaba dar una imagen próspera y moderna. Además de estos dos núcleos, también tuvo un importante papel Bilbao como centro neurálgico, y, eventualmente, la actividad artística también destacó en ciudades, como Valencia, Valladolid o Granada. La llegada de la modernidad a Cataluña se fomentó asimismo gracias a la proximidad geográfica de la frontera, por la que llegaban los aires europeos, y a la carencia de una anquilosante tradición académica y oficial. El ámbito del teatro también resultó receptivo a las novedades parisinas, como las propuestas de Paul Fort, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Rouché, Diaghilev, al igual que, en menor medida, Appia y Craig. Así, los teatros catalanes comenzaron a explorar las posibilidades de distintos recursos, como la volumetría, la luminotecnia y la distribución de los intérpretes por la escena. Uno de los primeros en proponer una renovación del teatro en este sentido había sido el dramaturgo y director escénico Adrià Gual, creador del Teatre Íntim en 1898.⁹⁸ Su pro-

⁹⁸ Véanse: BATLLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001; BATLLE I JORDÀ, C. *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999; BATLLE I

puesta generó escuela y fomentó la atención hacia los aspectos plásticos y la dirección escénica, teorías que en parte recogió veinte años más tarde en su libro *Revisión a la historia de la escenografía española*.⁹⁹

La penetración de corrientes artísticas y literarias francesas de fin de siglo fue muy patente en la efervescente Cataluña de esos años, que fue permeable a las ondas decadentistas y simbolistas e interpretó su propia versión del modernismo. Hubo numerosos pintores que diseñaron las puestas en escena del Teatro Ecléctico, el Circ Barcelonés o la Exposición Internacional de Teatro de 1929, como Joan Morales, Josep Castells, Ramón Batlle, Emili Amigó, Manuel y Francesc Fontanals, Emili Ferrer, Rafael Caseres, Joaquim Bartolí, José Zamora y Amadeu Asensi, partidarios en ese momento de una escenografía decorativista, colorista, de fuerte deformación o geometrización, a veces con ingredientes satíricos y caricaturescos y dotes de fantasía.¹⁰⁰

Con todo, hacia 1906, como reacción al modernismo imperante, se fue gestando en Cataluña el noucentisme, una nueva corriente estética que afectó a las distintas formas de expresión artística, para proponer una nueva mirada al pasado catalán, enraizado en el mediterraneísmo y caracterizado por «el monumentalismo clásico, el realismo idealizado, la expresión serena, el bucolismo costumbrista y el alegorismo didáctico».¹⁰¹ Liderado por el filósofo y crítico Eugenio D'Ors, su periodo de auge se ha establecido hasta 1923. De este modo, las artes se cargarían de referencias hacia la tierra catalana, sus paisajes y sus frutos, la historia grecolatina frente a las influencias del norte, que se consideraron colonizadoras y foráneas. Era, en suma, una estética que casaba muy bien con las propuestas antiacadémicas que, en el

JORDÁ, Carles (*et al.*). *Adrià Gual: Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació, 1992.

⁹⁹ GUAL, Adrià. *Revisión a la historia de la escenografía española*, Barcelona, 1928.

¹⁰⁰ BRAVO, *op. cit.*, 1986.

¹⁰¹ D'ORS, Carlos. *El Noucentisme*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 41. Carlos D'Ors ha definido el Noucentisme en oposición al Modernismo: «[...] los noucentistas reivindican el clasicismo, la obra que se rige por unos modelos ideales: lo apolíneo, portador de la armonía y del orden. Frente a las nieblas y negruras del irracionalismo nórdico que había asimilado y recogido el "Modernisme", el "Noucentisme" reivindica el "seny" (sentido), la razón, la claridad, la luz del Mediterráneo, del paisaje dominable, domesticable, vestido de viña y olivar, del catalán paisaje recortado por un ritmo de arcos. Algunos autores interpretan toda esta mitología mediterránea, dulce, tierna, suave, tranquila, ordenada y ordenadora como una reacción de los pueblos meridionales frente a la agresividad de lo nórdico, del nacionalismo de los septentrionales». D'ORS, Carlos. «La estética del arbitrarismo en el "Noucentisme"», *Cimal. Arte internacional*, n.º 32-33, octubre, 1987, p. 12.

terreno de la danza, proponían alternativas a la escuela de ballet a través del destierro de las zapatillas de punta y los tutús de tules, para descalzar los pies y vestir vaporosas túnicas de inspiración clásica. De este modo, lo que bailarinas y coreógrafas como Isadora Duncan y Loie Fuller llevaban proponiendo desde hacía años se entretrejía a la perfección con esa nueva estética, que sin embargo en el contexto catalán era indisociable de una lectura política muy concreta, vinculada con su nacionalismo.

Una de las contribuciones más claras en la adopción de las tendencias internacionales en el foco catalán la constituyó la fundación en Barcelona del Institut Català de Rítmica y Plástica por el músico y pedagogo Joan Llongueras en 1912. Su gran aportación fue la introducción del método Jacques-Dalcroze como base del ejercicio preparatorio del cuerpo del bailarín, con la que se formarían importantes artistas, como Joan Magrinyà, cuya trayectoria analizaremos más adelante.¹⁰² Llongueras estudió largamente el concepto del ritmo, un elemento esencial de la danza, que está muy presente en el noucentisme, sobre el que incluso publicó un artículo en el *Almanach dels noucentistes* en 1911.

Así como podríamos decir de la «música» prolongación vibrante y soberbia del lenguaje, podríamos decir de la «danza», desbordamiento, exteriorización, humanización, complemento plástico de la emoción interna e invisible, y en este sentido encontramos enseguida que la «danza» —la acción palpitantes en el «ritmo» liberador— está perfectamente a la altura de toda expresión sonora —«palabra y música»— y es indisociable del «entusiasmo» —ley de vida—, toda vez que el mundo en el que nos agitamos lo percibimos como una realidad en el espacio y en el tiempo.

Yo creo que los hombres hemos llamado «arte» a la síntesis de nuestra existencia revelada en el «ritmo» humano propiamente dicho, reflejo de ese «ritmo» natural en el que se mueven tan diversamente y en tan perfecta coordinación todas las cosas, y pienso —como Richard Wagner— que «danza, música y poesía» —en este orden— forman la ronda magnífica y oscilante del «arte» viviente.

Es por la «danza» verdadera, viva, en el más justo y más profundo sentido de la palabra, como los hombres y los pueblos recobran su «ritmo» perdido, y es por este «ritmo» que los hombres y los pueblos volverán al «entusiasmo» y a la gracia y a la alegría franca del vivir.¹⁰³

¹⁰² La experiencia de Llongueras con la técnica de Jacques-Dalcroze, tan estrecha que incluso acogió a su maestro en una visita en 1922, sumada a su amplia actividad pedagógica, le llevó a escribir un libro. Aunque estaba previsto que se publicara en 1937, el estallido de la Guerra Civil retrasó cinco años su aparición en papel. LLONGUERAS, Juan. *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*. Barcelona, Labor, 1942.

¹⁰³ LLONGUERAS, Joan. «Del ritme», *Almanach dels Noucentistes*, Barcelona, Joaquim Horta, 1911. Traducción de la autora.

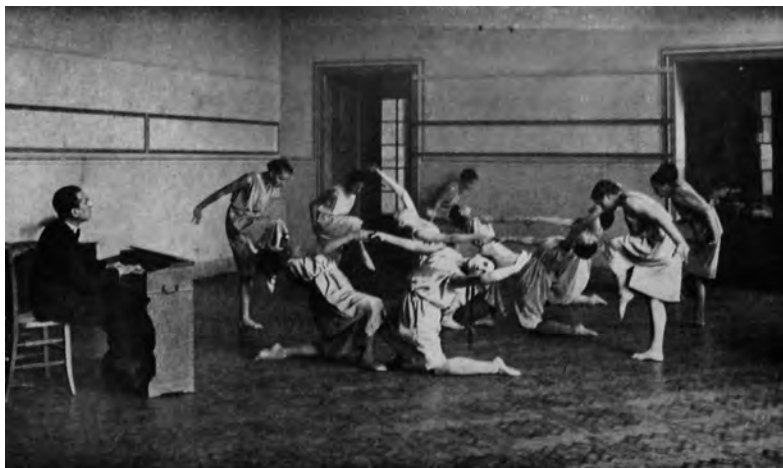


Figura 27. Una clase de plástica animada en el Institut Català de Rítmica y Plástica por el músico y pedagogo Joan Llongueras.

Hay en las palabras de Llongueras un trasfondo que recuerda a la aportación teórica de Duncan acerca de la nueva danza. Y en este sentido, en la misma línea de inspiración en los movimientos libres, los elementos naturales y la iconografía helénica presente en las teorías de la bailarina estadounidense encontramos a varias artistas catalanas. Entre ellas, nos detendremos en Áurea de Sarrá y Josefina Cirera, cuyas circunstancias vitales las enmarcan también en el área de influencia noucentista.

Áurea de Sarrá fue conocida por un tipo de espectáculos basados en la expresión plástica de sensaciones a través de movimientos apoyados en música y poesía, a los que ella denominó *Cantos plásticos*.¹⁰⁴ Aunque trató de hacerse un hueco en los escenarios españoles, en un primer momento logró mayores éxitos en el extranjero, donde comenzó a construirse su propio personaje desde su debut en los escenarios parisinos en 1921. En su apuesta por un tipo de danza libre de influencia duncaniana, fue fundamental para ella, primero, su viaje a Roma en 1924 y, después, su paso por Atenas en 1926, donde emuló a la bailarina estadounidense entre las ruinas griegas del Teatro Dionisios y del Templo de Eleusis. El programa que presentó en el teatro estuvo com-

¹⁰⁴ Programa de mano de Áurea de Sarrá, «Les Chants Plastiques», 9 de noviembre de 1921. Bibliothèque Nationale de France. Ro. 12233.

puesto por una serie de obras de inspiración griega, como *La bacante*, *La ofrenda*, *Fragmento de la Antígona de Sófocles*, *La ninfa de Geos* y *Electra*, entre otras, pero también ofreció una serie de piezas basadas en el imaginario español, como *El torero herido* y *Rapsodia valenciana*, que evocaban los cuadros de Francisco de Goya, El Greco y Carlos Vázquez.¹⁰⁵ A esta vinculación prioritaria con la iconografía clásica y lo español, hay que añadir una tercera fuente de inspiración, que fue el exotismo y orientalismo a través de referentes femeninos fuertes, como Salomé, Zulema, la Reina de Saba o determinados personajes egipcios. Es así como concibió sus números *Salomé*, *Salambó*, *La bailarina del rey* y *La favorita de Ramsés*. Un repertorio tan variopinto fue el resultado de sus numerosos viajes, en los que, además de visitar Roma y Atenas, pasó por Berlín, Viena, Budapest, Bruselas, Londres y El Cairo.



Figura 28. Áurea de Sarriá en el Templo de Dionisos de Atenas. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

En España, el crítico Enrique Gómez Carrillo se hizo eco de tales hazañas y le dedicó extensas líneas, además de recoger la opinión del catedrático ateniense Alex Philadelphus, quien declaró:

Su amiga Áurea no es una simple bailarina: es una artista en toda la magnitud del término [...]. Posee una sensibilidad exquisita y conoce la poesía antigua de manera perfecta. [...] Creo que es necesario verla aquí, en este cuadro eterno de inspiraciones, para apreciar de manera exacta el genio que la anima y nos hace sentirnos transportados a las

¹⁰⁵ Programa de mano. Áurea, Ancien Théâtre de Dionysos, 22 de mayo de 1926.

épocas en que los divinos compañeros de Dionisos, rodeados de ninfas y de bacantes, respiraban el aire puro de los goces en las cumbres del Citeron sagrado. [...] Ya usted sabe que yo he conocido, en mi larga carrera, a todas las artistas que en el mundo han tratado de encarnar la belleza de las heroínas helénicas. Pues bien: *en ninguna de ellas, ni en la gran Sarah, he hallado la expresión patética de esta española rubia*. Jamás una artista ha penetrado más profundamente la ciencia profundísima de las actitudes clásicas. ¡De qué manera esta mujer arregla, mueve, combina y hace palpar los pliegues de sus túnicas!¹⁰⁶

La buscada identificación de Áurea de Sarrá con Isadora Duncan surtió efecto y, de hecho, en *La Esfera* se publicó un amplio reportaje de cuatro páginas en marzo de 1928 en los que se comparaba la trayectoria de ambas bailarinas, profusamente ilustrada con las actuaciones de ambas en Grecia. No en vano, Duncan había fallecido hacía apenas seis meses y la prensa española le había dedicado extensas necrológicas.¹⁰⁷ El mencionado artículo citaba varios fragmentos de *Mi vida*, las memorias de la bailarina estadounidense, y finalizaba recordando que Áurea había recorrido los mismos espacios de la cultura griega: «Su arte ha de tener también, forzosamente, la serena majestad y la soberana belleza del arte clásico».¹⁰⁸

Áurea misma diseñó sus puestas en escena, consistentes en telones oscuros sobre los que destacaba un vestuario muy cuidado, que no escatimaba en adornos y detalles para lograr la recreación más evocadora de las atmósferas antiguas y exóticas.¹⁰⁹ Su concepción dancística, en sintonía con lo que había podido leer sobre Duncan y lo que ella misma experimentó en los años precedentes, se publicó en algunos artículos y entrevistas, de entre los que destacamos «Danza y poesía», que apareció en el *Heraldo de Madrid*. En él defendía el principio griego de unión de todas las artes sobre la escena,

¹⁰⁶ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. «Triunfo de una artista española. La danzarina Áurea en Atenas», *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de julio de 1926, pp. 102-104.

¹⁰⁷ «Informaciones y noticias del extranjero. *ABC* en París», *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1927, p. 25; MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón. «La vida y la muerte de Isadora Duncan», *Blanco y Negro*, Madrid, 2 de octubre de 1927, pp. 79-82; BUENO, Manuel. «La fatalidad de la muerte de la Duncan», *ABC*, Madrid, 2 de noviembre de 1927, pp. 7-8; F. S. O. «Crítica y noticias de libros. *Mi vida*, por Isadora Duncan...», *ABC*, Madrid, 3 de febrero de 1929, p. 7; ALCALÁ GALIANO, Álvaro. «El genio de la danza. Isadora Duncan», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1929, pp. 3-5.

¹⁰⁸ D. T. «Isadora Duncan y Áurea de Sarrá», *La Esfera*, Madrid, 31 de marzo de 1928, pp. 10-13.

¹⁰⁹ Véanse los recortes de prensa conservados en el expediente de Áurea de Sarrá de la Bibliothèque Nationale de France, en: *Avenir*, París, 10 de agosto de 1921; NOZIÈRE. «Danseuse Aurea», París, 10 de agosto de 1921; VARENNE, Pierre. «Aurea». *Bonsoir*, París, 15 de agosto de 1921.

de manera que se rescatara la danza del rango de inferioridad contemporáneo con respecto al resto de disciplinas: «Y si cada una de las artes expresa uno de sus aspectos, solo uniéndolas puede alcanzarse el máximo efecto y llegarse a expresar de modo completo y con todos sus matices cuanto es susceptible de ser sentido y expresado artísticamente».¹¹⁰

Asimismo, cabe extraer algunas de las reflexiones y propuestas de Áurea de Sarrá acerca de la situación de la disciplina en España, conclusiones de su artículo «Las danzas españolas», en las que se aprecia ya el clima de finales de los años veinte que llevaría al impulso de creación de nuevas compañías de danza española:

Por un milagro de la Historia de la danza española, aun con distintas formas, aun cuando encarna un espíritu étnico diverso, ha conservado mucho del espíritu de la clásica belleza del ritmo y de expresión de la antigua danza griega.

Así como nuestros músicos se han inspirado en nuestras melodías populares para creaciones que les han ganado la admiración y el respecto de todo el mundo, nuestras danzas populares pueden ser fuente inagotable de inspiración para sublimes creaciones coreográficas. ¿Por qué no aprovechar este tesoro para hacer, como han hecho los suecos y los rusos, un gran arte de la danza con raíces en el alma del pueblo? ¿Por qué no sacar a la luz, con todos los refinamientos de gran arte culto, nuestras mejores danzas regionales, en número infinitamente mayor que el de las que se repiten en todas partes y con una variedad extraordinaria de expresión?

Este sería uno de mis ideales, y yo lo hubiera realizado si en mis facciones se reflejasen los rasgos típicos de nuestras razas. Pero además es preciso un ambiente propicio, en el que el entusiasmo de todos, convencidos de que contribuyen a una obra de restauración de altos valores nacionales, sirva de acicate en la empresa a quienes lo intenten. Y entonces España habrá creado una de sus más gloriosas obras.¹¹¹

En 1928 Sarrá regresó a España, esta vez convertida en toda una estrella, admirada por tantas experiencias en aquellos escenarios remotos y por ese trasfondo erudito que le confería situarse estéticamente tan cerca de la Antigüedad clásica.¹¹² Sus exóticos trajes fueron expuestos en las Galerías Layetanas de Barcelona y en el Lyceum Club Femenino de Madrid.¹¹³ Sus actuaciones se presentaron en el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo de la

¹¹⁰ SARRÁ, Áurea de. «Danza y poesía», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de febrero de 1929, p. 5.

¹¹¹ SARRÁ, Áurea de. «Las danzas españolas», *La Nación*, Madrid, 19 de febrero de 1929, p. 1.

¹¹² NÚÑEZ ALONSO, A. «Áurea de Sarrá, la genial danzarina», *Muchas Gracias*, Madrid, 14 de septiembre de 1929, p. 8.

¹¹³ «Noticias», *El Imparcial*, Madrid, 7 de abril de 1928, p. 8.

capital, donde pronunció una conferencia bailada e ilustrada, titulada *De la danza y su historia* y se la nombró socia de honor.¹¹⁴ Poco después, sus danzas se ofrecieron en el escenario del recién construido Teatre Grec, con ocasión de la clausura del IV Congreso de Arqueología y de la Exposición Internacional, ambos eventos celebrados en Barcelona en 1929.¹¹⁵ Fue el espacio en el que, un año más tarde, Sarrá dirigió el primero de los festivales clásicos, en colaboración con el poeta Ambrosio Carrión, autor del poema lírico *Mediterránea*, que se interpretó en tal marco.¹¹⁶ Este y el resto de números muestran una continuidad estética con los presupuestos noucentistas todavía a los inicios de la nueva década.

Otra de las bailarinas catalanas interesadas en la línea duncaniana fue Josefina Cirera Llop, que se formó en la técnica de Jacques-Dalcroze y amplió estudios en París, junto con la propia Lisa Duncan, discípula de primera generación —*Isadorable*— de la famosa coreógrafa estadounidense.¹¹⁷



Figura 29. Josefina Cirera en las ruinas del teatro romano de Mérida, 1934.

¹¹⁴ Véanse: FRANCO DE ESPES, Luis. «De la danza y su historia», *El Imparcial*, Madrid, 22 de febrero de 1929, p. 8; «Áurea de Sarrá en el Ateneo», *ABC*, Madrid, 21 de febrero de 1929, p. 38; «El cap i els peus», *Mirador*, Barcelona, 14 de marzo de 1929, p. 2; PASSARELL, Jaume. «Áurea de Sarrá la noia de can Picafoç», *Mirador*, Barcelona, 4 de julio de 1929, p. 5.

¹¹⁵ «La fiesta del Teatro Griego», *La Esfera*, Madrid, 19 de octubre de 1929, p. 23; «Áurea de Sarrá en la más pura concepción del arte helénico», *La Nación*, Madrid, 12 de diciembre de 1929, p. 2.

¹¹⁶ «Desde Cataluña», *La Libertad*, Madrid, 5 de julio de 1930, p. 2.

¹¹⁷ PUIG, Alfons. «Aquesta nit recital de plàstica ritmada, per Josefina Cirera, al Teatre Studium», *L'Instant*, Barcelona, 29 de mayo de 1936, p. 5.

A principios de los años veinte apareció en distintos espectáculos compartiendo escenario con Joan Magrinyà. El tipo de obras de evocación grecolatina que había impulsado Áurea de Sarrá desde finales de los años veinte conectó a la perfección con la iniciativa que, ya con la Segunda República, había llevado a Cipriano Rivas Cherif a organizar la Semana Romana de Mérida. En ese marco, Josefina Cirera coreografió un espectáculo, como hicieran Duncan y Sarrá, con el marco de las ruinas a modo de friso animado, basado en músicas de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Edvard Grieg, Chopin, Saint-Saëns y Wagner.¹¹⁸ Asimismo, fue responsable de la coreografía de la versión de *Ifigenia de Áulide* que la célebre actriz Margarita Xirgu estrenó en el Teatre Grec.

Para profundizar en esta propuesta es muy interesante leer la extensa entrevista que Josefina Cirera concedió en *El Mirador*. En ella la bailarina confesaba buscar sus motivaciones más allá del pasado griego y ser partidaria de una danza basada en el ritmo puro y expresivo:

Más que de mi triunfo personal, estoy contenta de esta victoria de las nuevas tendencias de danza que yo he defendido siempre. [...] Admiro profundamente a los grandes bailarines que la practican, pero yo pienso que hay muchas maneras de bailar y que hay que comprenderlas todas. Lo que encuentro ridículo es esta concepción provinciana que hace creer a muchos que cuando no se dan saltos y cabriolas, ya no es danza.

[...] lo que me interesa sobre todo es la armonía del gesto y la pureza del ritmo. Todo gesto armonioso de las carnes, los cuerpos, la cabeza, los brazos o los dedos es danza. [...]

No le negaré que no les anime [a mis danzas] alguna cosa del espíritu de la Grecia clásica, de la cual soy tan entusiasta, pero me he guardado siempre de exponerse a ciertas parodias ridículas de la danza helénica. [...]

La técnica del ritmo ya comienza a tener una tradición evidentemente mucho más temprana que la de la danza clásica, pero muy honorable. Ha dado ya grandes figuras de la danza contemporánea y son ya unas cuantas las docenas de maestros mundiales que la han estudiado y han escrito sobre ella obras excelentes. [...] Es danza pura en cuanto que es una interpretación de lo que en la música es más música, es decir, el ritmo expresivo; y por tanto, lo que en música es más música, es ya danza. De manera que, una vez compuesta una de mis danzas, si fuese suprimida la música, la danza gustaría por sí misma, causaría coreográficamente el mismo efecto. Y en este sentido, es danza pura.¹¹⁹

¹¹⁸ VEGA, Emilio. «La Semana Romana de Mérida (septiembre de 1934)», *Musicografía*, Monóvar, septiembre de 1935, p. 194.

¹¹⁹ ESPINALT, Conxa. «La tècnica de Josefina Cirera», *Mirador*, Barcelona, 18 de octubre de 1934, p. 5. Traducción de la autora.

De este modo, críticos como Alfons Puig acabarían considerándola «la única representación local estimable de una modalidad personal similar a la que representó en su tiempo Isadora Duncan y que hoy representan Irene Mawer y Ruby Ginner en Londres».¹²⁰ La comparación no resultaba trivial, en la medida en que ambas bailarinas habían fundado la Ginner-Mawer School of Dance and Drama en 1920 en Londres, especializada en la enseñanza de la danza clásica griega, una técnica que se sigue impartiendo en la actualidad.

De manera análoga al panorama catalán, durante las primeras décadas del siglo xx, el ambiente cultural madrileño ya era sensible, desde las posturas más despiertas, a las nuevas estéticas teatrales, presentes en la obra dramática de figuras como Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna. Entre las iniciativas pioneras de conformar en España un teatro de arte en la línea de lo que Paul Fort había encabezado años antes, en 1908 Alejandro Miquis lideró un grupo de cuarenta firmantes del primer manifiesto *Teatro de Arte*, que apareció en distintos diarios nacionales y que reclamó esfuerzos para poner en práctica nuevas fórmulas artísticas que abrazaran todo tipo de tendencias.¹²¹

Aunque las respuestas no fueron inmediatas, en el primer tercio del siglo xx fueron surgiendo pequeñas agrupaciones seguidoras de este ideario que, con mayor o menor intención comercial, realizaron una puesta en escena renovada. Cabe citar en este sentido compañías como el Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, el Teatro Fantasio y el Club Teatral Anfístora, grupos que compartían miradas innovadoras y atrevidas, etiquetados también como «grupo experimental», «teatro nuevo» y «teatro escuela».¹²² Artistas e intelectuales como Victorina Durán, Ricardo Baroja, Carmen Monné, Francisco López Rubio, Salvador Bartolozzi, Rafael Martínez Romarate, Pilar Valderrama, Humberto Pérez de la Ossa, Javier Cabezas, Santiago Ontañón y Víctor Cortezo diseñaron sus renovadoras puestas en escena. Aunque, en rigor, ninguno de estos grupos se concentró

¹²⁰ PUIG, *op. cit.*, p. 5.

¹²¹ REBOLLO CALZADA, Mar. «La propuesta teatral de los Teatros de Arte en España», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 19, p. 138.

¹²² UCELAY, Margarita. «El Club Teatral Anfístora», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches-de Frutos (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 459. No queremos dejar de citar a otros grupos de fundación posterior, como Teatro Íntimo El Mirador (1930), la Agrupación Artística Teatral DCAN (1930), la Agrupación Española de Bellas Artes, La Cancela Abierta y el Teatro de la Nueva Literatura (ambos promovidos por F. Burgos Lecea).

en la danza como disciplina prioritaria, las diversas innovaciones estéticas mostradas son fundamentales para entender la complejidad del panorama transformador en el que colaboraron sus integrantes.

En este contexto, uno de los verdaderos protagonistas del nuevo escenario multidisciplinar del primer cuarto de siglo fue Cipriano Rivas Cherif, impulsor de la renovación de los autores, las obras y la puesta en escena de los grupos con los que trabajó. Su formación fuera de España le puso en contacto con las ideas desarrolladas por figuras como Craig, Reinhardt y Jacques Copeau. Promovió y participó en la mayoría de estos pequeños teatros de arte y en buena parte del repertorio de obras de danza con Antonia Mercé, Encarnación López y otros intelectuales y artistas de los años veinte y treinta. Su figura es, por tanto, un significativo catalizador en el aparato teatral de la época estudiada.¹²³

También hay que destacar, de entre las compañías renovadoras, el Teatro de Arte dirigido por Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid, activo entre septiembre de 1916 y enero de 1926.¹²⁴ Su director tenía claro cuál era el camino para dinamizar el modelo caduco y, en 1921, declaró su postura: «Hay que utilizar las artes auxiliares como complemento: la música, el baile, la decoración, todo aquello que preste visualidad al espectáculo. [...] Esto, y los espectáculos a base de luz y decorado, como los bailes rusos, son las corrientes por donde va el mundo».¹²⁵ Así, para el Teatro de Arte del Eslava trabajaron escenógrafos modernos y vanguardistas como Rafael Barradas, Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Fernando Mignoni, al igual que otros más moderados, como José Zamora, Oleguer Junyent, Manuel Amorós, Julio Blancas, Brunet y Pons, Benedito, Rafael Penagos y Salvador Alarma. Gracias a la visión que tanto Martínez Sierra como Lejárraga tuvieron a lo largo de la vida de su compañía, el público del Eslava pudo ver coreografías de María Esparza, Helena Cortesina, Laura de Santelmo y Encarnación López en distintas producciones, además de recibir a la compañía de Loie Fuller.

¹²³ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

¹²⁴ La fuente primaria para el conocimiento de este proyecto es: MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, La Esfinge, 1926. Véanse también: REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980; CHECA PUERTA, Julio Enrique. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

¹²⁵ MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. «Vida Nacional. El teatro de Martínez Sierra», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de noviembre de 1921, p. 24.



Figura 30. Representación de *El maleficio de la mariposa* en el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, 1920. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

En la sucesión de sus programaciones destaca, en primer lugar, el fracasado estreno de la primera obra dramática de Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, estrenada el 22 de marzo de 1920. Se trataba de una arriesgada pieza protagonizada por cucarachas entre las que destacaba la Mariposa Blanca, que danzaba interpretada por La Argentinita —que había sido contratada a finales de mayo de 1919—. ¹²⁶ Para ella, Barradas estuvo al cargo de los figurines, mientras que Mignoni se ocupó de los decorativos

¹²⁶ Contrato de Encarnación López para la Compañía de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, 27 de mayo de 1919. Colección J. M. Sánchez Vigil, 3/2/2. Citado por ALBA NIEVA, Isabel María. *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, p. 205.

telones.¹²⁷ A pesar de las malas críticas y de que la obra solo logro estar cuatro días en cartel, este estreno constituyó la primera colaboración de La Argentinita con Lorca que, como veremos, traería consigo una estrecha amistad y el desarrollo de proyectos de gran envergadura para la danza española, que se desarrollarían ya a partir de los años treinta.

Asimismo, en el Eslava llamaron la atención los números bailados de las tres piezas de su Teatro de los Niños —*Matemos al lobo* (1921), *Viaje al portal de Belén* (1921) y *Viaje a la isla de los animales* (1922)—, con diseños de Barradas, Burmann y Fontanals.¹²⁸ Desde el punto de vista coreográfico, la prensa destacó la autoría de María Esparza para *Don Juan de España* (1921), una obra con escenografía y figurines de Fontanals ejecutados por Burmann.¹²⁹ La artista se había integrado en el elenco de Martínez Sierra en abril de 1920,¹³⁰ después de haber obtenido grandes éxitos como primera bailarina del Teatro Real, institución en la que seguiría trabajando antes de su cierre en 1925. De Esparza sería también la responsabilidad de los fragmentos danzados de *El pavo real*, una obra escrita por Eduardo Marquina según un argumento de María Lejárraga con ilustraciones musicales de María Rodrigo. La pieza se estrenó en el Teatro Goya de Barcelona el 17 de julio de 1922, con unos espléndidos diseños a los que Melchor Fernández Almagro, tras su presentación en Madrid aquel otoño, dedicó unas bellas líneas:

La escenografía y los servicios accesorios todos, realmente insuperables. No me importa celebrar tanto el lujo como el buen gusto. Fontanals y Burmann han concebido y realizado una verdadera maravilla. Luces, masas, calidades y entonación componían una sensación perfectamente acordada a los valores literarios de la obra. La escenografía de la selva, de primorosa estilización. Y la del cubículo del mago. Y la de la cámara regia. Y los telones cortos... Es un medio propicio, y para subrayar la unidad del conjunto, se movían los turbantes y las tiaras, las recamadas hopalandas y las graciosas túnicas, determinando impresiones plásticas de extraordinaria seducción.¹³¹

¹²⁷ CATALÁN GARCÍA, Pedro. «Mignoni: escenografías para Martínez Sierra», *Acotaciones*, 36, enero-junio de 2016, pp. 63-66.

¹²⁸ ALBA NIEVA, *op. cit.*, pp. 239-242.

¹²⁹ EL SALTIMBANQUI. «Crónica de la semana», *La Voz*, Madrid, 5 de noviembre de 1921, p. 6.

¹³⁰ Contrato de María Esparza para la Compañía de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, 20 de abril de 1920. Colección Sánchez Vigil, 3/2/3. Citado por ALBA NIEVA, *op. cit.*, pp. 239-242.

¹³¹ FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 15 de noviembre de 1922, p. 1.



Figura 31. Boceto de Manuel Fontanals para la escenografía de *El pavo real*, Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, 1922. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

Efectivamente, el orientalismo y exotismo que teñía esta producción inspirada en India se tradujo en unos exuberantes telones y trajes, que inevitablemente remiten a buena parte de las producciones que por aquel entonces llevaban los Ballets Russes por España. No obstante, la danza obtuvo un protagonismo especial en algunos espectáculos concebidos como aglutinantes de variedades, en los que breves intervenciones declamadas se intercalaban con bailables de inspiración diversa. Así, tanto Esparza como Helena Cortesina —integrada en la compañía en septiembre de 1921—¹³² firmaron la coreografía de la aplaudida *Linterna mágica*, una obra que sin ser «tragedia, ni comedia, ni vodevil, ni opereta, participa, sin embargo, de todo ello»,¹³³ y que contó con música de María Rodrigo, con quince decoraciones nuevas de Fontanals, Burmann y Barradas. Un espectáculo que seguía esta línea fue *Ideal Concert*, con puesta en escena de Burmann, en el que encontramos los siguientes números: una pieza cómica breve titulada *Lola, Lolita, Lolilla y Lolo*; el monólogo *Solo para mujeres*; una variación de Esparza; el homenaje chopiniano *Muy siglo XIX*; otra declamación titulada *Cómo rezan las solteras*; diálogos, canciones y danzas en *Cabaret*; la parodia *Un autor en busca de seis personajes*; y el cuadro folklórico *Salmantina*. Es decir, se trataba de un conglomerado de ballet clásico, danzas folklóricas, monólogos

¹³² «Gacetillas», *La Voz*, Madrid, 16 de septiembre de 1921, p. 7.

¹³³ ANDRENIO. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 20 de diciembre de 1921, p. 4. «Eslava. *Linterna mágica*», *La Voz*, Madrid, 17 de diciembre de 1921, p. 4.

de humor, piezas breves de comedia y números de variedades.¹³⁴ Además de estas sesiones especiales, después de la interpretación de las piezas dramáticas más tradicionales, muchas de las sesiones terminaban con un fin de fiesta en el que estas artistas ofrecían breves números de bailes, parodias y cuplés. La organización de festivales en beneficio de asociaciones y causas diversas contemplaba el montaje de números de danza de inspiración folklórica, pero también helénica y orientalista, en la línea de la danza moderna internacional.



Figura 32. Boceto de Rafael Barradas para la escenografía de Luz mágica, 1921. Reproducido en Un teatro de arte en España, Madrid, La Esfinge, 1926.

No obstante, la evidencia de que Martínez Sierra estaba al corriente de las tendencias foráneas más interesantes fueron sus gestiones para el paso por España de dos compañías extranjeras clave para la renovación del teatro y de la danza: El Murciélago y la compañía de Loie Fuller en el otoño de 1921.

De este modo, visitó España por primera vez la *troupe* de teatro ruso *La Chauve-Souris* o El Murciélago, dirigida por el exiliado Nikita Balieff, una agrupación que también se inspiraba en el folclore ruso para ofrecer espectáculos de gran innovación desde el punto de vista de la puesta en escena. El programa presentado en San Sebastián aquel otoño estaba formado por

¹³⁴ «Espectáculos y deportes», *ABC*, Madrid, 16 de enero de 1924, p. 27.

números cantados, baile, marionetas y mimos, con una puesta en escena que el crítico Jean Galtier-Boissière analizó en profundidad:

Vemos la importancia que toma la puesta en escena en esta forma de arte teatral, donde la iluminación, el decorado, el vestuario, así como el juego y la voz de los cómicos deben participar de la emoción dramática (que una lengua extranjera y desconocida por las tres cuartas partes de los espectadores no puede provocar).

Una de las innovaciones de El Murciélago es reducir el decorado a un elemento esencial y sorprendente: la mayor parte de las escenas [...] se representan con un simple telón de fondo, pintado en *à-plats*, sin buscar esas perspectivas tan odiosas que se deforman para todos aquellos desplazados del centro de la orquesta; los tradicionales trampantojos son aquí remplazados por telones de colores apagados que constituyen el marco sobrio de la escena. A veces incluso, el personaje o el bailarín [...] es el único elemento de color sobre el escenario.¹³⁵

Por su parte, Loie Fuller había pasado ya por Madrid en 1912, actuando en el Teatro de la Comedia de Madrid, mientras que en el verano de 1920 encontramos la participación de alguna de sus discípulas —o imitadoras— en Eldorado de Barcelona con el espectáculo *El velo fantástico*, así como, en octubre de 1921, en el Cervantes de Sevilla y, en noviembre, en Granada.¹³⁶ Sin embargo, tuvo más trascendencia el paso de la americana por el escenario del Eslava, con números titulados *El gran velo*, *El desfile* y *Lucas*, situados para la crítica en el estilo de la primitiva escuela de Fuller, y otros más avanzados como *Nell Glein*, *La muerte de Asa* y *Las sombras*, con partituras de E. Germain, el primero, y Grieg, los dos últimos.¹³⁷ Los programas se completaron con piezas de Mozart, Debussy y Nikolai Rimsky-Korsakov, y obtuvieron grandes éxitos de público y crítica, la cual tildó el espectáculo de «maravilloso, sorprendente, todo luz, armonía, vibración y belleza», donde encontraron la fusión de la escuela helenista de Duncan con «la más brillante fantasía colorista».¹³⁸

¹³⁵ «La vida teatral», *Cosmópolis*, Madrid, octubre de 1921, p. 238. Traducción de la autora.

¹³⁶ «Notas teatrales», *ABC*, Madrid, 25 de enero de 1912, p. 12. «Espectáculos», *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de julio de 1920, p. 6. FIGARILLO. «Proscenio», *La Semana Gráfica*, Sevilla, 31 de octubre de 1921, p. 30. En este mismo diario se reproduce un montaje fotográfico de Sánchez del Pando con distintas escenas de las representaciones de las discípulas de Fuller en Sevilla. *La Semana Gráfica*, Sevilla, 7 de noviembre de 1921, p. 22. «Crónica granadina», *La Alhambra*, Granada, 15 de noviembre de 1921, p. 4.

¹³⁷ A. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 23 de noviembre de 1921, p. 1.

¹³⁸ F. «Espectáculos y deportes», *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1921, p. 22. FLORIDOR, «La vida del teatro», *ABC*, Madrid, 11 de diciembre de 1921, p. 11.



Figura 33. Escuela de danza de Loie Fuller en su gira por España en 1921. Foto de Cecilio Sánchez del Pando.

Después de su presentación ante el público madrileño, Fuller inició otra gira y se dirigió a Barcelona, donde actuó en el Tívoli y el Principal entre febrero y abril de 1922.¹³⁹ Con un intervalo de dos años, su nombre volvió a aparecer entre los espectáculos ofrecidos en el Gran Kursaal de San Sebastián en plena temporada de verano de 1924, compartiendo carteles con artistas como Los Sakharoff y la misma Argentinita, aunque no tuvo el mismo impacto que en aquella gira con el Eslava.¹⁴⁰ En definitiva, la danza estuvo muy presente desde perspectivas estéticas renovadoras en el seno del Teatro de Arte, y su repertorio ayudó a la popularización de estas alternativas en los escenarios españoles. Los diseños de sus punteros escenógrafos y figurinistas serían de los más alabados e incluso, antes de la dispersión de la empresa de Martínez Sierra, las propuestas escénicas más renovadoras de aquella pionera experiencia se incluyeron en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1925, en la que se

¹³⁹ «Espectáculos», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de febrero de 1922, p. 15.

¹⁴⁰ «Gran Kursaal», *Gran Vida*, Madrid, 1 de julio de 1924, p. 32.

evidenció el auge de las artes decorativas —entre las que también se situó el diseño para la escena—.

Como hemos observado, parte del repertorio del Eslava contenía los ingredientes de los espectáculos ofrecidos en esa otra gran vía de renovación escénica en España que fue el circuito de las variedades. Entre finales de la década de los veinte y los primeros años treinta, el género de la revista y el *music-hall* aumentó su presencia en los escenarios. Su carácter musical y dancístico «frívolo» y su asociación, en buena medida, al mundo de la noche, la farándula o la prostitución, no ayudaban a considerarlo una categoría escénica «seria». Además, en muchas ocasiones, los aspectos plásticos se cuidaron por encima de otros —el libreto, la partitura, la interpretación—, y a veces sus connotaciones de ligereza o falta de decoro centraron las críticas de algunos periodistas, músicos, empresarios o intelectuales. La prensa reflejó en muchas ocasiones la polémica y el debate acerca de si lo que se llamaban «géneros menores» o «géneros ínfimos» merecían ser reseñados como espectáculos teatrales, o si por el contrario, sus —en su opinión— escasos fines artísticos solo desacreditaban a aquel que encontrase en ellos objeto de interés.¹⁴¹ En otros casos, estas reseñas se concentraban solo en cuestiones que, por entonces, se asociaban a los intereses considerados propios de las mujeres, como la decoración de interiores o la moda. En cualquier caso, algunas críticas desprenden el valor que la puesta en escena adquirió en aquellos años:

Hasta hace muy poco creíamos que en la revista el libro era un pretexto y todo el interés se concentraba en la partitura. [...] Mas esa preponderancia lírica ya hemos comprobado que era una cualidad privativa de la revista española. La revista tipo francés, que es la que ahora domina en nuestros escenarios, no concede a la música mayor importancia que al texto. Ambas cosas son secundarias en relación con el vestuario, las evoluciones y el decorado. El elemento plástico y visual se sobrepone con carácter absorbente, y la mayoría de los números más se repiten por el acierto del dibujante que diseñó los trajes o del bailarín que ideó las figuras, que a causa de su mérito o belleza musical.¹⁴²

Asimismo, Adolfo Salazar también preveía esa revolución en el teatro contemporáneo a través de los géneros de variedades, aludiendo al éxito de público que se evadía y disfrutaba con el atractivo estético a través de trajes, decorados, luces

¹⁴¹ SASSONE, Felipe. «¿Género ínfimo? Una obligación de los críticos», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1928, p. 10.

¹⁴² VITORIA, Mario. *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1925, p. 6. Citado en VILCHES, María Francisca y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 135.

y trucos, mientras los críticos se enmarañaban al debatir sobre su carácter artístico.¹⁴³ Unos años más tarde, Rafael Marquina refutaba tal evolución y defendía que

[...] la revista es un espectáculo artístico tan digno de consideración como cualquier otro. Y en el orden de un posible progreso teatral, mucho más importante que algunas otras manifestaciones escénicas. Porque es indudable que la revista, que pretende conservar en su pureza el primordial concepto espectacular que debe tener el teatro, contribuye por modo eficacísimo al cultivo y adelantamiento de todas las artes auxiliares de que el teatro ha menester para su cabal desenvolvimiento. [...] En este género teatral lo fastuoso y lo decorativo ocupan el primer término, y han obligado a que las artes plásticas (esenciales en el teatro) hayan ido adquiriendo aquella especial manera y aquella técnica especialísima que convienen a las manifestaciones teatrales. Los adelantos a que han dado lugar las presentaciones, cada vez más difíciles, cada vez más ricas y suntuosas de las revistas, han hecho posible la aplicación a los demás géneros teatrales de nuevas fórmulas de arte escenográfico, de simplificaciones afortunadas, que han contribuido a que la obra dramática pueda ser desarrollada en toda su integridad y pureza.¹⁴⁴

Es evidente que estos espectáculos tuvieron un enorme auge en el primer tercio del siglo xx, y crearon verdaderas pasiones y aficiones alrededor de las estrellas del baile y la canción. Algunos nombres importantes de estas producciones fueron Raquel Meller, Pilar Alonso, Carmen Flores, Aurora Mañanós *La Goya*, Amalia Molina, Salud Ruiz, Blanquita Suárez, Eugenia Roca, Úrsula López, Consuelo Reyes Castizo *La Yankee* y un largo etcétera.

El figurinista más destacado de este género durante los años veinte y treinta fue Álvaro de Retana, que además sobresalió por ser libretista de algunas de estas obras. Sus figurines conservan un aire *art déco* muy marcado, aunque muchos de sus diseños resultan muy modernos y, en ocasiones, atrevidos. Sus figurines presentaron muchas novedades; por ejemplo, destacaron los diseños para *La Goya*, que suprimió los trajes de lentejuelas y buscó un vestuario acorde con los contenidos de cada pieza en su programa. Luisa de Lerma, en cambio, le pidió trajes con aparatosos miriñaques. También vistió a *La Argentinita*, Consuelo Portela *La Bella Chelito*, Adelita Lulú, Julita Oliver, Isabelita Ruiz o Mercedes Serós, entre otras muchas estrellas.¹⁴⁵

¹⁴³ SALAZAR, Adolfo. «Información teatral de España y del extranjero», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1923, pp. 34-35.

¹⁴⁴ MARQUINA, Rafael. «A propósito de las revistas. Las Artes Auxiliares del Teatro», *Blanco y Negro*, Madrid, 17 de octubre de 1926, pp. 98-101.

¹⁴⁵ SERRANO MOLERO, Esmeralda. «Cupletistas de Retana», en Andrés Peláez Martín (ed.). *Vestir el género frívolo. Álvaro de Retana*, [cat. exp.], Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro, 2006, s/p.



Figura 34. Figurín de Álvaro de Retana para una revista, 1920. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

No tan revolucionario, pero también muy presente sobre las tablas, fue José Martínez Garí, considerado el último escenógrafo del Teatro Real de Madrid, entre 1914 y su cierre en 1925. En la década de los veinte, las referencias en la prensa a obras suyas, especialmente de géneros menores, fueron constantes, lo que se debió fundamentalmente a su uso de la decoración sobre papel, una técnica a la que se habían cerrado en banda otros muchos colegas de su profesión en aquellos años.¹⁴⁶ La mayor parte de sus contribuciones se limitaron a realizar los decorados de las obras, mientras que el figurinismo corrió a cuenta de José D'Hoy. Este diseñador y periodista declaró a propósito de Garí que, junto con Salvador Alarma, era uno de los últimos reductos de la buena escuela realista,¹⁴⁷ aunque las puestas en escena de sus revistas respondieron más a las atmósferas modernistas que al viejo espíritu decimonónico.

¹⁴⁶ ARIAS DE COSSÍO, *op. cit.*, p. 238.

¹⁴⁷ D'HOY, José. «El teatro por dentro. Vestuario y decoración», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de febrero de 1928, pp. 74-78.

Algunas de las revistas que obtuvieron mayor relevancia desde el punto de vista de la plástica fueron las diseñadas por miembros de la plantilla del Teatro de Arte de Martínez Sierra, como Manuel Fontanals y José Zamora. El primero, escenógrafo de cabecera, continuó interesado por la revista tras el cierre del Eslava, como autor de la puesta en escena de obras como *En plena locura* y *La orgía dorada*, ambas estrenadas en 1928, que desplegaron todo un abanico de exuberancia y exotismo decorativo.¹⁴⁸ José Zamora, de manera similar a las propuestas de Retana, se centró en unos diseños enmarcados por la ilustración déco y la moda, a través del dibujo sinuoso. Aconsejado por Coco Chanel, a quien conoció junto a Diaghilev y a Pavlova, residió en París durante unos años, en los que diseñó la escenografía de distintas piezas del género frívolo.¹⁴⁹

Igualmente, Zamora fue diseñador de otra de las grandes bailarinas españolas de principios del siglo xx, a quien situamos entre la renovación estética asociada a las variedades y el arranque de la danza moderna: Tórtola Valencia. Partidaria de un gran eclecticismo en sus programas y fuentes de inspiración, su obra se sitúa entre el modernismo y el simbolismo, con piezas que abarcaron desde el orientalismo y la visión exótica de personajes femeninos míticos, al estereotipo español de majas y *cármenes*, ofreciendo incluso algunos números en la línea duncaniana de las danzas griegas.

La trayectoria de Tórtola Valencia está sumida en la indeterminación y el misterio de la construcción de su propio personaje a raíz de una supuesta infancia y juventud entre Andalucía e Inglaterra. En esta última dijo haber pisado el escenario por primera vez, al actuar en el Gaiety Theater en 1908.¹⁵⁰ Tres años después debutó en España —en Madrid, Sevilla y Barcelona—, continuó sus giras por el extranjero y se convirtió en una aplaudida estrella, a la que retrataron y evocaron en sus obras numerosos artistas, desde Ignacio Zuloaga a Anselmo Miguel Nieto, pasando por Rafael Penagos, Julio Romero de Torres, los hermanos Zubiaurre y otros tantos poetas.¹⁵¹ Uno de

¹⁴⁸ PERALTA GILABERT, ROSA. *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 218.

¹⁴⁹ PELÁEZ, Andrés y ANDURA VARELA, Fernanda (eds.). *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* [cat. exp.], Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988, p. 74.

¹⁵⁰ CLAYTON, Michelle. «Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas», *Dance Research Journal*, 44, 2012, pp. 29-49.

¹⁵¹ Sobre Tórtola Valencia véanse: CAVIA NAYA, Victoria. «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 7-27. QUERALT, María Pilar. *Tórtola Valencia*.



Figura 35. Figurín de José Zamora para Tórtola Valencia, 1916. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

los pasajes que recoge de manera más evocadora su presencia lo escribió Eugenio Noel en su libro *República y flamenquismo*:

Esta bayadera perdida en nuestro siglo produce el efecto brusco, radiante y de asombro que causaría la aparición de la esclava de Vichnú, la bellísima Lakchmi, aquel bronce extraño, de suprema lascivia, de bárbara abundancia, que admiramos en el Museo de Guimet. [...] Conocíamos el arte de la Duncan, maestra de maestras; el arte de la Badet, de la Napierkowska; nada semejante al arte de esta hija de gitana, cuya vida es tan misteriosa y sombría como sus bailes. [...] Su cuerpo recuerda la Eurídice griega del Museo Nacional de Nápoles, la Venus del Trono de las Termas en Roma, la bellísima estatua egipcia de la Nacional [sic] Gallery, el cuerpo de la Niobe, el torso de la Mujer del Museo Nacional de Roma, la Daphne del grupo de Bernini [...]; Porque Tórtola copia; es una artista consumada, perfecta en su género, y no se satisface con inventar ella misma su danza, sino que, huyendo del amaneramiento de los discípulos de Duncan, ha estudiado en las estelas antiguas, en los bajorrelieves, en los pilones de los templos egipcios, en los vasos de

Una mujer entre sombras, Lumen, Barcelona, 2005. El Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre de Barcelona conserva el Fondo Tórtola Valencia con álbumes de prensa, fotografías, trajes, bocetos, correspondencia y su obra pictórica.

barro cocidos en los hornos de Tarso, en las ánforas ilustradas con siluetas negras sobre panales rojizos o bermejos, en las paredes de los templos persas de Abursinapal [sic], en los plafones subterráneos de los templos indos de Belo o en las grutas sombrías donde dormita Indra, ebrio de soma.¹⁵²

A pesar de codearse con tantos creadores, por lo general fue ella misma quien concibió sus propias puestas en escena y vestuarios e incluso se dedicó a la pintura —de hecho, se organizaron muestras de sus dibujos en 1916, en los Salones de Moretti Catelli de Montevideo, y 1920, en las Galerías Layetanas de Barcelona—. A propósito de la primera, el reputado crítico de arte José Francés analizaba tanto la producción plástica de la bailarina como su influjo en el arte internacional de su tiempo:

Porque Tórtola Valencia, dibujante, es igual que Tórtola Valencia danzarina. El mismo culto a la armonía, igual dionisiaca exaltación, idéntico fervor del ritmo la inquieta frente el papel blanco que en las tablas de los escenarios. Recuerda en aquel sus danzas y encarna en este sus dibujos.

Acaso el nuevo aspecto del espíritu elegido de la gran artista fuera algo latente, pero adormecido en ella, que antes solo podía adivinar por la maravillosa espontaneidad instintiva de las actitudes tan escultóricas y la elección polícroma y siempre bien relacionada de valores, tan pictórica, de los trajes y mantos para sus bailes.

¿Era extraño imaginar que quien así concebía el ritmo de la línea y quien así veía el color, llegara un día a dibujar y a pintar?¹⁵³

Esta interesante relación entre lo dancístico y lo plástico seguiría trenzándose en la trayectoria de Tórtola Valencia en los años siguientes. En una entrevista de la revista *Por esos mundos*, respondía al periodista: «¿Tú no sabes que yo misma me dibujo los trajes y escojo las telas y los colores? En Alemania muchos pintores no creían que yo no fuese guiada por ningún pintor».¹⁵⁴ Esta misma idea la repetía años más tarde a la prensa, no sin una gran imprecisión que tenía como objetivo halagar a su amigo Zuloaga: «He querido pintar; pero como pintora soy un fracaso, créame. Sin embargo, todos los originales de mis trajes son de mi ex-

¹⁵² NOEL, Eugenio. *República y flamenquismo*, Sevilla, Extramuros Facsímiles Edición, 2007, pp. 119-120. Véase también: GENER, Pompeyo. «Tórtola Valencia», *Mundial Magazine*, París, abril de 1912, pp. 527-531. RETANA, Álvaro de. «Tórtola Valencia», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de febrero de 1915, pp. 6-7. ABRIL, Manuel. «A Tórtola Valencia en *La muerte de Asse*, de Grieg», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de septiembre de 1915, pp. 11-12.

¹⁵³ FRANCÉS, José. «De norte a sur», *La Esfera*, Madrid, 1 de julio de 1916, p. 29.

¹⁵⁴ BUENO, Javier. «Tórtola Valencia. Un día en París», *Por Esos Mundos*, Madrid, 1 de noviembre de 1912, p. 601.



Figura 36. Vestido diseñado por Ignacio Zuloaga para *La gitana* de Tórtola Valencia, 1915. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

clusiva creación, exceptuando uno que es diseño del ilustre Zuloaga».¹⁵⁵ En efecto, sería el pintor vasco el autor de la florida bata de cola de *La gitana*, una pieza que Enrique Granados había compuesto especialmente para ella, estrenada en 1915.¹⁵⁶ Pero también diseñaron para ella, como se indicaba anteriormente, José Zamora, junto a Álvaro de Retana, Hermen Anglada Camarasa y el propio Anselmo Miguel Nieto, es decir, artistas que se movían entre la estética fin de siglo, un cierto simbolismo, aires modernistas y la ilustración déco.¹⁵⁷ No en vano, el repertorio inspirado en el imaginario de lo español tuvo mucha importancia en su

¹⁵⁵ «Tórtola Valencia, desde el Uruguay, habla para los lectores de *Heraldo*», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de abril de 1929, p. 7.

¹⁵⁶ En distintas fotografías Tórtola Valencia dató *La Gitana* con años diferentes. Puede leerse una argumentación detallada en: MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2016, pp. 107-112.

¹⁵⁷ PELÁEZ, Andrés y ANDURA, Fernanda (coord.). *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

carrera, en el cual presentó *La gitana de los pies descalzos*, *La maja*, *La tirana* y otros números.¹⁵⁸ Sin embargo, fue conocida fundamentalmente por las obras de tipo orientalista, de evocación exótica, con contenidos que explotaban la mística de rituales de culturas lejanas, como su *Danza del incienso*, *La danza de Anitra*, *La muerte de Asse*, *Danza árabe*, *La serpiente* y *La bayadera*. En este sentido, la estética de Tórtola Valencia conecta con lo que coreógrafas como Ruth Saint Denis llevaban a cabo simultáneamente. Para preparar estas piezas, Tórtola Valencia realizaba amplias lecturas, visitaba museos y estudiaba imágenes concienzudamente, a partir de cuyas impresiones planificaba los movimientos y la plástica escénica. En 1915, año en el que protagonizó las películas dirigidas por Joan Maria Codina *Pasionaria* y *Pacto de lágrimas* —donde también bailaba— publicó su artículo «Mis danzas», en el que expuso su concepción del baile, claramente vinculada a la de las bailarinas extranjeras que ya hemos citado:

Nunca debiera encerrarse la danza en los estrechos límites de un tema precioso y definido. Hay un estilo que puede llamarse natural, ya que no es producto ni de la ciencia ni de la reflexión, sino de la inspiración que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos.

Llamo danza natural a aquellos movimientos bellamente poéticos y rítmicos, realizados espontáneamente por quien concibe la inspiración como brotando de la música. La danza natural, surge, nace, no se inventa... Para remontarnos a sus orígenes, a la música hemos de acudir. [...] Una gran bailarina es como un instrumento músico: vibra sus sentimientos con la música, como vibran las cuerdas para lanzar al aire sus melodías.¹⁵⁹

Con el paso de los años, Tórtola Valencia actuó en los más prestigiosos foros, desde el Círculo de Bellas Artes al Teatro Real o el Ateneo de Madrid, en los teatros de Barcelona, Valencia, Granada, Sevilla, además de hacerse un hueco en los coliseos internacionales, en Londres, Nueva York, México, Lima y Quito, entre otros. A finales de los años treinta se retiró de los escenarios y se instaló en Barcelona, donde fue apagándose la luz de esta heterodoxa artista.

Otra de las bailarinas que se sitúan en la línea estética encabezada por Tórtola Valencia fue Charito Delhor.¹⁶⁰ Sus circunstancias vitales, al igual

¹⁵⁸ Para una clasificación del extenso repertorio de Tórtola Valencia, véase: OLABARRIA SMITH, Begoña. *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2015, pp. 200-202.

¹⁵⁹ VALENCIA, Tórtola. «Mis danzas», Citado en QUERALT, *op. cit.*, 2005, pp. 115-117.

¹⁶⁰ Para estudiar la obra de Charito Delhor, véanse los pioneros estudios de OLABARRIA SMITH, Begoña. «Charito Delhor: la bailarina del siglo XX», en Murga Castro (*et al.*) (eds.), *op. cit.*, pp. 27-38; además de su citada tesis doctoral.



Figura 37. Tórtola Valencia en la *Danza de Hilo-Hilo*, 1928. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

que su predecesora, están sumidas en un buscado halo de misterio e indefinición que generó esta artista de padres españoles, probablemente nacida en Barcelona, criada en Cuba e instalada de vuelta a su lugar de origen en 1912. Se formó en ballet clásico, como discípula de la maestra del Liceo Pauleta Pàmies. Su debut tuvo lugar en Tarragona en 1916, tras el cual frecuentó los circuitos de los teatros de variedades y, desde los años veinte, los escenarios latinoamericanos, aunque terminó por retirarse a finales de los treinta. Conseguió el prestigio suficiente como para que Carlos Fortuny la considerara, junto a Áurea de Sarrá y Tórtola Valencia, como un grupo de «bailarinas españolas a quienes se puede tomar en serio en esa modalidad», el de las «bailarinas exóticas».¹⁶¹

¹⁶¹ FORTUNY, Carlos. «La vida frívola. Cómo se hace una bailarina exótica», *Nuevo Mundo*, Madrid, 23 de mayo de 1930, p. 41.



Figura 38. Charito Delhor en La danza a través del mundo, 1921. Colección Begoña Olabarria Smith.



Figura 39. Figurín de Hanns G. Haas para Charito Delhor. Colección Begoña Olabarria Smith.



Figura 40. Figurín de Sousa para Charito Delhor. Colección Begoña Olabarria Smith.

Su repertorio fue asimismo muy ecléctico; en los programas integró números inspirados en los imaginarios clásico, orientalista, español y europeo, pero también solos de ballet, uno de sus rasgos distintivos.¹⁶² Entre sus piezas, destaca *La danza a través del mundo*, la de mayor fortuna crítica, que estrenó en 1921.¹⁶³ Tras declamar un prólogo escrito por su amigo Federico García Sanchiz, se iniciaba una sucesión de coreografías, tituladas *América, Europa, Egipto, China y Persia*, sobre partituras de Fernando J. Obradors, con escenografía del artista alemán Hanns G. Haas. De este modo, las diferentes referencias geográficas justificaban su interpretación de movimientos de inspiración indígena, orientalista y moderna, donde las fuentes bebían

¹⁶² Así lo hace notar OLABARRIA SMITH, *op. cit.*, 2015, p. 223.

¹⁶³ Programa de mano. *La danza a través del mundo*, Charito Delhor, s.f. MAE, Institut del Teatre, sig. B253-17.

del folklore más variado, pero también de los bailes urbanos y de los ritos y religiones remotas.

Otros de sus programas contaron con diseños de ilustradores en la línea del *art déco*, como Sousa.¹⁶⁴ En estos figurines se aprecia un despliegue de imaginación y exuberancia decorativista para los números más exóticos, mientras que aquellos de identificación española resultan elegantes y algo más sobrios. Se conserva además el boceto para uno de los carteles de Delhor realizado por Antoni Utrillo, un conocido cartelista modernista, fundador de la litografía Utrillo & Rialp en Barcelona.

Al tiempo que bailarinas como Tórtola Valencia y Charito Delhor des-puntaban con una parte del repertorio de inspiración orientalista, surgieron otras artistas, como La Silfo, que continuaron esta tendencia dentro de España. No en vano, para entonces se trataba de una verdadera moda internacional, fomentada además por distintas coreógrafas extranjeras durante sus giras por la Península Ibérica, como la enigmática bailarina británica Elizabeth Bedlington, conocida como *La Titanesca*, quien al instalarse en la Primera Guerra Mundial, supuestamente trabajó como espía para el bando aliado, o Lea Niako, que visitó Madrid en 1929. No obstante, cabe destacar entre ellas a Nyota Inyoka, una bailarina india que realizó giras por los escenarios europeos entre finales de los años veinte y principios de los treinta con un repertorio basado en el imaginario hindú. Tras conseguir el respaldo del público de Londres y París, actuó en Barcelona en tres ocasiones: en el Teatre Coliseum en la primavera de 1927, en la Casa Llibre en el otoño de 1933 y en el Teatro Apolo en el invierno de 1934.¹⁶⁵ En esta última ocasión, la pintora Soledad Martínez, quien se inició en el mundo artístico catalán precisamente gracias a la intervención de Tórtola Valencia¹⁶⁶, fue la responsable de que el bailarín Joan Magrinyà organizara una importante sesión en su estudio que permitió una divulgación especializada de este tipo

¹⁶⁴ Agradezco a Begoña Olabarria la ayuda para acceder a los fondos gráficos de su colección sobre Charito Delhor.

¹⁶⁵ «Les estrenes», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 16 de mayo de 1927, p. 2. «Espectacles», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1 de diciembre de 1933, p. 23. GASCH, Sebastià. «Una estrella ha passat», *Mirador*, Barcelona, 4 de enero de 1934, p. 5.

¹⁶⁶ La pintora recordaba que el 18 de julio de 1915, tras ver actuar a Tórtola Valencia en la Sala Imperio, la bailarina la recibió en su camerino. «Así empezó una tierna amistad entre nosotras, y de la mano de Tórtola pude introducirme en el mundo artístico de Barcelona». MARTÍNEZ, Soledad. *La pintora Soledad Martínez: con el catálogo de sus exposiciones y un apéndice con fragmentos de críticas y algunas cartas*, Valencia, Soledad Martínez, 1990, p. 18.



Figura 41. Función de Nyota Nyoka en el estudio de Joan Magrinyà en Barcelona, 1934. Fondo Joan Magrinyà, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

de tendencias.¹⁶⁷ El crítico y teórico Sebastià Gasch dedicó un artículo a Nyota Inyoka en *Mirador* en el que, lamentándose por la débil acogida del

¹⁶⁷ Así lo recogió en sus memorias: «La bailarina oriental Nyota Inyoka con su ballet, a quien ya había admirado yo en París, fue un acontecimiento artístico en Barcelona. Acompañada del pintor turco Gerassi y de su mujer, que residían en Barcelona, acudí al teatro para asistir a la segunda función, y me encontré con la desagradable sorpresa [de] que había sido suspendida. Acudimos al Hotel Oriente en el que la bailarina se hospedaba y nos enteramos [de] que se trataba de una jugarreta del empresario. Se había marchado con todo el dinero. Pensé en ayudarla y recurrí al presidente de la sociedad "Amigos de la Danza", el señor Joan Prats, para que le organizaran el recital suspendido. Prats puso ciertas objeciones, condicionando su posible ayuda a una demostración privada del grupo. Me dirigí entonces a mi amiga Enriqueta Benigani, muy bien relacionada con el medio social de la ciudad, y ésta convocó a sus amigos para financiar el recital en el estudio del bailarín Joan Magrinyà. El éxito fue extraordinario. En una nota aparecida al día siguiente en la prensa, se hacía el elogio del señor Prats, como si hubiera sido él el patrocinador. ¡Así se escribe la historia! La gratitud de Nyota, tanto a mí como a mis amigos Jewer y Paul, reafirmarían nuestra amistad. [Paul] Gauguin, por su parte, enamorado de una de las bailarinas, se marchó con el grupo a París». *Ibidem*, pp. 30-33. El fondo de Magrinyà conserva algunas fotografías de aquel evento. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

público, calificó su aportación de «una pequeña obra maestra coreográfica hecha de naturalidad y de gracia, de simplicidad, de amabilidad y frescor, de flexibilidad, de sonrisas y dolor, de plasticidad y finura y, sobre todo, de seguridad rítmica... Una estrella ha pasado. Una bailarina excepcional a la que ofrecemos este pobre homenaje».¹⁶⁸

Para terminar con este recorrido por la puesta en escena de las pioneras de la danza moderna en España, hemos escogido un extracto de un artículo del crítico de arte Manuel Abril en el que se evidencia la importancia que estas alternativas al ballet académico fueron alcanzando a medida que transcurría la Edad de Plata:

El arte moderno de la danza ha querido ser, entre otras cosas, erudito. Ya lo decía un escritor festivo cuando llegaron por España las primeras manifestaciones de la danza moderna —de escenario—, entendida a la manera de glosa o rapsodia de conceptos diversos del pasado. «Esto no es una bailarina —decía—; esto es la Academia de la Historia». Sí; había en todo aquello una inconsciente consecuencia de que la humanidad iba dándose cuenta del valor de la danza y volvía los ojos a las escuelas del pasado para encontrar en ellas maneras y motivos, estilos que glosar.¹⁶⁹

1.3. El institucionalismo como plataforma de renovación de la danza y la recuperación del folklore

Además de las propuestas renovadoras desde posturas individuales que surgieron a lo largo de las tres primeras décadas del siglo xx analizadas hasta ahora, también se favoreció la llegada de nuevas ideas en la puesta en escena de la danza desde colectividades e instituciones oficiales. Tal es el caso de los intelectuales que protagonizaron el establecimiento en España del krausismo y el institucionalismo, quienes fomentaron la reunión de las disciplinas de conocimiento más variadas en sus áreas de influencia. Desde la fundación de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) en 1907 se fomentó el estudio de las disciplinas artísticas, y la danza, al igual que la música y el teatro, se incluyó en esta concepción global de la enseñanza, aplicada a los organismos que se fueron creando en su marco. De este modo, la

¹⁶⁸ GASCH, *op. cit.*, 4 de enero de 1934, p. 5.

¹⁶⁹ ABRIL, Manuel. «Elogios de la danza. La Danza Sagrada», *Blanco y Negro*, Madrid, 26 de abril de 1925, pp. 80-82.



Figura 42. Alumnas del International Institute for Girls in Spain interpretando *La diosa Diana con sus cazadoras*, 1912.

Residencia de Estudiantes, para varones, fundada en 1910, y su homólogo femenino, la Residencia de Señoritas, que abrió cinco años después, fueron sensibles a estas ramas artísticas a través de conferencias, cursos y eventos de distinta naturaleza, incrementados con el paso de los años.¹⁷⁰ No obstante, dada la relación más estrecha entre la danza y la formación de las mujeres que se entendía entonces, la influencia de las nuevas corrientes vinculadas con la gimnasia, los bailes rítmicos y artísticos se incentivó de manera más amplia en el contexto femenino, de manera que la Residencia de Señoritas, el International Institute for Girls in Spain y el Instituto-Escuela, entre otros, ofrecieron un abanico más variado de propuestas en torno a la nueva danza y su aplicación a la pedagogía moderna. Así, a través de los contenidos de las clases, la asistencia a charlas, los viajes de pensionados o la invitación a todo tipo de conciertos y representaciones, las experiencias pedagógicas fomentadas por la JAE resultan una vía de recepción y de proyección de las novedades escénicas punteras en España.

Además de la música y el teatro, la danza también recibió la atención que se merecía en ese ambiente cultural de principios de siglo. Cabe destacar dos vías importantes de modernización. Por un lado, la penetración de una corriente de la Modern Dance estadounidense a través de la educación física en la Residencia de Señoritas, que llegó a través de su relación con el

¹⁷⁰ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009.

International Institute for Girls in Spain (IIGS) desde el curso 1917-1918. Esta puntera institución, fundada por Alice Gordon Gulick en 1877 e instalada en Madrid en 1903, llevaba ya años prestando atención a estas cuestiones. El archivo de esta institución conserva numerosas fotografías que datan de las primeras décadas del siglo xx, entre las que aparecen algunas representaciones de teatro y de danza.¹⁷¹ En su mayoría, las que corresponden a escenas teatrales se ubican en el llamado «teatrito» del Instituto, un pequeño salón de actos en el primer piso, hoy en día desaparecido, o bien en el actual salón de actos; mientras que las que capturan fiestas o danzas suelen estar tomadas en los jardines de las calles Fortuny y Miguel Ángel. En ellas se aprecia cómo las jóvenes vestían túnicas blancas a la griega con mangas anchas, en la línea de lo que coetáneamente proponían las coreógrafas de la nueva danza.

La formación de estas estudiantes de los círculos institucionistas incluía clases dedicadas a la educación física, la danza y la conocida como gimnasia sueca,¹⁷² que fueron generalmente impartidas por profesoras nativas estadounidenses.¹⁷³ Además, estas docentes organizaron distintos eventos que lograron un enorme éxito.¹⁷⁴ El ideal de educación total de la mujer, basado en la combinación de humanidades, ciencia, ejercicio físico y actividades artísticas, tuvo un gran peso ya en los *colleges* americanos para mujeres y, aunque todavía no estuviese extendido en la sociedad española, sí constituyó una de las aspiraciones de estas nuevas líneas pedagógicas.¹⁷⁵

¹⁷¹ Archivo del International Institute, Madrid. Véase también: «De sociedad», *ABC*, Madrid, 26 de mayo de 1912, p. 11.

¹⁷² VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*, La Coruña, 1989, p. 216. Marion Selden y Nora Sweeney impartieron un curso breve de juegos, danza y gimnasia para docentes españolas de primaria y secundaria en el Instituto Escuela entre febrero y abril de 1922. «Juegos y gimnasia para niñas», *La Acción*, Madrid, 9 de febrero de 1922, p. 6. «Curso de juegos y gimnasia para niñas», *ABC*, Madrid, 9 de febrero de 1922, p. 16.

¹⁷³ ZULUETA, Carmen de. *Misioneras, feministas y educadoras. Historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 220, 236.

¹⁷⁴ La clase de bailes rítmicos del curso 1923-1924 tiene nueve alumnas; en 1924, en otro listado aparecen treinta y ocho (Archivo Histórico de la Residencia de Señoritas, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, 11/1/45); en el curso 1926-1927, para la clase de juegos, gimnasia sueca y baile, hay apuntadas diecisiete alumnas (AHRS, 11/2/36); en el curso 1932-1933, la clase de bailes rítmicos tiene inscritas a veintiocho alumnas (AHRS, 11/9/92).

¹⁷⁵ CUEVA, Almudena de la y MÁRQUEZ PADORNO, Margarita (com.). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* [cat. exp.], Madrid, Residencia de Estudiantes, 2015.



Figura 43. Clase de danza de Joy Blew Jones en la Escuela Internacional Española.
Fotografía reproducida en *Crónica*, 11 de mayo de 1930.

En estos años, en el equipo docente dedicado a estas enseñanzas encontramos, desde el curso 1920-1921, a Nora Sweeney, formada en la Sargent School for Physical Education en 1916, y Marion Selden, quienes, además de impartir sus clases habituales, organizaron cursos para la formación de maestras españolas, consistentes en la realización de «marchas, ejercicios gimnásticos, juegos y bailes populares».¹⁷⁶ Por su parte, en el curso 1926-1927 trabajó Nellis McBroom, profesora de filología española en el Vassar College de Poughkeepsie, en el estado de Nueva York, antes de instalarse temporalmente en España como miembro del profesorado del IIGS, y de

¹⁷⁶ Es interesante que, tras la impartición de los cursos, ambas docentes acudiesen personalmente a las escuelas para asesorar desde la práctica a las maestras españolas. *Memoria correspondiente a los años 1920 y 1921*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1922, pp. 284-285. Nora Sweeney dispone de una ficha de la JAE, n.º 10781, en la que, sin embargo, no se detalla más que ser miembro de la Institución. Residencia de Estudiantes, Madrid.

convertirse en socia fundadora del Lyceum Club Femenino.¹⁷⁷ Casada con Edmundo Roca, en 1935 fue nombrada directora del IIGS, un puesto que mantuvo hasta el estallido de la guerra.¹⁷⁸ Ese mismo curso, en el Instituto-Escuela, la profesora Joy Blew Jones era contratada para impartir inglés y danza artística.¹⁷⁹ De hecho, la revista *Crónica* publicó unas fotografías de esta docente estadounidense guiando a un grupo de pequeños niños y niñas en una de las clases. El pie de la imagen recogía cómo aquellos pasos eran «evocadores de frisos y bajorrelieves legados de la antigua Grecia».¹⁸⁰ Años más tarde, Blew Jones trabajaría en Inglaterra como docente de danza del movimiento de Margaret Morris, introductora de la línea duncaniana en Gran Bretaña.

Además, en estos cursos también se proyectaron representaciones en las que se mostraba a las compañeras y al público el trabajo realizado. El 28 de febrero de 1931, la profesora de bailes rítmicos, Miss Robinson, realizó una exhibición de danzas griegas en el Paraninfo de la Residencia de Señoritas, sito en la calle Miguel Ángel número 8, organizada por la Asociación de Alumnas.¹⁸¹ En esta misma línea, el 29 de enero de 1932, Edith Burnett, una coreógrafa formada en el departamento de Educación Física del Smith College, organizó un recital de danza en la Residencia de Señoritas, consistente en una decena de piezas.¹⁸² Este programa resulta enormemente interesante. En primer lugar, hay que destacar que las músicas elegidas para ser bailadas corresponden, o bien a un grupo de música barroca —con Bach, Arcangelo Corelli y Maurice Greene— y una pieza romántica de Schubert, o bien a un gran grupo de compositores contempo-

¹⁷⁷ GORBEA LEMMI, E. de. «Lyceum Club Femenino Español», *La Libertad*, Madrid, 20 de noviembre de 1926, p. 3. Véase también: AGUILERA SASTRE, Juan. «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino español», *Brocar*, 35, 2011, p. 89.

¹⁷⁸ «Contemporary Notes», *Vassar Quarterly*, julio de 1932, p. 300. Véase también: International Institute for Girls in Spain Records, Smith College Archives, Northampton, MA.

¹⁷⁹ En la ficha de la JAE aparece como Joy Blaw-Jones, y es nombrada profesora el 9 de noviembre de 1926. Ficha JAE, n.º 1428. Residencia de Estudiantes, Madrid. Véase también: *Memoria correspondiente a los cursos 1926-7 y 1927-8*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1929, p. 318.

¹⁸⁰ OBREGÓN, Soledad. «La Escuela Internacional Española», *Crónica*, Madrid, 11 de mayo de 1930, p. 15.

¹⁸¹ AHRS, 1/25/11. En octubre de ese mismo año, un documento parece indicar la proximidad de otra representación, puesto que se convoca a las alumnas de Bailes Rítmicos para una reunión en la que se hablará de ensayos y de vestuario. AHRS, 11/8/113.

¹⁸² Programa de mano. AHRS, 1/26/1.

ráneos, algunos de ellos prácticamente desconocidos en España — Debussy, Grieg, Alfredo Casella, Percy Grainger y Aleksandr Scriabin—. Los *Estudios rítmicos* y *Poema (una nube impulsada por una brisa de verano)*, dan idea de lo novedoso de los aspectos coreográficos del acto. La presencia de la naturaleza y de los elementos como el viento recuerda a la concepción de la danza de Duncan, basada en movimientos libres y naturales, inherentes al cuerpo humano, que escapan de la danza académica. Las otras piezas parecen estar más en contacto con la vanguardia del baile y de la música, quizás con tintes futuristas o expresionistas, a juzgar por los títulos de algunas de las piezas, como *Danza mecánica (impresiones de la maquinaria de una fábrica)*. Si, como parece, se trata de la representación de las alumnas de lo que se venía haciendo a lo largo del curso en la clase de bailes rítmicos, en buena medida, esas nuevas concepciones de la danza harían de la Residencia de Señoritas una de las instituciones más punteras en España en este ámbito. En una carta que María de Maeztu, directora de la Residencia de Señoritas, envió a Susan Huntington, su homóloga en el IIGS, se puede apreciar el éxito de la representación de danza coordinada por Burnett:

Esta señorita ha hecho muy bien su curso de bailes y aunque no ha estado consagrado especialmente a nuestras alumnas de la Residencia no por eso es menos plausible que haya logrado conseguir un éxito tan satisfactorio. Al curso ha asistido lo que hoy constituye la aristocracia de nuestro país (pues los pueblos no pueden vivir sin aristocracia) o sea las hijas de los hombres que hoy están en el poder y que usted tanto conoce. El espectáculo de exhibición de estos bailes resultó brillantísimo y se ve que Ms. Burnett sabe perfectamente hacer esto.¹⁸³

Esta enorme influencia que ejerció la docencia de las maestras extranjeras a través del Instituto Internacional en Madrid tuvo su réplica en el ámbito catalán, donde en 1931 se creó la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes, dirigida por María Luz Morales. Para entonces llevaba un tiempo impartiendo clases de danza la maestra de origen belga Yvonne Attenelle, formada en la técnica Jacques-Dalcroze a través del Institut Marthe Roggen de Bruselas. Instalada en España tras su matrimonio con el violinista catalán Manuel Giménez, fue docente, primero, de la Sección de Rítmica y Plástica

¹⁸³ Copia de carta de María de Maeztu a Susan Huntington, 6-2-1932. CAJA: Copias de cartas de la Dirección y Secretaría de la Residencia de Señoritas, 1932. Signatura 61, n.º orden 63. AHRS, citado por VÁZQUEZ RAMIL, *op. cit.*, p. 234.

del Orfeo Gracienc y, después, de su propia Escola de Gimnàstica i Dances Rítmiques, al tiempo que trabajó como profesora de rítmica en la mencionada Residencia. Se trata por tanto de una intérprete y, sobre todo, docente en la línea dalcroziana que, como hemos visto, obtenía un considerable respaldo en el contexto catalán a raíz de la escuela de Joan Llongueras. En 1930, la misma Attenelle explicó en un artículo los beneficios de la danza, desde una perspectiva moderna, en la formación de los estudiantes:

[...] la danza es algo fundamental en la educación de los niños y jóvenes. Algo parecido o preferible al cultivo de un arte determinado, porque la danza las engloba todas: música, línea, color y forma. Más allá de la gran escultura de la Grecia clásica, los frisos, las estelas, las estatuas de Tanagra y de Mirina, son una invitación eterna a la vuelta de los trajes más puros en los cuales la danza constituía el fundamento de la cultura integral.

Así queremos nosotros la danza: una escuela para el cuerpo y una escuela para el espíritu. [...] Por eso, del vestuario de las sesiones rítmicas y plásticas de nuestra escuela se ha eliminado todo lo convencional, todo lo espectacular que pudiese halagar, por una parte, migrados prejuicios de moralidad mal entendida y, por otra, opuestamente, equívocas sugerencias viciosas. La túnica sencilla como la de las antiguas canéforas, holgada y casta, es, a nuestro entender, el medio más dúctil y agradable a la expresión embellecida del gesto.¹⁸⁴

Es patente, por tanto, cómo los círculos institucionistas favorecieron la penetración de las nuevas corrientes de danza moderna, así como las últimas tendencias en la puesta en escena. No en vano, el teatro en todas sus versiones tuvo también una enorme presencia en la vida cotidiana de los residentes. Fueron reiteradas las representaciones teatrales, muchas veces con carácter de parodia, realizadas en ocasiones señaladas, como *La profanación del Tenorio*, repetida cada año a principios de noviembre tras ser protagonizada por el grupo de Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Pepín Bello.¹⁸⁵

¹⁸⁴ ATTENELLE DE GIMÉNEZ, Yvonne. «¿Qué es la danza?», *Revista. Orfeo Gracienc*, Barcelona, abril de 1930, p. 7.

¹⁸⁵ Tanto en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFFGL) como en el Archivo del Instituto Internacional (AII) y en el de la Residencia de Estudiantes (RE) se conservan distintas fotografías que pertenecen a una misma representación teatral. La que se guarda en el AFFGL (3.2.10, ref. 264) y las de la RE (Archivo de Jesús Bal y Gay, BAL 280790340/BAL/I/10bis y 11), son identificadas como «Representación de *Don Juan Tenorio* en la Residencia de Estudiantes. Madrid, noviembre de 1920», mientras que las tres fotografías del AII, como parte del Legado Eulalia Lapresta (cinta IV, fotografías 12, 14 y 15), figuran como «Teatro en la Residencia de Señoritas». Sin embargo, la disposición física del escenario hace ver que se trata de la misma obra. Véase: BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 67.

Estas representaciones fueron muy frecuentes en el clima de camaradería y juventud que siempre acompañó la vida en los edificios de la calle Pinar, y se encuentran muy relacionados con las actividades de línea surrealista. La Sociedad de Cursos y Conferencias, organización institucionista creada en 1924 para la difusión de la cultura, tuvo un papel fundamental a la hora de dar a conocer al ambiente intelectual madrileño las novedades que se venían desarrollando dentro y fuera de nuestras fronteras, gracias a la organización de interesantes charlas y a la programación de actuaciones de grupos extranjeros en el escenario del Auditorium y en otras sedes de la JAE. Los profesionales que acudieron mostraron los resultados de sus actividades en los diferentes aspectos que tocan el mundo del teatro. Así, los residentes fueron testigos del planteamiento de nuevas ideas sobre cuestiones como el texto dramático, la dirección escénica, la escenografía o los títeres, con un enorme éxito.

No obstante, no solo se planteó el fomento de la modernización teatral a partir de la recepción de importantes maestros en sus residencias, sino que también se promovió la salida de estudiantes al extranjero a través de las becas de la JAE. Así, en el ámbito de las artes escénicas se pensionó a figuras como Rafael Alberti y María Teresa León, que acudieron a Francia, Alemania, Polonia y la Unión Soviética en 1931 para estudiar el nuevo teatro europeo.¹⁸⁶ Allí entraron en contacto con las propuestas de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Vsévolod Meyerhold y Aleksandr Tairov, grandes renovadores del arte teatral, y esa experiencia les sirvió enormemente para desarrollar en los años sucesivos un moderno teatro en España, especialmente durante la Guerra Civil.¹⁸⁷ Como analizaremos en detalle más adelante, también la artista Maruja Mallo obtuvo una de esas pensiones en París en el otoño de 1931 para estudiar la escenografía europea contemporánea, cuyos resultados expuso en la galería Pierre de la capital gala el año siguiente.¹⁸⁸

Los aspectos plásticos del teatro, que poco a poco comenzaban a reclamar atención en los círculos intelectuales, tuvieron una enorme presencia a la hora de organizar distintas actividades en las instituciones de la JAE. Así, por ejemplo, el 13 de enero de 1930, en una charla de enorme repercusión en la Residencia de Estudiantes, el escenógrafo y director escénico Giulio

¹⁸⁶ Expediente JAE/3-121. Residencia de Estudiantes, Madrid. María Teresa León publicó en 1933 su estudio *Extensión y eficacia del teatro proletario internacional*.

¹⁸⁷ Rafael Alberti escribió numerosas obras teatrales durante la guerra y María Teresa León fue nombrada vicepresidenta del Consejo Nacional del Teatro y directora del Teatro de Arte y Propaganda, que más tarde se convertiría en las Guerrillas del Teatro.

¹⁸⁸ Expediente JAE/69-581, Residencia de Estudiantes, Madrid.

Bragaglia —entonces al frente del Teatro Sperimentale degli Indipendenti— impartió una conferencia ilustrada con setenta proyecciones escenográficas, titulada *El nuevo teatro técnico*, en la que habló sobre: «La nueva composición dramática. - Mecánica escénica moderna. - Técnicas modernas origen de la nueva estética escénica. - La luz coloreada en el teatro moderno. - El problema de los entreactos. - Teatro y Cine. - La nueva poesía técnica. - Escenografía y escenoplástica. - Teatros pequeños y teatros grandes».¹⁸⁹ Sin duda, la circulación de estas punteras ideas sería un importante catalizador para las propuestas que los jóvenes artistas e intelectuales de los círculos institucionistas estaban planteando en aquellos años.¹⁹⁰

Como consecuencia de estas experiencias promovidas desde la atmósfera institucionista, surgieron grupos de teatro españoles que tuvieron como objetivo hacer un nuevo teatro basándose en el patrimonio literario y artístico español, pero utilizando una puesta en escena modernizada, pensado para el pueblo. De esta manera, ya en el marco de la Segunda República, surgieron iniciativas como el Teatro y Coro de las Misiones Pedagógicas y el teatro universitario de La Barraca, dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte.

Los círculos de influencia institucionista resultan, en suma, de una importancia fundamental para la difusión de las nuevas corrientes estéticas de la escena en España, como alternativa al ballet académico. No obstante, también serían importantes para la recuperación de otra rama esencial del patrimonio dancístico español: el folklore. No en vano, la valoración y recuperación de la cultura popular fue una aspiración común a intelectuales y artistas del primer tercio del siglo xx con una cierta sensibilidad.

Así, en la música, los intelectuales institucionistas fomentaron la recuperación y renovación de lo que denominaron el *género nacional*, la creación de obras musicales que englobasen otras artes —como las óperas, que experimentan entonces una revalorización—, la investigación del folklore español y el intercambio de conocimientos musicales a través de pensiones

¹⁸⁹ Archivo Histórico de la Residencia de Señoritas, Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 1/31/18.

¹⁹⁰ También es importante señalar la programación de compañías de teatro punteras en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes, como la Compañía de los Quince y Les Théophiliens. *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Programas e invitaciones de los actos, revista *Residencia*, revista *Poesía*, 18 y 19, 1983, en Isabel Pérez-Villanueva Tovar. *La Residencia de Estudiantes: grupos universitario y de señoritas*, Madrid, 1910-1936, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, p. 268.

y eventos de difusión científica. La modernización de la música española en este periodo, que ya ha sido objeto de distintos estudios más especializados, está íntimamente ligada al desarrollo de las otras artes escénicas.¹⁹¹

La investigación científica del ámbito institucionista también incidió con profundidad en estas cuestiones, siendo ya uno de los objetivos fundamentales en organismos como el Centro de Estudios Históricos, cuya memoria de 1910-1911 recogía que estaba encargado de: «organizar misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de monumentos, documentos, dialectos, folklore, instituciones sociales y, en general, cuanto pueda ser fuente de conocimiento histórico».¹⁹² En la Sección de Filología de este centro se creó en 1914 una subsección dedicada a los trabajos de folklore, en la que se estudiaban las obras populares españolas, como cuentos y canciones.¹⁹³ Por otro lado, también existió una Sección de Musicología y Folklore, que fue dirigida por Eduardo Martínez Torner.¹⁹⁴

Poco después, en 1919, se constituyó el Archivo de la Palabra y las Canciones Populares, dirigido por Tomás Navarro Tomás, que reunía este tipo de materiales para su estudio y sistematización. Acompañado de Jesús Bal y Gay, ambos dirigieron los trabajos de campo por toda la Península para la recopilación, no solo de música y canto, sino también de bailes populares. La documentación de estas investigaciones se reflejó en fotografías clasificadas, acompañadas de partituras, grabaciones y anotaciones de todo este patrimonio intangible, que difundieron también en forma de conferencias impartidas, entre otros lugares, en la Residencia de Estudiantes.¹⁹⁵

¹⁹¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *op. cit.*, 2009. PRESAS, Adela. «La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 100-101, 2003-2004, pp. 55-104.

¹⁹² «Memoria de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas, 1910-1911», en José María López Sánchez. «El Centro de Estudios Históricos: Primer ensayo de la Junta para Ampliación de Estudios en trabajos de Investigación», en Octavio Ruiz Manjón y Alicia Langa. *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 669-681.

¹⁹³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁴ COBOS, Pablo de A. «Eduardo Martínez Torner en mi recuerdo» en Eugenio Otero Urtaza (com.). *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936* [cat. exp.], Madrid, SECC, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 425.

¹⁹⁵ Las memorias de la JAE así lo reflejaron. *Memoria correspondiente a los cursos 1928-9 y 1929-30*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1930, p. 295. *Memoria correspondiente a los cursos 1931 y 1932*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1933, p. 270. *Memoria*



Figura 44. Estudio de Eduardo Martínez Torner sobre cultura popular para la JAE. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC.

El interés por el folklore se manifestó también a través de un incremento de su presencia museística. Así, en 1925 los reyes inauguraron la Exposición del Traje Regional e Histórico en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid —cuya colección se convertiría en Museo del Traje Regional e Histórico, abierto entre 1927 y 1934, que más tarde se denominaría Museo del Pueblo Español—. Estos trajes populares condicionaron enormemente el diseño de figurines que los bailarines de los años veinte y treinta encargaron a distintos artistas. Así, por ejemplo, Antonia Mercé *La Argentina*

correspondiente a los cursos 1933 y 1934, Madrid, Junta Para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1935, p. 395.

manifestó durante toda su carrera un gran interés por exhibir sus danzas estilizadas basadas en los bailes regionales españoles, como demuestra su correspondencia con maestros de danzas vascas¹⁹⁶ o el álbum de recortes con vestimentas de las regiones de España que fue recopilando a lo largo de su vida.¹⁹⁷ Tanto sus programas de espectáculos como los de La Argentinita, Teresina Boronat, Vicente Escudero, Laura de Santelmo, Manuela del Río o Lolita Benavente, estuvieron inundados de piezas basadas en los bailes populares. Así, se pueden encontrar numerosas versiones de jotas aragonesas, sevillanas, sardanas, danzas valencianas y bailes vascos entre ballets íntegros y sus fragmentos más conocidos.



Figura 45. Antonia Mercé La Argentina con traje popular. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Estas preocupaciones por las tradiciones nacionales no fueron exclusivas de los estudiosos españoles, sino que eventos como los Congresos Internacionales de Artes populares que se celebraron en Praga entre 1928 y 1931 son un testigo más de esa recuperación. Así, en sus actas, podemos descubrir comunicaciones sobre los trajes regionales, la música o los bailes populares, estudiadas por

¹⁹⁶ Septiembre de 1927. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Argentina. Pièce 40.

¹⁹⁷ Titulados «Reveil de Vignettes: costumes régionaux espagnols», se encuentran pegados en la contraportada del *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 89, abril de 1931. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Argentina. Pièce 40.

personal del Museo del Traje Regional del Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, profesores de la Universidad, miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e investigadores del Centro de Estudios Históricos.¹⁹⁸ También a partir de 1931 se formó una Cátedra de Folklore en el Conservatorio de Madrid, como parte de la política de refuerzo de los proyectos para la creación de un Teatro Nacional.¹⁹⁹

Hoy en día, el archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC conserva un gran número de fuentes gráficas y sonoras de estas actividades desarrolladas en el marco de la JAE. Multitud de fotografías recogen los trabajos de campo que realizaron los investigadores que retrataron a los habitantes de las diferentes regiones españolas, con sus trajes típicos, costumbres locales, bailes y canciones. En ellos se advierte claramente el afán clasificatorio de sus elementos identitarios, encaminado a la profundización en el estudio de esas construcciones culturales.

Resulta muy revelador analizar los modos en los que estos bailes y sus puestas en escena se utilizaron en muchas ocasiones como instrumento de regionalismos o nacionalismos. Son especialmente significativos los casos de las danzas catalanas y vascas, para cuyo estudio y exhibición se crearon distintas compañías. Así, surgieron nuevas agrupaciones dedicadas a rescatar y dotar de nuevos significados a bailes como la sardana y, de hecho, las coblas se convertirían en los años siguientes —en especial, durante la Guerra Civil— en importantes instrumentos culturales. Podemos mencionar, en este sentido, la participación del Esbart Dansaire del Casal Nacionalista de la Barceloneta, dirigido por Josepa Carulla d'Homs, en la Extraordinària Funció Patriòtica celebrada el 11 de septiembre de 1922 en el Gran Teatre Espanyol de Barcelona, en la que interpretaron distintos bailes folklóricos.²⁰⁰

¹⁹⁸ Destacamos aquí algunos de ellos: HOYOS SÁINZ, Luis de. «Les régions du costume populaire en Espagne»; GUTIÉRREZ, María del Carmen. «Le costume en Espagne: ses variations et ses usages»; ZALDÍVAR, José. «Les danses populaires catalanes»; PIERA GELABERT, Mercedes. «La danse des gitanes du Valles»; GRASES GONZÁLEZ, Pedro. «Les danses du Panades (los bailes del Panades)»; SAN SEBASTIÁN, José Antonio de (Donostia). «Les danses basques»; ARCO Y GARAY, Ricardo del. «La jota aragonesa»; en INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE. *Art populaire*, t. II, París, Duchartre, 1931. También sugerimos la consulta de los siguientes libros: ORTIZ ECHAGÜE, José. *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930. GALLOIS, Émile. *Costumes espagnols*. Nueva York, New York, French and European Publications, 1939.

¹⁹⁹ *Gaceta de Madrid*, 344, 9 de diciembre de 1932, p. 1759.

²⁰⁰ Programa de mano, Extraordinària Funció Patriòtica, Gran Teatre Espanyol de Barcelona, 11 de septiembre de 1922. Fondos antiguos del Museu del Teatre. MAE. Institut del Teatre.



Figura 46. Cartel de Pedro Antequera Azpiri para Saski Naski, ca. 1928. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

Asimismo, en el ámbito vasco se crearon compañías que contaron con la colaboración de destacados artistas e intelectuales, encargados de configurar modernos repertorios con cuidadas puestas en escena. En 1928 se creó en San Sebastián Saski-Naski, un grupo de escenificación del folklore euskaldún de coro y danzas, inspirado por el paso de compañías extranjeras.²⁰¹ Estuvo dirigido por Antonio de Orueta, con la colaboración de Gregorio Beorlegui y la dirección musical de Zaldúa.²⁰² Además de actuar en los teatros donostiarras Victoria Eugenia y Príncipe y en el Gran Kursaal, la compañía se presentó en el Théâtre Municipal de Bayona entre 1929 y 1936.²⁰³ Tras sus representaciones, en las que se integraron partituras de

²⁰¹ RAMOS, L. R. «Semana vasca. Danzas, música y deportes euskeldunes [sic]», *Estampa*, Madrid, 3 de julio de 1928, p. 6.

²⁰² PÉREZ MORATINOS, Almiro. «Estampas donostiarras. Saski-Naski», *El Imparcial*, Madrid, 29 de septiembre de 1928, p. 16.

²⁰³ FEBUS. «Las danzas folklóricas del País Vasco», *El Sol*, Madrid, 12 de febrero de 1929, p. 1.

Jesús Guridi, Olaizola y el Padre Donostia, la prensa comparó a Saski-Naski con las compañías rusas y destacó la puesta en escena: «La presentación de los cuadros es de una modernidad y una vistosidad perfectas y el espectáculo ha producido un gran efecto».²⁰⁴ Rafael Sánchez Mazas dedicó un artículo de *ABC* a este grupo en 1930:

Saski-Naski quiere decir «cesto revuelto», y es, como saben muchos, una compañía vascongada de *ballets* y canciones, compuesta de comparsas populares y elementos artísticos, intelectuales y aristocráticos del país, que han puesto en esta obra su fervor. [...] Saski-Naski es un espectáculo en formación, lleno ya de grandes realizaciones y ya con triunfos de *tournee* al extranjero en Bayona, San Juan de Luz y París. Espectáculo en formación, el Saski-Naski es ya una segura y espléndida promesa de *ballet* vasco, y el primer ensayo, seguido con ahínco y fervor continuados de *ballet* español. Otras regiones podrán copiar esa fórmula estética, que está ya en buen camino de lograr el Saski-Naski. [...] En adelante, si, como debe, continúa en su empeño, el Saski-Naski será menos folklórico y costumbrista en un sentido fotográfico. [...] La escenografía se hará más audaz, más rápida, de una técnica más perfecta y más rica. Las baterías de proyectores añadirán el prodigioso elemento fantástico de las luces móviles y a voluntad. El elemento imaginativo, inventivo, arbitrario, humorista, subrayará los motivos maravillosos que el país ofrece, y suprimirá todo realismo descriptivo, porque en el teatro, y más en el *ballet*, lo verdadero y teatral no es sino lo falso, que vive por virtud de la poesía y la técnica. Para llegar a metas de una modernidad definitiva y de un tradicionalismo de alto rango, Saski-Naski cuenta ya con elementos y conquistas de primer orden.²⁰⁵

Otra compañía de las mismas características fue Oldargi —en euskera, «ánimo alegre, luminoso»—, que se creó en Bilbao en 1929. Este grupo, dependiente de la Sociedad Pizkundia-Renacimiento y relacionada con el Partido Nacionalista Vasco, estaba dirigido por Manuel de la Sota, con la colaboración de Enrique Orueta —que firmaba los libretos con el seudónimo de *Javier de Leguía*—. Su repertorio se inspiró en el imaginario vasco a través de escenas como *Bilbao antiguo y moderno*, *Kaxarranka*, *La trainera*, *Espatadantza* y *Noche de San Juan*, con partituras de músicos como Guridi, Víctor Zubizarreta, Juan Orúe y otros. Contó con escenografías de renombrados pintores, como José María Ucelay, Manuel Losada, Isidoro Guinea, Antonio Guezala y Gonzalo Bilbao.²⁰⁶ Se trataba, por tanto, de reputados pintores «de caballete»,

²⁰⁴ «Un "gala" vasco en París», *La Libertad*, Madrid, 22 de febrero de 1929, p. 3. Este artículo se acompañaba de una ilustración de Carlos Sáenz de Tejada.

²⁰⁵ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «*ABC* en San Sebastián. Saski-Naski», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1930, pp. 27-28.

²⁰⁶ BARAÑANO, Kosme M. de. *Ensayos sobre danza*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

muchos de ellos, miembros fundadores de la Asociación de Artistas Vascos, creada en 1911. Guezala, por ejemplo, autor de *Ostin (Azul)*, concebía una puesta en escena basada solo en la gama cromática de los azules, por ser el color de los monos de trabajo de los obreros del taller que recreaba esta pieza. Ucelay, por su parte, fue el responsable de la escenografía de *Itxaro-Ixarra (Estrella de esperanza)*, un cuadro de temática marinera evocado a través del paisaje portuario, definido por Luis Vilallonga como «un realismo sin atenuación». Para este crítico, la labor de Oldargi estaba clara: «Depurar y estilizar. Buscar en el pueblo, y sacar al pueblo del pueblerinismo. Ese es su campo; su doble campo. [...] Arte de formas nuevas. Nuevo ritmo».²⁰⁷

También apareció por entonces el Ballet Kardin, de Manuel de la Sota. Su estreno absoluto tuvo lugar con la pieza titulada *Kardin o ¿cuál de los tres?*, con libreto escrito por el propio De la Sota, partitura de Víctor Zubizarreta, coreografía de Juan y Fernando Caro y escenografía de Antonio Guezala. La obra fue presentada en noviembre de 1930 en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao en una función a beneficio de la Asociación de Artistas Vascos y de la Orquesta Sinfónica de la ciudad.²⁰⁸ En marzo de 1931, con ocasión de la Semana del Estudiante, la Federación de Estudiantes Católicos organizó la actuación de la compañía en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.²⁰⁹ Sánchez Mazas encontró en estas iniciativas el indicativo de que se podía crear un gran ballet vasco que uniera los repertorios de sus compañías:

Sin duda la tradición de baile más intensa e interesante de España corresponde al país vasco. Sus danzas populares —el *aurreku*, la *espatadantza*, la *mutil dantza*— tienen ya una significación mímica, dramática, simbólica o ritual que les hace patas para constituir un elemento escénico. [...] En San Sebastián y Bilbao se forman comparsas aristocráticas y populares de baile. En el *Saski-naski*, ya con éxitos de *tournee* por Europa, se funden ambos elementos. Un precedente al gusto aristocrático por el baile de espectáculo, por la comedia con música, por la mascarada elegante lo encontramos en los *Caballeritos de Azcoitia*. Ellos mismos pueden servir de tema para un *ballet* como puede servir de tema para otro *ballet* el Bilbao provincial y romántico de los pasteles de Losada. Estos pasteles son ya cartones para un *ballet*. [...] El éxito de *Kardin*, del *Saski-naski*, de otros ensayos fuera de la tierra nativa, debiera promover definitivamente una organización estable para

²⁰⁷ VILALLONGA, Luis. «Oldargi», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de mayo de 1930, p. 12.

²⁰⁸ «Un nuevo ballet en Bilbao», *La Época*, Madrid, 18 de noviembre de 1930, p. 2. «Fiesta benéfica en Bilbao», *La Unión Ilustrada*, Madrid, 1 de marzo de 1931, p. 35.

²⁰⁹ «La Semana del Estudiante. En la función de esta noche se estrenará un interesante "ballet" vasco», *La Nación*, Madrid, 7 de marzo de 1931, p. 5. «La festividad de Santo Tomás de Aquino», *El Imparcial*, Madrid, 8 de marzo de 1931, p. 3.

fomento del *ballet* vasco, una unión de todos los elementos vizcaínos y guipuzcoanos que se han movido más o menos hacia una misma finalidad artística. El ideal estético deberá consistir en que, de un lado, las tendencias tradicionales locales, y de otro lado, las tendencias innovadoras, snobísticas [*sic*] y universales hallasen una fórmula de armonía.²¹⁰

En suma, las escenografías que en términos generales se vieron en las representaciones de estos grupos se caracterizaron por utilizar una estética cercana a un realismo costumbrista, que retrataba los modos y las costumbres vascas. Los temas marineros, los paisajes de colinas verdes y pequeños caseríos, las iglesias y los frontones de los pueblos fueron los motivos centrales de los telones de fondo de estos espectáculos. Los figurines estuvieron igualmente inspirados en las vestimentas populares tradicionales.

A partir del estallido de la Guerra Civil, los espectáculos de los grupos de bailes folklóricos se vieron más politizados. Se convirtieron así en una buena herramienta de comunicación de otro tipo de intereses ideológicos, estrategia adoptada por todos los bandos. En la línea de las mencionadas agrupaciones, en el filo de la guerra y durante el exilio republicano, nacieron distintas compañías basadas en la conservación del folklore: la Cobla Barcelona, la Cobla Albert Martí, Eresoinka, Elai-Alai, Jeunesse d'Espagne, y otra serie de propuestas que tuvieron su contestación desde la España franquista, con la fundación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española.

²¹⁰ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Hacia un *ballet* vasco. Ante el estreno de *Kardin*», *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1931, pp. 15-16.

2. VANGUARDIA Y MODERNIDAD ENTRE EL BALLET CLÁSICO Y EL ESPAÑOL (1925-1930)

Tras constatar el tardío pero decidido arranque de la renovación dancística en España, para mediados de los años veinte el panorama ya era mucho más esperanzador. Las compañías internacionales de ballet más prestigiosas realizaban giras por la Península, surgían las primeras agrupaciones con interés en la modernización de la puesta en escena y los teatros ofrecían de tanto en tanto programaciones de danza moderna. Poco a poco y cada vez con mayor fuerza, se hacían escuchar las voces que solicitaban un mayor compromiso para la creación de verdaderas compañías de ballet español en la línea de lo que habían propuesto Diaghilev o Rolf de Maré, hitos que se conseguirían a finales del segundo lustro de esos «felices años veinte». 1925 se abría en España con la noticia del fallecimiento del escenógrafo de los Ballets Russes León Bakst, el 24 de diciembre anterior, y a él se dedicaban ilustrados artículos en los que se hacía un balance del impacto que sus puestas en escena y sus vestuarios habían tenido en el ámbito nacional e internacional.¹

El año 1925 constituyó, en efecto, un importante punto de inflexión en la historia de las artes españolas. En el contexto de las artes plásticas, ese año se publicaron dos libros fundamentales para las vanguardias españolas: *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset, y *Literaturas europeas*

¹ MARQUÉS DE CARABÁS. «León Bakst y su influencia en el arte actual», *La Esfera*, Madrid, 28 de febrero de 1925, p. 24.

de vanguardia, de Guillermo de Torre.² Asimismo, debemos subrayar, sin duda, la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a partir de una muestra organizada entre los meses de mayo y julio en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño.³ En las postrimerías de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, medio centenar de artistas y críticos se unían a favor del arte nuevo y evidenciaban la necesidad de que se respaldara oficialmente. En la nómina de creadores se encontraban pioneros de las vanguardias y sus responsables defendieron y promocionaron propuestas de avanzada, especialmente el cubismo y el surrealismo —el *Primer Manifiesto del Surrealismo* de André Breton se había publicado en 1924—. Sin embargo, la SAI se decantó fundamentalmente por el arte moderno en la línea de la vuelta al orden propia del periodo de entreguerras. Entre los autores del medio millar de obras expuestas encontramos artistas que ya se habían interesado por la escenografía, como Barradas, Guezala y Ucelay, y otros que lo harían enseguida, como Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Alberto Sánchez o Francisco Santa Cruz, entre otros.

Al tiempo que en el Retiro se apostaba por el arte nuevo, el Teatro Real no podía recuperarse del peso de su historia; fue declarado en estado de ruina y cerró sus puertas en el mes de noviembre de 1925. Desde entonces, el Real Conservatorio de Música y Declamación quedó condenado a la precariedad, sin una sede estable, lo que afectó negativamente a las enseñanzas impartidas. No en vano, esta tensión entre lo nuevo y lo viejo en el ámbito escénico seguiría siendo la tónica del último lustro de los años veinte, como recogió el crítico Antonio Espina en una crónica sobre la exposición monográfica del escenógrafo Salvador Alarma en el Círculo de Bellas Artes en 1928:

En España, la escenografía no ha tenido nunca gran importancia. Todavía no están lejanos los tiempos en que se consideraba como el desiderátum del arte escenográfico aquellos decorados de las revistas de Perrín y Palacios, en las que alternaban los paisajes de percalina con las guirnaldas de bombillas eléctricas. O los decorados del teatro de la Princesa, en los que se servía a la visión realista tan escrupulosamente, que los muebles, tapices, lámparas, etc., se trasladaban al escenario desde los hogares aristocráticos, donde realizaban su función doméstica.

² ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925. TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

³ BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha (com.). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Los decorados de Busato y Amalio Fernández entusiasmaban al público. Un jardín de veras, una calle de veras —los llamados «telones cortos», del género chico—, colmaban las apetencias de los espectadores más exigentes y de los más adustos revisteros.

El salto de lo real a lo imaginativo, la libertad fantástica y sintetizadora en la escenografía, no ha cuajado en España hasta hace muy pocos años, importada por los Bailes rusos. El cubismo, que tanto vuelo cobró en los teatros de vanguardia de Europa con sus prodigiosas combinaciones de luces, fue una cosa desconocida en Madrid hasta las exhibiciones de algunos «ballets» rusos. (Recordemos el magnífico escenario —no cubista, sino expresionista— de Picasso en *El sombrero de tres picos*). [...]

A las alturas en que nos hallamos en escenografía y en todas las artes, no podemos decir que nos gusta plenamente la pintura teatral de ese próximo pasado... Sin embargo, también sería injusto cerrar los ojos a los valores plásticos y decorativos que contiene y contuvo.⁴

Fuera de las fronteras, el acontecimiento en el arte occidental de mayor trascendencia fue la Exposición Internacional de Artes Decorativas, que se organizó en París entre abril y octubre de 1925. Era la constatación del triunfo del *art déco*, en plena madurez, un estilo internacional de gran pluralidad, de síntesis de los lenguajes vanguardistas —cubismo, fauvismo, futurismo, expresionismo— y que, como notas comunes, presentaba un gusto por la elegancia y el refinamiento y una apuesta por la libertad de contenidos y formas.⁵ En el seno de esta exposición, el pabellón español, construido en un estilo neorregionalista por Pascual Bravo, acogió, entre las distintas muestras de artes decorativas, obras clave de la modernización que estaba teniendo lugar en el campo de la puesta en escena del teatro y la danza. Así, el Teatro de Arte de Martínez Sierra presentó un quiosco teatral de forma hexagonal, en el que se exhibieron distintas maquetas de las obras más destacadas del repertorio presentado en los años anteriores, firmadas por Fontanals, Burmann y Barradas: *Don Juan de España*, *Jardín japonés*, *Una noche en Venecia*, *El grillo del hogar*, *El reino de Dios* y *El café cantante*, además de una serie de figurines vestidos con trajes regionales diseñados específicamente por Barradas, que se publicaron como ilustraciones del mencionado volumen *Un teatro de arte en España*.⁶ Era

⁴ ESPINA, Antonio. «Exposiciones. Salvador Alarma», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de marzo de 1928, p. 5. Silvio Lago —seudónimo de José Francés— también dedicó una crónica a esta exposición: LAGO, Silvio. «El escenógrafo Salvador Alarma», *La Esfera*, Madrid, 3 de marzo de 1928, p. 14.

⁵ PÉREZ ROJAS, Javier. *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 12-13.

⁶ ABRIL, Manuel. «Exposición de Artes Decorativas, de París. La instalación del Teatro de Eslava», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de septiembre de 1925, pp. 107-110.

sin duda una pica en Flandes que suponía la integración de la escenografía más puntera en la exposición internacional más importante y moderna de Occidente.⁷

Simultáneamente a la celebración de la Exposición Internacional, el escenario del Trianon Lyrique de París presentaba una de las obras más importantes de la historia de la danza española: la versión para ballet de *El amor brujo* de Falla, coreografiado y protagonizado por Antonia Mercé *La Argentina*. Esta bailarina española nacida en Buenos Aires ya era, para mediados de los años veinte, bien conocida en los escenarios de París. Había recibido una pulcra formación académica, gracias a la dirección de su padre, Manuel Fernández Cerveti, maestro de danza, y había participado en diversos espectáculos que podríamos calificar de españoladas en el famoso Moulin Rouge y el Théâtre des Champs-Élysées, para formar parte, poco después, de la agrupación Embrujo de Sevilla.⁸ Entre los eventos de mayor relieve para entonces, podemos destacar su protagonismo en la *Fiesta de la danza*, celebrada en el Ateneo de Madrid el 16 de abril de 1915.⁹ La interpretación de sus números de *Tangos*, *Soleares* y *Alegrías* se completó con tres solos de Felyne Verbist, bailarina de la Ópera de Bruselas, de piezas musicales de Bach, Chopin, Albéniz, Saint-Saëns y Grieg, además de la declamación de una serie de piezas literarias: *Elogio de la danza*, de Martínez Sierra; *Argentina baila*, de Antonio Gullón; *La danzarina desnuda*, de J. J. Llovet; *La danza*, de Rubén Darío, leída por Enrique Amado; *Comentario lírico*, de Luis Fernández Ardavín; y *Sevillanas*, de Manuel Machado y *Danza universal*, de Ramón Pérez de Ayala, leídas ambas por Rivas Cherif. Esta nómina de grandes figuras literarias que participaron en tal evento intelectual con La Argentina da cuenta de la alta consideración que tenía la bailarina ya en 1915. Así lo aseguró en octubre de 1931 al considerar este acto como su consagración:

—He tenido suerte en mi carrera —prosigue—. A los veintiún años de edad di una función en el Ateneo de Madrid, solo para intelectuales... Y me aplaudieron tanto, me

⁷ Curiosamente, en este extenso artículo dedicado al teatro en la Exposición Internacional no se menciona la situación española entre las innovaciones extranjeras: Cossío, Francisco de. «La Exposición de París. El teatro», *La Libertad*, Madrid, 1 de septiembre de 1925, p. 1.

⁸ RODRIGO, Antonina. «Antonia Mercé *Argentina*. El genio del baile español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484, octubre 1990, pp. 12-13.

⁹ Programa de mano. *Fiesta de la danza*, Ateneo de Madrid, 16 de abril de 1915. Legado Antonia Mercé «La Argentina», Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.

dieron tantos ánimos, que más que nunca me hice el propósito de persistir en mi intento. Podría decir que recién a partir de esa función consagratória se me consideró como bailarina de categoría y se me tomó en serio...¹⁰

En cualquier caso, esto que había sido posible en el medio español, todavía distaba de alcanzarlo La Argentina fuera de las fronteras. El primer intento de encabezar el cartel de un gran ballet español había tenido lugar en 1916, cuando el músico Enrique Granados la recomendó para interpretar el papel de la joven bailarina de su pieza *Goyescas*, que ante la imposibilidad de presentarse en París por el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, hubo que llevarse primero a la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde se estrenó el 28 de enero.¹¹ Aunque Granados recurrió incluso a Zuloaga, pintor que estaba entonces trabajando para poner en escena la versión parisina de la ópera,¹² para que apoyara a La Argentina, finalmente su papel se encomendó a la bailarina italiana Rosina Galli.¹³ Al menos, como compensación, algunas semanas más tarde La Argentina se presentó en el escenario del Maxine Elliot's Theatre de Nueva York con la famosa partitura de Granados *Danza de los ojos verdes*, compuesta especialmente para ella, cuyo vestuario pudo inspirarse en un diseño de Zuloaga.¹⁴ Se trataría de la penúltima pieza del célebre músico, quien a su vuelta a las costas europeas

¹⁰ «La consagración», *El Suplemento*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1931. Recorte de prensa. Legado Antonia Mercé «La Argentina», Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.

¹¹ La ópera de Granados estuvo dirigida por Jules Speck. La escenografía estuvo firmada por Antonio Rovescalli, mientras que G. B. Santoni diseñó el vestuario. Los papeles principales fueron interpretados por Anna Fitziu, Giovanni Martinelli, Flora Perini y Giuseppe de Luca. Metropolitan Opera Archives, ref. CID: 61870.

¹² La ópera parisina contaría con la escenografía de Ignacio Zuloaga para el primer y el segundo actos, mientras que su cuñado y amigo Maxime Dethomas estaría a cargo de la escenografía del tercer acto y de los cincuenta y siete figurines de la obra. La parte danzada sería encomendada a la bailaora sevillana Amalia Molina. MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2016, pp. 112-114.

¹³ *Enric Granados. Goyescas o Los majos enamorados* (revisión y reducción para piano: Albert Guinovart), Barcelona, Tritó, 1997, p. 13. Se apunta que este proyecto fallido se debió a que Mercé no llegó a un acuerdo económico con la empresa. Antonia Mercé «La Argentina». *Homenaje en su centenario. 1890-1990*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 169. Véase también: DORRIS, George. «The Metropolitan Opera Ballet, Fresh Starts: Rosina Galli and the Ballets Russes, 1912-1917», *Dance Chronicle*, vol. 35, 2, 2012, pp. 173-207.

¹⁴ Notas al programa del concierto *Danza de los ojos verdes* (*Obra inédita escrita para Antonia Mercé, «La Argentina»*), Madrid, Fundación Juan March, 26 de febrero de 1996, s. p.

dos meses más tarde falleció en el naufragio del *Sussex* al ser torpedeado por la armada alemana.

De este modo, casi diez años más tarde, La Argentina continuaba buscando su oportunidad para protagonizar un gran ballet español. Esta circunstancia llegó en 1925 con la referida obra de Falla, en la que probablemente Antonia Mercé llevaba trabajando unos seis años.¹⁵ De la mano de Marguerite Beriza, a cuyos conciertos se ligó esta nueva producción, se trataba de una revisión en profundidad de aquella primera «gitanería» protagonizada por Pastora Imperio diez años antes, que había contado con una puesta en escena diseñada por Néstor de la Torre.¹⁶ Ahora el ballet presentaba un argumento más complejo y se añadía el personaje del *Espectro* —que interpretó George Wague—, se ampliaba la composición de la orquesta y se eliminaban los pasajes recitados.¹⁷ Al protagonismo de La Argentina como *Candelas* se unió Vicente Escudero como *Carmelo*. Enrique Fernández Arbós dirigió la orquesta y Ninon Vallin y Conchita Supervía interpretaron los fragmentos cantados.

La nueva versión de *El amor brujo* contó con escenografía y figurinismo de Gustavo Bacarisas, un pintor de origen gibraltareño, bien conocido desde la década anterior por una línea costumbrista de marcado andalucismo. No era la primera vez que se encargaba de una escenografía, pues a principios de los años veinte logró algunos trabajos para danza gracias, en primer lugar, a Jean Börlin, quien había pasado por España con los Ballets Suecos en 1921, y había estudiado danza española con José Otero. Este fue contratado por la Ópera de Estocolmo para poner en escena *Carmen*, protagonizada por Ebon Strandin, que se estrenó el 1 de noviembre de 1922, para lo cual se solicitó la participación de Bacarisas.¹⁸ En ello, además, tuvo que ver la mediación de Ignacio Zuloaga, como evidencia el agradecimiento que Ba-

¹⁵ Antonia Rodrigo aseguró que La Argentina comenzó a trabajar en *El amor brujo* en 1921, año en que viajó a Granada y realizó un estudio de las fuentes gitanas de la obra. *Ibidem*, p. 18.

¹⁶ Antes de trabajar en la obra de Falla, en 1916 Néstor ya había diseñado algún figurín para la cantante Maria Kousnezoff, artista rusa, formada también como bailarina clásica con Fokine y en danza española con Antonio de Bilbao y Pastora Imperio. Véanse: KOUSNEZOFF, María. «Sobre nuestro último artículo acerca de baile», *Alrededor del Mundo*, Madrid, 26 de julio de 1914, p. 11. SERVET, Miguel. «Las danzas españolas de la Kousnezoff», *La Esfera*, Madrid, 29 de abril de 1916, pp. 8-9.

¹⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009, p. 86.

¹⁸ HÄGER, *op. cit.*, p. 25.

carisas puso por escrito en su correspondencia en agosto de 1921.¹⁹ El artista José López Rubio recogió en *Buen Humor* que el estreno de la obra «constituyó un éxito considerable».²⁰ Posteriormente, Bacarisas puso en escena los ballets *Coppélia* y *Escenas catalanas* en los teatros londinenses Trocadero y Piccadilly en 1924 y 1930.

Con todo, *El amor brujo* sería el primero de los numerosos encargos que La Argentina le haría a Bacarisas, fiel diseñador, autor de muchos de los trajes que vistió la bailarina en sus solos más aplaudidos en los años siguientes. Desde luego, una lectura detallada de la correspondencia de Antonia Mercé trasluce el ímprobo trabajo que siempre llevó a cabo Bacarisas, un diseñador meticuloso, atento al detalle, a la armonía cromática de cada traje y de sus relaciones con el resto del vestuario, el atrezo y los decorados. Sin duda acumuló una amplia experiencia que le permitió sacar el máximo partido a la luminotecnia y hasta el maquillaje, y sus consejos fueron habitualmente seguidos a pies juntillas por la bailarina, sin que importara la distancia física entre ambos, cuando los diseños de telones y figurines debían enviarse con muchas prisas por correo postal. El hecho de que el éxito de *El amor brujo* de 1925 llevara a La Argentina a programarlo de nuevo en los años sucesivos —existen al menos otras dos versiones, en 1934 y 1936—, ha dificultado enormemente la identificación de cada diseño de Bacarisas, que no fechaba sus bocetos. Solo la comparación entre las fotografías de las distintas reposiciones, los figurines que han llegado hasta la actualidad y las descripciones deducibles de la correspondencia permite distinguir una evolución en la labor del artista para la inolvidable pieza de Falla.²¹

Los figurines de Bacarisas se situaron en la línea del *art déco* y, quizá, siguiendo cierto modelo picassiano con la anterior obra de Falla, *El sombrero de tres picos*. Los vestidos están cargados de detalles decorativos mezclados con los tradicionales faralae, volantes y otros elementos de los trajes

¹⁹ Carta de Gustavo Bacarisas a Ignacio Zuloaga, Saint Jean de Luz, agosto de 1921. Carta de Bacarisas a Zuloaga, Estocolmo, diciembre de 1922. Citadas en Ignacio Zuloaga. *Epistolario*, Zumaia, Caja de Ahorros Municipal, 1989, pp. 23-24.

²⁰ LÓPEZ RUBIO, José. «El humor en el teatro ruso del "Pájaro azul" de Berlín», *Buen Humor*, Madrid, 4 de marzo de 1923, p. 14.

²¹ Para profundizar en los detalles de cada producción, véase: MURGA CASTRO, Idoia. «Argentina vs. Argentinita: *El amor brujo* en dos modelos de compañía de danza en la Edad de Plata», en Francisco Giménez y Elena Torres Clemente (eds.). *El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015). Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx*. Granada, Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM) / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2017 (en prensa).



Figura 47. Boceto de Gustavo Bacarisas para la escenografía de El amor brujo, 1925.
Archivo Manuel de Falla, Granada.

populares. Menos neutro que el decorado de Picasso de 1919 era el telón de fondo de Bacarisas, que a pesar de conservar una línea sintética sin pretensiones realistas, como él mismo aseguró, estaba concebido con tonos más fuertes que dotaban de gran presencia a todo el conjunto. No renunciaba el artista, a pesar de ello, a mostrar ciertos detalles costumbristas, como vasijas y botijos, dos imágenes religiosas y algunas sillas distribuidas por el escenario: «La ornamentación que tiene de cacharros y peroles y cuadros debe ser tratado como en el croquis más como ornamento de carácter que con la idea de hacer creer que realmente se encuentran en escena esos objetos».²²

El conjunto funcionó muy bien en el estreno parisino, la crítica descubrió a La Argentina y Falla consideró desde entonces este ballet ligado a Antonia

²² Carta de Gustavo Bacarisas a Antonia Mercé, s.f., «Grupos de figurantes, viejos, etc.». Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina, pièce 21 (16).



Figura 48. Representación de *El amor brujo* de La Argentina. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

Mercé: «Lo que usted ha hecho y está haciendo con *El amor brujo* es tan magnífico que incluso en el mejor de los casos, nada, nadie, podrá superarlo...».²³ El éxito de *El amor brujo* a nivel internacional, un ballet español con libreto, partitura, escenografía, figurinismo y coreografía cuidados y modernos, con las firmas de prestigiosos creadores como respaldo, sería sin duda el pistoletazo de salida de la trayectoria más relevante de Antonia Mercé, quien encabezó ese mismo año los preparativos para el lanzamiento de la primera gran compañía española de ballet: los Ballets Espagnols. La correspondencia de la bailarina con Tomás Borrás el mismo 1925 demuestra que la creación de las futuras piezas estaba ya en marcha. El literato le escribió una carta a principios del mes de octubre:

²³ Carta de Manuel de Falla a Antonia Mercé, Granada, 30 de agosto de 1929. Citada en Antonia Mercé «*La Argentina*»: *Alma y vanguardia de la danza española*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2010, p. 10.

Me entrega Conrado del Campo una carta de V. relacionada con su propósito de llevar a efecto en París aquel programa de bailables españoles que estuvimos a punto de realizar en Madrid. Mucho nos hemos alegrado de que persista V. en esos ideales artísticos y creemos sinceramente que obtendrá V. nuevos éxitos que añadir a los que gana a diario y de los que estamos perfectamente enterados porque la seguimos en su magnífico camino.

Recordará V. que yo hice el plan de aquel interesante programa y además que escribimos unos cuantos asuntos, a algunos de los cuales se les puso música. No le extrañe, por ello, que Conrado me encargue que me ponga en un todo de acuerdo con V.

Hemos remitido a Bautista la partitura de *Juerga*, que parece es el que le interesa más por ahora. La terminará dentro de pocos días y estará a la disposición de V. Los restantes bailables están sin acabar y sería conveniente que me dijera V. si los quiere todos, para presentar un plan homogéneo o si solamente decía ese.

Los bailables los he reunido en un volumen que me ha ilustrado maravillosamente Barradas, y que probablemente publicará Calleja, porque estoy en tratos con él y con otros editores. Será un libro parecido a los de los Bailes Rusos, a los que bien podríamos sustituir los españoles siempre que contáramos con artistas co[mo] V.²⁴

Borrás subrayaba así la trascendencia de aquellos planes: efectivamente, se trataba de emular a la compañía de Diaghilev a la española. Los Ballets Russes seguían por aquel entonces en pleno rendimiento por los escenarios occidentales. Como veremos a continuación, en los cuatro años que les quedaban en activo estrenarían numerosas obras con la escenografía más puntera, y ello sería, en buena medida, responsabilidad de algunos destacados pintores españoles que para entonces formaban parte de la conocida como «Escuela de París». Si bien Picasso había abandonado las bambalinas, a las filas del empresario ruso estaban por llegar su protegido Pedro Pruna o el prometedor Joan Miró, quien de la mano de Max Ernst llevarían por primera vez el surrealismo plástico al escenario.

2.1. Un canto del cisne ruso: vuelta al orden vs. surrealismo

Prácticamente al tiempo que París descubría la Exposición Internacional y el potencial de La Argentina, Diaghilev visitaba una vez más España, subiendo al escenario del Liceo barcelonés el 2 de mayo de 1925. Su programa presentaba clásicos ya conocidos, como *Las Sílfiges*, *Scheherezade*, *Cuentos rusos*, *Las danzas del príncipe Igor*, *Carnaval*, *Cleopatra*, *La boda de Aurora*, junto a la *Cimariosiana* puesta en escena por José María Sert, *La*

²⁴ Carta de Tomás Borrás a Antonia Mercé, Madrid, 20 de octubre de 1925. Fondo Antonia Mercé, MAE, Institut del Teatre, Barcelona, n.º 12863-12863bis.

tienda mágica de Derain, y mostraba por primera vez un ballet con escenografía de Juan Gris, *Las tentaciones de la pastora*.²⁵ También se estrenó en España *El tren azul* de Laurens y Chanel, aunque curiosamente la prensa no mencionó la presencia del telón de boca de Picasso.²⁶ Al tiempo que el malagueño evidenciaba su alejamiento de Diaghilev, le ofrecía a cambio un buen sustituto: el joven artista catalán Pedro Pruna. En septiembre de 1924 Paul Morand daba algunas pistas en el diario *Dial*: «Quiero decir unas palabras sobre el nuevo pintor del que se ha hablado tanto en París en las últimas semanas. En Boeuf sur le Toit o en Jockey las primeras palabras que uno escucha son siempre: "Sabe que Picasso acaba de descubrir a un nuevo pintor. Tiene veinte años; viene de Barcelona; su nombre es Pruna"». ²⁷ A pesar de aquel reciente descubrimiento, Pruna llevaba ya tres años tratando de abrirse camino en la capital gala, aunque no sería hasta su exposición en la galería Percier cuando Diaghilev decidió encargarle la escenografía de su próximo ballet, *Los marineros* (*Les matelots*). Boris Kochno recordaba que fue el propio Pruna quien acudió al Hôtel Savoy a mostrar a Diaghilev fotografías de sus últimos lienzos.²⁸ También sería muy importante para su salto a los escenarios el apoyo que el pintor catalán obtuvo del literato y mecenas Henri-Pierre Roché desde que se conocieron en 1924, una relación que, como veremos más adelante, sería determinante para futuros encargos. En cualquier caso Pruna lograba así convertirse por primera vez en escenógrafo de un ballet, una faceta en la que obtendría grandes éxitos a lo largo de su extensa trayectoria. Asimismo, tal y como había hecho Picasso, en aquellos años finales de la compañía, Pruna ilustró en numerosas ocasiones los programas de mano y retrató a los miembros de los Ballets Russes en dibujos y óleos.

Los marineros se estrenó en el Théâtre de la Gaité-Lyrique de París el 17 de junio de 1925. Era un ballet basado en libreto de Kochno, con partitura de Georges Auric y coreografía de Massine, y se dividía en cinco escenas. La interpretación estuvo a cargo de Vera Nemtchinova, Lydia Sokolova, Leon

²⁵ WALTER. «Inauguración de temporada. Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de mayo de 1925, p. 15. WALTER, «Liceo. Bailes Rusos. *La boutique fantasque*», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de mayo de 1925, p. 19.

²⁶ WALTER. «Música y teatros. Liceo. Bailes Rusos. *Le train bleu*», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de mayo de 1925, p. 14.

²⁷ MORAND, Paul. «Paris Letter. July 1924», *Dial*, septiembre de 1924, p. 241. Cit. en GARAFOLA, *op. cit.*, p. 258. Traducción de la autora.

²⁸ KOCHNO, *op. cit.*, p. 228.



Figura 49. Boceto de Pedro Pruna para el telón de fondo de *Los marineros*, 1925. Hartford, Wadsworth Atheneum, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund.

Woizikovsky, Théodore Slavinsky, Serge Lifar y George Dines. Pruna diseñó los nueve decorados que recreaban las escenas marineras en las que se desarrollaba el argumento amoroso. Así como en los telones es patente el poso postcubista de un Pruna admirador de Picasso, subrayado por la neutralidad cromática de los fondos, el alargado canon de las figuras, mostrado también en los cinco figurines, sitúan esta producción en el marco de la figuración lírica habitual entonces en el contexto parisino. La mayor originalidad de la propuesta la aportó un gran dado tridimensional que, en cada escena, se movía para mostrar el dibujo pintado en cada una de sus caras. La recreación del puerto mediterráneo, con los detalles arquitectónicos clásicos, recuerdan en buena medida las atmósferas metafísicas de Giorgio de Chirico, aunque fue Picasso el referente más claro en el resto de la obra. Esto no pasó desapercibido a los críticos, que no dudaron en vincular el estilo de Pruna con la línea picassiana. De este modo, aunque para Massine o Sokolova la sencilla escenografía resaltaba la modernidad y belleza de la pieza, André Levinson la calificó de «pastiche» y de «caja de bombones de Picasso».²⁹ Tras sus

²⁹ LEVINSON, André. «Les matelots», *Comoedia*, París, 19 de junio de 1925, p. 2. MASSINE, *op. cit.*, 1968, p. 164. SOKOLOVA, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*, Londres, Murray, 1960, p. 234.



Figura 50.
Representación de
Los marineros con
escenografía y
figurines de Pedro
Pruna, 1925. Foto
Raoul Barba.

representaciones en París y Londres, un crítico de *Blanco y Negro* dio cuenta de sus impresiones a los lectores españoles, destacando el papel del «agudo Pruna, nacido, puede decirse, en el hotel Ritz, de Barcelona. Algo de Barceloneta tienen, sin duda, los cuadros vivacísimos de este *ballet*».³⁰

Los marineros se estrenó en España dos años más tarde, cuando el trabajo de Pruna fue tildado por la prensa de «un triunfo de la pintura catalana».³¹ Pero para entonces, Pruna ya habría llevado a cabo su siguiente trabajo para los Ballets Russes, una nueva colaboración de la tríada creadora que formaba con Auric y Kochno, esta vez para una coreografía de Georges Balanchine: la pieza *La pastoral*. Presentada el 29 de mayo de 1926 en el parisino Théâtre Sarah Bernhardt, estuvo protagonizada por Felia Dubrovskaya, Serge Lifar, Tamara Gevorgeva y Leon Woizikovsky. El argumento de Kochno resultaba bastante complejo; contaba el enamoramiento de un cartero y la estrella de una película, que se encontraban en medio del campo, donde estaba teniendo lugar un rodaje. Para ello, Pruna planteó un elegante telón de boca en el que

³⁰ UN INGENIERO DE ESTA CORTE. «La Vida Breve», *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de julio de 1926, p. 74.

³¹ BOB. «Teló en l'aire», *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 13 de mayo de 1927, p. 318. Traducción de la autora.



Figura 51. Boceto de Pedro Pruna para el telón de boca de La pastoral, 1926. Colección particular.

dibujó a una pareja de gran tamaño, con un canon estilizado y una paleta cromática que conectaba con la «etapa rosa» de Picasso. No obstante, el telón de fondo resultaba mucho más abocetado que el del ballet anterior, pues el ambiente campestre que recreaba esta acción era simplemente sugerido a través de grandes manchas de color que dieron a la pieza un aspecto inacabado poco habitual en la pintura de Pruna. Los figurines mezclaban la inspiración en los años veinte —para los personajes del mundo del cine que estaban detrás de las cámaras— y en la época de Enrique VII de Inglaterra —para los personajes que interpretaban dicha película—. De este modo, elementos como los vestidos tipo Chanel, de contorno recto y corte en la cadera, o los flecos del charleston se combinaban con el vestuario historicista de finales del siglo xv.

A pesar de tan original planteamiento, el estreno del ballet resultó un fracaso. Las malas críticas se sucedieron y los propios autores no dudaron en reconocer lo confuso del argumento, una coreografía sin sustancia y los



Figura 52.
Representación de
La pastoral, con
escenografía y
figurines de Pedro
Pruna, 1926.

errores en la puesta en escena. Darius Milhaud, por ejemplo, escribió a Paul Collaer criticando duramente la escenografía y el figurinismo: «Pruna ha realizado una chapuza de telón de estilo *Vogue*, un decorado pintarrajeado a lo Dufy. Trajes repugnantes, sosos, empalagosos, fallidos».³² A pesar de ello, Diaghilev mantendría esta obra una temporada más en su repertorio.

Para finales de aquel año, y al igual que había hecho con el arte francés, Diaghilev planeó una gran aparición en Inglaterra, donde presentó un programa en homenaje a la cultura inglesa. En este contexto, se estrenó el ballet *El triunfo de Neptuno* (*The Triumph of Neptune*) en el Lyceum Theatre de Londres el 12 de diciembre, para lo cual volvió a contar con la participación de Pedro Pruna. El ballet se montó a partir de un libreto de Sacheverell Sitwell basado en pantomimas inglesas de mediados del siglo XIX. George Balanchine firmó una coreografía sobre música de Gerald Tyrwhitt-Wilson, más conocido como Lord Berners, que estuvo interpretada por Alexandra Danilova, Serge Lifar, Michael Fedorov y Lydia Sokolova. En este caso, aunque Pruna se encargó del estilizado y elegante figurinismo, los decorados fueron directamente adaptaciones al gran formato de diversas estampas

³² Carta de Darius Milhaud a Paul Collaer, París, 31 de mayo de 1926. Cit. en COLLAER, Paul. *Correspondance avec des amis musiciens*, Lieja, Mardaga, 1996, p. 226. Traducción de la autora.

de George y Robert Cruikshank, Tofts, Honigold y Webb, ejecutados todos ellos por Aleksandr Schervashidze.

Pensando también en el programa inglés, Diaghilev apostó por una vanguardista lectura del clásico drama de William Shakespeare *Romeo y Julieta*, propuesta por Boris Kochno. Una partitura del compositor inglés Constant Lambert sirvió de base a la coreografía de Bronislava Nijinska, que interpretaron en su estreno Tamara Karsavina, Serge Lifar, Lydia Sokolova y Leon Woizikovsky.³³ Aunque a Lambert le habría gustado contar con una escenografía de artistas ingleses, como Augustus John o Christopher Wood, a quienes recomendó, Diaghilev decidió, por iniciativa de Picasso, contratar a dos jóvenes pintores surrealistas que todavía no eran demasiado conocidos: Joan Miró y Max Ernst.³⁴ Una visita a una de las exposiciones del grupo de André Breton fue el detonante para que el empresario ruso apostara por esa nueva estética con apenas un par de años de vida. La incorporación de ambos pintores a la compañía de ballet fue el tema de conversación de la temporada, tras su polémica aparición en Monte Carlo.³⁵

El disparatado ballet estaba dividido en dos partes. La primera recreaba el ensayo de una compañía a la que llegaba con retraso la pareja protagonista. La segunda consistía en la representación de *Romeo y Julieta* en seis escenas hasta la muerte de la joven Capuleto. Bajaba entonces el telón, se iniciaban los aplausos del público y, al subirlo de nuevo para que los artistas saludaran, los protagonistas habían desaparecido y el resto de miembros de la compañía simulaban buscarlos. Ambos aparecían entonces escapando en avión, tras lo cual, la obra finalizaba.

Si ya la adaptación del drama de 1597 resultaba, cuanto menos, arriesgada, mucho más lo sería cuando esta nueva versión, a la que subtitularon *Ensayo sin decorados en dos actos*, presentó las vanguardistas propuestas escenográficas de Miró y de Ernst. Ambos artistas eran ya componentes importantes del grupo de Breton. Miró viraba entonces de una figuración

³³ El papel de Karsavina fue también interpretado por Alice Nikitina en las representaciones sucesivas.

³⁴ CHADD, David y GAGE, John. *The Diaghilev Ballet in England* [cat. exp.], Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1979, p. 53. MALET, Rosa Maria. «Romeo and Juliet», en Isidre Bravo; Carme Escudero y Rosa Maria Malet (com.). *Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró/Ayuntamiento de Barcelona, 1994, pp. 45, 52.

³⁵ Lifar recordaba en sus memorias que algunos de los lienzos que Diaghilev compró a ambos artistas al tiempo que les hacía el encargo del ballet se convertirían en el inicio de su colección particular después de que el empresario ruso se los regalara en agradecimiento por sugerirle visitar aquella primera exposición. LIFAR, *op. cit.*, p. 434.



Figura 54. Boceto de Joan Miró para el telón de fondo de *Romeo y Julieta*, 1925. Wadsworth Atheneum, Hartford. The Ella Gallup summer and Mary Catlin Sumner Collection Fund.

basada en su universo de grafías y signos a lo que se ha denominado su «pintura onírica», en plena relación con el trasfondo estético surrealista.³⁶

³⁶ DUPIN, Jacques. *Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 120. KRAUSS, Rosalind y ROWEL, Margit. *Joan Miró: Magnetic Fields*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 14.



Figura 54. Boceto de Joan Miró para la escenografía del primer acto de Romeo y Julieta, 1926. Colección Julien Bogousslavsky.



Figura 55. Representación del primer acto de Romeo y Julieta, 1926. Bibliothèque Nationale de France, París.

Fue de hecho una de estas pinturas del sueño la que sirvió de telón de boca del nuevo ballet, en el que se aprecian los rasgos comunes a este grupo de obras: fondos planos, expresión de vacío, una paleta cromática limitada con predominancia del azul y el gris, y la presencia gráfica y sígnica de alusión a lo onírico y lo sexual. Así, el lienzo aludía a la relación erótica de los dos protagonistas a través de la representación de algunas partes anatómicas: el corazón en llamas, las vísceras y los genitales femeninos, unidos por una línea vertical y englobados por una etérea forma azul. Para el telón de fondo del primer acto, Miró recuperó ciertos recursos de su etapa anterior, evocando el estudio de danza a través de un espacio similar por el que se dispersaban diferentes elementos propios de su imaginario.

Por su parte, Max Ernst estuvo al cuidado de cinco telones de fondo para el segundo acto del ballet, para los cuales recurrió a la técnica que por entonces más le fascinaba: el *frottage*. Se trata de un procedimiento consistente en la elección de una superficie rugosa sobre la que se frota un papel. La huella resultante es interpretada posteriormente por el artista, que completa la obra, jugando así con las lecturas de su subconsciente. Aunque esta fue la técnica mayoritaria utilizada en *Romeo y Julieta*, Ernst también recurrió al *grattage*, consistente en el raspado de la pintura previamente aplicada en un soporte. La presencia del azar, el automatismo y la interpretación de las imágenes en ambos procedimientos se enmarcan a la perfección con los presupuestos del surrealismo y su exploración



Figura 56. *La nuit* de Max Ernst, 1926. The Wadsworth Atheneum, Hartford, Colección Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner.



Figura 57. Representación de la escena del balcón de *Romeo y Julieta* con escenografía de Max Ernst y figurines de Joan Miró, 1926.

del automatismo psíquico. Los bocetos elegidos por Ernst para su traducción a telones —una tarea encomendada a Schervashidze— están muy relacionados con los que poco antes había llevado a cabo en su serie *Historia Natural*. Las azarosas formas, que evocaban el mar, el horizonte, la noche, el sol y la muerte de Julieta, fueron generadas a partir de las huellas del *frottage* y se completaron con la aplicación de colores planos —azules, amarillos y negros—. Esta paleta relacionaba, por tanto, los decorados de Miró y los figurines, que fueron también responsabilidad del catalán. Los bailarines llevaban vestidos muy sencillos, en colores primarios planos, amarillos y azules, para las túnicas y la ropa de ensayo del cuerpo de baile. Solo los protagonistas vistieron trajes que recordaban a la atmósfera italiana de época que recreaba el drama de Shakespeare, aunque también se habían pasado por un filtro de estilización y síntesis, como revelan las fotografías que tomaron Man Ray y Numa Blanc.³⁷

El ballet shakesperiano se estrenó en Monte Carlo el 4 de mayo de 1926, quince días antes de su presentación en el Théâtre Sarah Bernhardt de París. Fue en este coliseo donde, sin duda, tuvo mayor relevancia, gracias a la polémica que generaron los propios compañeros surrealistas, liderados por André Breton y Louis Aragon, que acusaron a Miró y Ernst de venderse a la iniciativa capitalista y burguesa de Diaghilev. Así, lanzaron folletos encabezados por la palabra *Protesta*, posteriormente publicados en la revista *La Révolution Surréaliste* del 15 de junio, defendiendo lo que para ellos suponía el surrealismo:

Idea esencialmente subversiva, que no puede componerse con empresas semejantes, cuyo fin siempre ha sido domesticar en beneficio de la aristocracia internacional los sueños y las revueltas del hambre física e intelectual. Ha podido parecerles a Ernst y Miró que su colaboración con el señor Diaghilev, legitimada por el ejemplo de Picasso, no tendría tan grave consecuencia.³⁸

La mención a Picasso como precedente en la labor escenográfica de los dos jóvenes surrealistas no debe pasar inadvertida, en un momento en el que el artista malagueño se veía como faro del arte de vanguardia y posible fichaje en el seno del grupo de Breton. Sin embargo, estos artistas andaban bastante desencaminados a la hora de imaginar las posibilidades que podía ofrecerles la escena. Lejos de que *Romeo y Julieta* quedara como una obra

³⁷ Álbum de fotos de C. Lambert, n.º 11, 24; scènes/photos. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France.

³⁸ ARAGON, Louis y BRETON, André. *Protestation*, Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró. Traducción de la autora.

de ballet aislada en la historia del surrealismo, la danza se convertiría en un importantísimo espacio de experimentación para muchos de los integrantes de esta corriente estética. No solo el mismo Miró continuaría su fascinación por esta disciplina a través de nuevas colaboraciones a lo largo de toda su vida, sino que artistas como André Masson y Salvador Dalí, entre otros, acabaron trabajando como exitosos escenógrafos y figurinistas.

Boris Kochno fue testigo de aquellos polémicos acontecimientos de 1926, en medio de los cuales, a pesar del escándalo, los intérpretes no dejaron de bailar o tocar —a juzgar por las habituales estridencias de Diaghilev a ojos del público, debían de estar más que acostumbrados a causar este tipo de reacciones adversas—:

[...] los rusos imperturbables sobre la escena y los surrealistas abalanzándose por la sala. Mientras que Nikitina-Juliette, con una túnica azul, se enlazaba en un brazo de Lifar-Romeo, podíamos ver los brazos de jóvenes con traje negro golpear las cabezas, «provocando un poco», dijo un testigo. Sobre la escena se levantaba la pierna; en la sala se levantaban los bastones. Sobre el escenario, se dispersaban los bailarines; en la sala, las octavillas. En la orquesta, las estridencias de las flautas; en los pasillos de los palcos, las de los silbatos. Una dama arañó a su vecino, que le desgarró el vestido. La policía intervino y puso término al divertimento.³⁹

Con todo, aquellas manifestaciones no sirvieron sino para dar publicidad al ballet, que se representó en el His Majesty's Theatre de Londres el 21 de junio de aquel año. La última de las reposiciones llegó, sin embargo, el año siguiente, cuando Diaghilev decidió emprender la que sería su última gira por España, once años más tarde de aquella primera brillante presentación en pleno contexto bélico mundial. En el mes de mayo los Ballets Russes debutaron en el escenario del Liceo con un programa que tenía muchos de sus éxitos asegurados —con *Petrushka*, *Danzas del príncipe Igor*, *Las sílfides* y *La boda de Aurora*—, la reposición de *El sombrero de tres picos* y *La tienda mágica*, y el estreno en España de *Les biches* y *Céfiro y Flora*, con las respectivas escenografías de Marie Laurencin y Georges Braque. No obstante, más relevancia para la prensa tuvo la inclusión de las dos piezas de reciente creación con participación de artistas catalanes, *Los marineros* y *Romeo y Julieta*, lo que probablemente había sido motivado por una maniobra publicitaria.

Sobre la labor de Pruna en *Los marineros*, el crítico de *La Vanguardia* aseguró que «Los trajes y decorado [...] contribuyen al mejor conjunto armónico.

³⁹ KOCHNO, *op. cit.*, p. 268. Traducción de la autora.

Las decoraciones, simplistas, e indudablemente concebidas con el pensamiento puesto en Barcelona, ofrecen notas de humorismo [...].⁴⁰ Menos benevolente fue el periodista con la propuesta de Miró y Ernst, verdadera vanguardia, que se presentó en el Liceo el 12 de mayo de 1927:

El decorado de Max Ernst y el pintor catalán Juan Miró sigue las teorías imperantes en las avanzadas del modernismo escenográfico. Los iniciados tal vez encuentren en estos modernismos la quintaesencia del buen gusto y las mayores sutilezas del ingenio. Nosotros, la verdad, en el decorado de *Romeo y Julieta* no acertamos a ver más que una manifestación del buen humor de los autores.⁴¹

Por su parte, el crítico de *L'Esquella de la Torratxa*, por ejemplo, calificó esta pieza de «fluida»; aunque «han querido presentar un ballet moderno, casi vanguardista, y han caído en la tontería de la modernidad». Al menos, consideraba las pinturas de Miró «magníficas», «¡Otro triunfo de un pintor catalán!». ⁴²

A pesar del impacto de aquel programa, Diaghilev no acordó más representaciones que aquella decena de funciones en el Liceo. Al menos *ABC* en su edición de Madrid se hizo eco de la llamativa propuesta surrealista y dedicó un párrafo a comentar sus innovaciones:

Romeo y Julieta resultó una bella realización del arte de vanguardia, y en él se manifiestan efectos plásticos interesantísimos, que robustecen las nuevas tendencias del arte moderno. Es indiscutible la fuerza evocadora de algunas escenas, en las cuales el color y el movimiento quedan admirablemente hermanados. La interpretación es insuperable, y en cuanto al vestuario, otro tanto. Tan solo el decorado resulta un poco pobre en imágenes. La mezcla que se ha hecho de la parte seria de la obra, con un aire satírico e irónico, ha sido acogida fríamente por el público.⁴³

Sin que hubiese oportunidad de mostrar una nueva temporada en los escenarios españoles, la cual planeaba para el otoño de 1929, la muerte sorprendió a Diaghilev en Venecia el 19 de agosto.⁴⁴ La gira podría haber mostrado en Espa-

⁴⁰ Z. «Liceo. Inauguración de la temporada de primavera. Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de mayo de 1927, p. 18.

⁴¹ Z. «Música y teatros. Gran Teatro del Liceo. Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de mayo de 1927, p. 16.

⁴² BOB. «Teló en l'aire», *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 20 de mayo de 1927, pp. 335-336.

⁴³ «En provincias», *ABC*, Madrid, 13 de mayo de 1927, p. 38.

⁴⁴ La revista *Música* señaló que la gira de otoño de ese año pasaría por Austria, Alemania y España. «Obituario», *Música*, Barcelona, septiembre de 1929, p. 20.

ña las últimas escenografías constructivistas de Naum Gavo y Antoine Pevsner para *La gata*, y de Georgi Yakulov para *El paso de acero*; quizá las de Pavel Tchelitchev y Pierre Charbonnier para *Oda*; los metafísicos diseños de Giorgio de Chirico para *El baile*; y los expresionistas y dramáticos decorados de Georges Rouault para *El hijo pródigo*, entre otros. Desgraciadamente, esto no llegó a suceder. Con Diaghilev desaparecía la compañía que, durante veinte años, llenó de danza la escena occidental, contando para ello con la mejor baraja de creadores e intelectuales modernos y vanguardistas. Los Ballets Russes desaparecían, pero al mismo tiempo nutrían a otras compañías y generaban nuevas agrupaciones que, basándose en su repertorio clásico, mantuvieron vivo su importante legado. El fallecimiento de Diaghilev fue recogido por la prensa española en diversos obituarios, entre los que escogemos un representativo extracto:

El triunfo de los Bailes Rusos abrió una era innovadora, no solo en la coreografía, sino en las decoraciones, en las modas, en los colores. La vida cambió de aspecto, como la escena, en las grandes capitales europeas. [...] A las fastuosas decoraciones orientales de Léon Bakst sucedieron Picasso, Sert y los futuristas. A la música de Strawinsky, la de Prokofieff y Auric. «¡Siempre adelante!», parecía ser el lema del admirable Diaghilew. Sin embargo, su prodigioso esfuerzo, su genio renovador, ya no podían ocultar a nadie la amarga realidad. Y es que la reducida compañía de los Bailes Rusos de la postguerra era solo un reflejo espectral de aquella que años atrás, con sus *estrellas* incomparables y sus conjuntos perfectos, había aparecido en el enorme escenario del Chatelet, en París. Solo la magia de Diaghilew pudo disimular estas pérdidas irreparables con discutibles novedades artísticas, que unas veces fueron aciertos y otras, meros caprichos de la moda y del *snobismo*. No obstante, el hombre genial que acaba de morir en Venecia prematuramente ha sido una de las más grandes influencias artísticas de principios del siglo xx, y al evocarle se perpetúa todo un mundo nuevo de inolvidables sensaciones plásticas y auditivas.⁴⁵

2.2. Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina*

Entre todas las compañías que surgieron en los años veinte a imagen y semejanza de la de Diaghilev, la primera que adaptó su fórmula «a la española» fue, como hemos comentado, la liderada por la bailarina Antonia Mercé *La Argentina*. Tras el éxito del ballet de Falla *El amor brujo* en 1925, no cejó en su empeño de conformar una compañía de ballet español. De este

⁴⁵ ALCALÁ GALIANO, Álvaro. «El mago de los Bailes Rusos. Sergio Diaghilew», *ABC*, Madrid, 29 de agosto de 1929, pp. 11-12. Véase también: «Ha muerto Sergio Diaghilef», *El Sol*, Madrid, 21 de agosto de 1929, p. 5. ARCONADA, César M. «Música mecánica. La muerte de Diaghilew», *Atlántico*, Madrid, 5 de octubre de 1929, pp. 78-81.



Figura 58. Cartel de Carlos Sáenz de Tejada para los Ballets Espagnols de Antonia Mercé
La Argentina, 1927. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

modo, desde aquel mismo año inició una serie de gestiones con literatos, músicos y artistas españoles para armar un repertorio que, a través del filtro de la modernidad, ofrecería en los escenarios de París y, después, de medio mundo. Así, los Ballets Espagnols —acuñados, intencionadamente, con su nombre en francés, como habían hecho los Ballets Russes y los Ballets Suédois— se presentaron al público europeo en una gira por Alemania e Italia en el otoño de 1927, para actuar en el Théâtre de l'Opéra Comique de París en la primavera de 1928.⁴⁶

Entre sus papeles particulares, La Argentina conservó las respuestas a una entrevista en la que le preguntaban cómo había surgido la idea de llevar a cabo esta empresa:

La idea la he tenido siempre. [...] En el momento que me decidí a realizarlo, me puse en comunicación con la juventud literaria, musical y pictórica, los que tenían las tendencias más interesantes dentro del arte teatral moderno. Siempre he creído que España podía, como Rusia, inspirar un espectáculo lleno de carácter, de genialidad y de fuerza. La música española, no voy a descubrirla, es una de las maravillas de nuestra civilización y lo mismo ocurre con la pintura y el teatro, así como con las danzas y festejos populares y folklóricos. Por lo tanto, la reunión de todo ello tenía que dar por resultado ese espectáculo extraordinario que, como los bailes rusos, ha sido ya aplaudido por las minorías selectas de todo el mundo.⁴⁷

Los Ballets Espagnols integraron en su repertorio un diverso conjunto de obras realizadas con la colaboración de importantes figuras modernas de la literatura, la música, la escenografía y el figurinismo. Así, entre otros, se interpretaron partituras de Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Enrique Granados y Óscar Esplá; libretos de Cipriano Rivas Cherif, Tomás Borrás, Federico García Lorca; y escenografías y figurines de Néstor de la Torre, Manuel Fontanals, Gustavo Bacarissas, Federico Beltrán Massés, Mariano Andreu, Ricardo Baroja, Salvador Bartolozzi, Carlos Sáenz de Tejada, Rodolfo Franco y Toño Salazar:

Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que solo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos [...]. Sin

⁴⁶ MARTÍNEZ DEL FRESNO y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 346. Programa del Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, Milán, 30 de diciembre de 1927, reg. 213853; topográfico C 3726/1; C 3726/2. Programa del Ufa-Palast, Berlín, 3 de mayo [s. a.]. MAE, Institut del Teatre,

⁴⁷ Cuestionario mecanografiado de Antonia Mercé, s. f. MAE, Institut del Teatre, 12916.

hacer españoladas, depurando y estilizando lo que España es. He presentado en el extranjero una España que para muchísima gente culta, incluidos españoles, es «más España» que la España de veras.⁴⁸

En efecto, la dirección de La Argentina era algo pionero para la danza española; un hecho excepcional, análogo a los casos de otras importantes coreógrafas, como Bronislava Nijinska, Anna Pavlova o Ida Rubinstein. Además, fue responsabilidad de Antonia Mercé la adaptación de los libretos y argumentos a la versión definitiva de los ballets.⁴⁹ Su trabajo de fusión de distintas fuentes de inspiración de la danza española, a través de la escuela bolera, el flamenco y el folklóre, unidas a cierto vocabulario de ballet académico y danza moderna, dieron como resultado una estilización que abrió la puerta a lo que hoy en día se conoce como danza española estilizada. En este sentido, resulta ilustrativo acudir a una de sus citas más conocidas: «Pretendo haber realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada "moderna". 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».⁵⁰

La correspondencia entre los escenógrafos y el representante de Mercé, Arnold Meckel, revela que, en el proceso de creación de las obras, *ex profeso* para *La Argentina*, se encargaba la música y una primera propuesta de bocetos tanto del decorado como de los figurines. Tras la finalización de la partitura orquestada, Antonia Mercé montaba la coreografía, y el escenógrafo se inspiraba en ambas para completar su creación. Una vez recibidas las maquetas, las ejecutaban los talleres escenográficos y de costura. No obstante, a pesar de estas preferencias, hemos comprobado que muchas veces el devenir de los acontecimientos produjo la cancelación de proyectos, de decorados, figurines y música, como veremos a continuación con más detalle. En cualquier caso, los Ballets Espagnols nacían con el objetivo de basarse en lo mejor de la cultura española de renombre internacional:

⁴⁸ «La Argentina y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de septiembre de 1926, p. 5.

⁴⁹ Carta de Cipriano Rivas Cherif a Antonia Mercé, Madrid, 24 de octubre de 1927. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 12930.

⁵⁰ MERCÉ, Antonia. «El baile español», *Thalia*, México, 15 de agosto de 1917. Sobre esta bailarina véase el estudio monográfico: BENNAHUM, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé La Argentina. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2008.

La pintura española, por otra parte, reanudaba al mismo tiempo, con un vigor de paleta incomparable, la magnífica cadena que la unía ya, a través de los siglos, con su propia memoria. [...] Es natural que a la llamada de La Argentina, se hayan agrupado a su alrededor pintores como Néstor, Bacarissas, Beltrán, Baroja, Bartolozzi; unos ya famosos más allá de nuestras propias fronteras. Entre estos artistas están quienes, por admiración a La Argentina, han aceptado por primera vez dirigir hacia el decorado escénico sus pinceles, habituados a triunfar fuera.⁵¹

En el otoño de 1926, La Argentina viajó a Madrid «a contratar bailarinas jóvenes, a quienes educar en su escuela, mimos y comparsas para el "ballet" español», pues, anunciaba, «he planeado todo un programa de adaptaciones plásticas, mímicas, coreográficas, músicas del rico tesoro español; no meramente del popular, sino del artístico. Del siglo XVII acá hay mucho que bailar. Pero necesito pintores, músicos, bailarines, jóvenes animosos y con espíritu artístico, con afición, con arrestos».⁵² Con ellos conformó una compañía que, en su punto álgido, constó de veinticuatro bailarines y bailarinas, entre los que figuraron Mercedes Dalmáu, Raimundo Gollego, Enrique Hortelano, Irene Ibáñez, Carmen Joselito, Carmen Juárez, Juan Martínez, Lolita Mas, Blanca Minondo, Carmen Mora, José Moreno, Pepita López, Juan Relámpago, Soledad Sevilla, Jorge Spanover y Antonio Viruta.⁵³ La exitosa fórmula fue explotada en importantes giras por Europa, América y Asia, siendo probablemente la bailarina española cuya obra logró una difusión mayor, en lugares más remotos, donde recibió calurosas respuestas del público.⁵⁴ Entre 1928 y 1929, por ejemplo, la compañía actuó en Francia, Alemania, Estados Unidos, Japón, China, Filipinas y Vietnam, ofreciendo al mismo tiempo una divulgación del arte moderno español con un impacto de mayor alcance.⁵⁵

⁵¹ RIVAS CHERIF, Cipriano. «Les Ballets Espagnols de la Argentina». Programa del Théâtre Fémina de París, 18 de junio de 1928. Bibliothèque Nationale de France, Ro 12.227. Traducción de la autora.

⁵² EL CURIOSO IMPERTINENTE. «"La Argentina" y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de septiembre de 1926, p. 4.

⁵³ PRECIOSO, Artemio. «La Argentina, mientras triunfa ruidosa y definitivamente en el teatro Fémina, habla de varias cosas interesantes», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de junio de 1928, p. 5. Véanse los programas de mano conservados en la Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁴ Programa de mano, Théâtre Royal Français, París, junio de 1928. Bibliothèque Nationale de France. Ro 12.867 (10). Véanse las fotografías sobre las giras conservadas en el Museo Nacional del Teatro, Colección J. M. Bourio.

⁵⁵ Véanse los álbumes de recortes y fotografías conservados en el Legado de Antonia Mercé *La Argentina* de la Fundación Juan March, Madrid.

En el éxito de esta empresa, el respaldo de Cipriano Rivas Cherif fue fundamental, pues de él dependió la elección de la mayoría de los creadores que trabajaron en los Ballets Espagnols. En una carta de finales de julio de 1927, Arnold Meckel, el representante de La Argentina, desvelaba algunos detalles acerca de los preparativos para lanzar la compañía:

No sabe cómo nuestra amiga y yo apreciamos su ayuda y dedicación a la causa común, es decir, los Ballets Espagnols. Llegará el día en que todos los que hemos contribuido a su fundación y desarrollo diremos con gran satisfacción: he aquí también nuestra obra. Digo «también» porque el mérito mayor es naturalmente de la señora Argentina. Sin ella no imagino los Ballets Espagnols. A esta satisfacción moral se sumará sin duda la satisfacción material para la cual hemos participado en esta iniciativa que tendrá, creo, un bello futuro.⁵⁶

Desde la primavera de 1927, la correspondencia de Rivas Cherif muestra la ilusión y el atareado trabajo que llevó a cabo para ofrecer los contactos necesarios entre los creadores, así como un catálogo de posibles ballets. Se barajaban ya piezas como *La romería de los cornudos*, *La gitanilla*, *La dama de Aizgorri*, *La procesión de los endemoniados*, *La Calderona* y *La bailarina del rey de Baviera*.⁵⁷ La mayor parte de este abultado listado de argumentos para ballets no llegó a materializarse, pero da buena idea de las proporciones que sus creadores estaban manejando a la hora de plantear una verdadera compañía «a la rusa», acorde con las características de su repertorio. En el otoño de 1927, en aquel ensayo para la puesta en marcha de los Ballets Espagnols, Antonia Mercé estrenó varios de los ballets cuyos encargos previos se pudieron concretar a tiempo: *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)*, *El fandango de candil* y la *Suite de danzas* conformada por solos basados en bailes folklóricos. Se pospusieron para las siguientes temporadas las obras que completaron aquel planificado repertorio: *Sonatina*, *El contrabandista* y *Triana*.

Al mismo tiempo, se incluyó la reposición del éxito asegurado de *El amor brujo*, para lo cual, se volvió a contar con el autor de aquella alabada puesta en escena, Gustavo Bacarissas. Como se apuntaba anteriormente, en los años en que los Ballets Espagnols estuvieron en activo, el ballet se repuso con distintas variantes. Durante todo ese tiempo, La Argentina mantuvo correspondencia con Bacarissas para afinar algunos detalles, cambiar trajes y renovar la puesta

⁵⁶ Carta de Arnold Meckel a Cipriano Rivas Cherif, Villers-sur-Mer, 25 de julio de 1927. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 12925. Traducción de la autora.

⁵⁷ Carta de Cipriano Rivas Cherif a Arnold Meckel, Madrid, 15 de mayo de 1927, sign. 12974. Carta de Cipriano Rivas Cherif a Antonia Mercé, s. l., 26 de septiembre [de 1927], sign. 12969. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

en escena. Así, por ejemplo, se lo aclaró a Falla la propia bailarina en el otoño de 1927 ante el requerimiento que hizo el compositor para que se contara de nuevo con este escenógrafo: «Siempre supe que la colaboración de Bacarisas era indispensable para el *Amor brujo* y le encargué el decorado y trajes para mí y que yo presto a la O. Comique para las representaciones. Bacarisas ha hecho una obra magnífica».⁵⁸ Este artista fue su diseñador favorito, como demuestra su fidelidad laboral, desde el primer proyecto de 1925, hasta las últimas cartas de 1936, en las que el pintor exponía sus novedades acerca de los nuevos encargos de *El amor brujo*, *Cuadro flamenco* y *Vistas de Granada*, que proyectaba bailar La Argentina junto con Vicente Escudero y la compañía.⁵⁹

Además de la escenografía completa para ballets con argumento, Bacarisas fue el figurinista escogido para muchos de los *divertissements* que aparecían de manera variable en los programas de los Ballets Espagnols, integrados en la *Suite de danzas*. Fueron de su autoría los vestidos de *Almería*, *Leyenda*, *Castilla*, *Puerta de Tierra*, *Malagueña* y *Cuba*, de Albéniz; *Danza ibérica*, de Nin; *Zapateado*, de Granados; dos danzas de *La romería de los cornudos* de Pittaluga; *Polo gitano*, de Tomás Bretón; *La fregona*, de Amadeo Vives; *Madrid 1890*, de Federico Chueca; y *Sacro-Monte*, de Turina. Para terminar, recurriremos a un fragmento de la crítica que Luis Antonio Bolín dedicó a las danzas de Mercé en su gira por Londres en 1935:

En D. Gustavo Bacarisas, autor de varios de los trajes que luce la Argentina, pintor genial, que reúne un poder de creación solo comparable a su imaginación portentosa y a su profundo conocimiento de España, ha encontrado la Argentina al maestro del arte decorativo más adecuado para vestir sus danzas variadas. Bacarisas añade a su dominio de la línea el secreto de frenar sus colores; los detiene en el matiz justo que, excedido por un artista inferior a él, o situado en el conjunto con menos armonía, o menor dominio de la paleta, llevaría irremediabilmente al caos. Solo un artista de su talla es capaz de hacer lo que él hace: crear un cuadro viviente, convertir un vestido en un sueño que evoca cosas vistas, pero no tan perfectas como las suyas. Logra sus efectos lo mismo mediante la combinación de los más vivos colores que en el empleo magistral de las tonalidades bajas, neutras a veces, y lo mismo en lo uno que en lo otro se revela como maestro de pintores, como un pintor sin rival en el mundo.⁶⁰

⁵⁸ Carta de Manuel de Falla a Antonia Mercé, Granada, 10 de octubre de 1927. Carta de Antonia Mercé a Manuel de Falla, s. l., 15 de noviembre de 1927. Archivo Manuel de Falla, sign. 7276-044 y 7276-033.

⁵⁹ Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 21, (6, 8, 10, 32, 42).

⁶⁰ BOLÍN, Luis Antonio. «Dos artistas españolas en Londres», *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de julio de 1935, p. 132.

Al margen de *El amor brujo*, el primero de los nuevos ballets llevados a la gira italogermana fue *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)* — *Au coeur de Séville (Cuadro Flamenco)*—, en la que se exponían danzas tradicionales de Andalucía interpretadas por un grupo popular de bailaores y cantaores, «una reproducción fiel de lo que se ve diariamente en los patios de Sevilla».⁶¹ La representación mostraba siete números populares: *Granadina, Fandanguillo, Tango, Farruca, Alegrías, Zapateado y Tango*. Para su puesta en escena se encargó la escenografía al pintor y grabador Ricardo Baroja, un artista situado en la estética noventayochista, célebre por sus paisajes en óleos y aguafuertes, además de por promover la renovación teatral en España a través de sus teatros de arte o «de cámara» El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto, que codirigió con su mujer, la pintora, escenógrafa, y actriz Carmen Monné en el segundo lustro de los años veinte en Madrid. No ha llegado hasta nosotros ninguna reproducción de esos telones de fondo, aunque sí sabemos de más detalles revelados en la correspondencia.

Baroja solo realizó una pequeña estancia de un par de meses en París, en 1926, aunque no fue hasta 1927 cuando su nombre apareció citado en los programas de los Ballets Espagnols. Desconocemos en qué momento tuvo lugar el encargo de la escenografía para la obra mencionada, pero posiblemente La Argentina y Baroja pudieron coincidir cuando ambos mostraron su trabajo en Madrid en mayo de 1927, la primera, actuando en el Teatro de la Comedia e ilustrando la conferencia *El baile en España* de Isabel Oyarzábal en el Lyceum Club Femenino —del que Monné era socia fundadora—, al tiempo que el segundo protagonizaba una exposición monográfica en el Círculo de Bellas Artes.⁶²

A principios de septiembre de 1927, Carmen Monné escribió a Antonia Mercé una interesante carta en la que, en primer lugar, se deduce que fue ella misma quien hizo algunos planteamientos para *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)* —de hecho, finalizó la carta anunciando a La Argentina que ella viajaría a París para recibir personalmente sus indicaciones—. En segundo lugar, se aprecia cómo la experiencia previa con

⁶¹ Bibliothèque Nationale de France. Ro 12.227. Traducción de la autora.

⁶² «Notas de arte. Exposición Ricardo Baroja» y «Presentación. Comedia. La Argentina», *La Nación*, Madrid, 4 de mayo de 1927, p. 5; «Lyceum Club Femenino», *La Nación*, Madrid, 7 de mayo de 1927, p. 10.

sus teatros de cámara le sirvió de referente.⁶³ Rivas Cherif, director de aquel pequeño grupo, sirvió sin duda de eslabón entre La Argentina y los Baroja-Monné:

Incluyo una «birria» hecha por mí y cuyo único objeto es para preguntarle que si es algo *por este estilo* que usted desea. Caso de ser lo que buscaba usted, entonces Ricardo lo pintará *bien*. Como ve, hay algo de la «fantasía» que pide, creo que con esa «parra» fantasía bien pintada y coloreado algo a lo moderno (tonos verde, morado, rojo y azul mezclado, dominando el verde y azul) resultará con el conjunto bastante de color. *Desde luego* pintado por Ricardo parecerá *algo*; yo no sé dibujar, y solamente quería ver si adivinaba entre mis cosas más modernas y las de Ricardo, antiguas, podíamos enviarle algo que sirviera de ejemplo de lo que desea antes de hacer la «maqueta» definitiva para enviársela lo más pronto. Si no le gusta lo manda a paseo y en paz. Tanto yo como Ricardo deseamos hacerle ese pequeño favor y solo deseamos acertar con lo que desea. Como le habrá dicho en su carta Ricardo, él no cree que sabrá hacer la «maqueta» a su gusto o como se suele hacer, porque él no lo ha hecho más que para nuestro pequeño teatro; pero lo que sepa hacer, se lo hace de todo corazón y yo encantada, porque siento mucha simpatía y gran, *enorme*, admiración por usted. [...] Cuando vea usted esta «birria» mía conteste enseguida y envíela aquí a Ricardo de nuevo con las observaciones que quiera si hay cambios que hacer. Como verá, lo he dibujado haciendo bastante ángulo en el fondo izquierdo de la escena porque el escenario resulta más bonito y artístico con ángulo, ¿no le parece? Usted dice lo que desea, corrige, critica, etc., y Ricardo le hará la maqueta enseguida como él sepa y se lo mandará. Si no le agrada me lo dice y verá si hace otra cosa o se lo encarga usted a otro artista que tenga costumbre. Por ahora va este dibujillo mío y por él diga lo deseado, luego veremos.⁶⁴

Desconocemos hasta qué punto pudo intervenir Carmen Monné en esta puesta en escena, que acabaría firmando Baroja en exclusiva, según se refiere en los créditos de la obra. En cualquier caso, esta participación no debió de ser demasiado exitosa, puesto que el año siguiente la escenografía de Baroja fue sustituida por una nueva de Néstor de la Torre para su reposición en 1929. Este pintor canario había recibido una importante formación en las últimas tendencias europeas del cambio de siglo. En ese marco internacional empapado del simbolismo, decadentismo y modernismo, destacó por su

⁶³ En esos años estrenaron obras como *Ligazón*, de Valle-Inclán. Véanse: ABRIL, Manuel. «En casa de los Sres. de Barja “El Mirlo Blanco”», *Buen Humor*, Madrid, 28 de marzo de 1926, p. 9. ABRIL, Manuel. «Bambalinas, diabras y trastos», *Buen Humor*, Madrid, 16 de mayo de 1926, pp. 7-9. DONATO, Magda. «Lo decorativo en la escena. “El Mirlo Blanco”», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de junio de 1926, p. 4. ABRIL, Manuel. «En casa de los Sres. de Baroja “El Mirlo Blanco”», *Buen Humor*, Madrid, 28 de marzo de 1926, p. 9.

⁶⁴ Carta de Carmen Monné de Baroja a Antonia Mercé, Vera de Bidasoa, 9 de septiembre de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12943.



Figura 59. Boceto de Néstor para la escenografía de *Cuadro flamenco*, 1929. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

gusto por el decorativismo y las artes aplicadas. Próximo a la estética de los Ballets Russes, había sido el responsable de la escenografía para la versión de «gitanería» de *El amor brujo* de Manuel de Falla, estrenada en el Teatro Lara de Madrid en 1915, protagonizada por Pastora Imperio.

El primer encargo de Néstor para los Ballets Espagnols de La Argentina fue la escenografía y el figurinismo de *El fandango de candil*, obra que contaba con un libreto de Cipriano Rivas Cherif y una partitura de Gustavo Durán —amigo íntimo del artista canario—, y que fue estrenada en el otoño de 1927. Durán llevaba trabajando en la partitura desde aquella primavera, como exigió Arnold Meckel: «Para montar bien la puesta en escena de su ballet ella debe estar familiarizada con su música. De este modo le ruego que no tarde en enviarnos al menos el piano».⁶⁵ Sin embargo, la creación de

⁶⁵ Carta de Arnold Meckel a Gustavo Durán, 31 de mayo de 1927. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 24 (2). Traducción de la autora. Carta de Arnold Meckel a Cipriano Rivas Cherif, s. l., 8 de octubre de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12931.

la música y la escenografía durante aquel atareado verano revela los problemas con que se encontraron sus responsables por trabajar cada parte a distancia. Durán, a quien Néstor había regalado los bocetos del ballet, solicitó que le fueran devueltos tras la elaboración de los decorados.⁶⁶ Y, entre todas esas cartas, merece la pena destacar las referencias de Antonia Mercé acerca de su proceso de creación, entre las que además menciona su trabajo con la casa de alta costura parisina Callot —luego sustituida por los talleres de la Maison Landolff—:

Me asusta un poco lo que me dice de las «maquettes», pues Callot me reclama ya para poder escoger las telas y colores y antes necesito verlas para ver las exigencias del baile... No me abandone querido gran artista pues tengo ya grandes preocupaciones y tiempo muy poco de que disponer para mi marcha como Vd. sabe muy próxima. [...]

Estoy segura que [*sic*] todos los dibujos serán preciosos bajo todo punto de vista pero no es ese el miedo, sino el tiempo. Además, Vd. sabe que las danzas y los trajes deben de tener un «rapport» y Vd. desconoce esos bailes... Por qué quiero verlos antes de que vaya a la ejecución.⁶⁷

Afortunadamente, la obra se completó sin mayores problemas. Néstor de la Torre envió a París los diseños para *El fandango de candil* a principios de octubre de 1927. La acción se desarrollaba en un cabaret popular de Madrid en 1805, en el que se mezclaban personajes de diferentes extracciones sociales: la reina vestida de incógnito, majos y majas, un pobre ciego con su lazarillo... A lo largo de las danzas —*Danza de candil*, *Panaderos*, *Zorongo* y *Bolero*— aparecían los quince personajes. La temática goyesca en la que estaba ambientada esta obra sirvió de base a una estética *déco* geometrizante, de recortes angulosos y multiplicidad de perspectivas superpuestas. Las tonalidades cálidas de decorados y trajes —rojos, rosados, naranjas y terrosos— dan una homogeneidad a todo el ballet, subrayados por el profundo conocimiento de luminotecnia y espacio teatral que revelan los croquis del pintor canario.⁶⁸

⁶⁶ Carta de Arnold Meckel a Gustavo Durán, París, 31 de mayo de 1927. Cartas de Durán a Meckel, Madrid, 5 y 23 de julio de 1927. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París. Fonds Argentina. Pièce 24, 1, 3-4.

⁶⁷ Carta de Antonia Mercé a Néstor de la Torre, Aix-les-Bains, 18 de agosto de 1927. Archivo particular Las Palmas de Gran Canaria. Citado en ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan. *Néstor y El Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, pp. 126-127.

⁶⁸ Néstor aportó a Meckel y Mercé indicaciones muy precisas sobre la realización de los decorados, acompañadas con esquemas y croquis detallados. En muchas ocasiones, mientras



Figura 60. Boceto de Néstor para la escenografía de *El fandango de candil*, 1927. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 61. Figurín de Néstor para La Niña Bonita de *El fandango de candil*, 1927. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 62. Representación de *El fandango de candil* por los Ballets Espagnols de La Argentina con escenografía de Néstor, 1927. Legado Antonia Mercé, Fundación Juan March, Madrid.

El trabajo de Néstor satisfizo tanto a La Argentina que posteriormente le encargó los diseños de numerosos trajes con los que protagonizó sus solos más conocidos, piezas de Granados, Falla, Albéniz y otras de inspiración popular. Así, en el verano de 1928, Mercé le encargaba más vestuario:

Como le digo voy a América, Nueva York, Japón, China, Indias, etc. y pienso llevar cosas bonitas. El Bolero de *Fandango*, que lo hago en mis conciertos, su traje es un alboroto siempre y yo sé el éxito que tendría usted si fuese tan bueno de quererme hacer unas maquetas... Yo se lo pido, le explico lo que tengo más interés, le digo que para poderlos ejecutar tendrá que tener las *maquettes* lo más tardar el 15 de septiembre; y luego, si usted no quiere hacerlas o no puede, le ruego me lo haga saber con toda franqueza. Quisiera una maja, una chula, una andaluza, una gitana y una aragonesa.⁶⁹

residía en Canarias, hizo llegar estas instrucciones a través de Gustavo Durán, como se puede ver en su correspondencia. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París. Fonds Argentina. Pièce 24 (6).

⁶⁹ Carta de Antonia Mercé a Néstor de la Torre, Chamonix, 12 de agosto de 1928. Citado en ALMEIDA, *op. cit.*, p. 133.

El pintor contestaba poco después a la bailarina:

No pase cuidado por los trajes. Los tendrá U. sin precipitación ninguna, hechos y rehechos a su hora. Trabajo en ellos y busco cada día. Nada fijo tengo aún. Dejo primero que mi mano labore y hago después que mi conciencia corrija. Estoy ahora en el peor y más difícil momento de toda obra: en el periodo de la gestación. Los bocetos suceden a los bocetos, las ideas a las ideas. A pesar de mi técnica tan segura, no soy artista rápido. Si he logrado realizar en mi vida la gran cantidad de obra que anda dispersa por el mundo, ha sido a fuerza de trabajo y de mucho buscar. [...]

Pero por esta vez, en gracia a U. se me muestran propicias. Una hora en acecho me basta para cobrar la pieza y mi trabajo se reduce a depurar, a afinar y corregir lo que mi lápiz encuentra. [...] Quisiera que cada uno de estos cinco trajes fuese como una sorpresa capaz de alegrarle por unas horas tanto como a mí me alegran en estos días.⁷⁰

Suyos serían los diseños de *Chacona*, de Albéniz; y *Goyescas*, de Granados, entre otros. Además de aquellos vestidos, la bailarina le encomendó la escenografía y el figurinismo de un nuevo gran ballet, que formaría parte de la nueva programación presentada en la Opéra Comique de París el 29 de mayo de 1929: *Triana*. Esta «fantasía coreográfica sevillana» se configuró a



Figura 63. Antonia Mercé en *Chacona*, ca. 1927.
Foto D'Ora. Museo Nacional del Teatro, Almagro,
Ciudad Real.

⁷⁰ Carta de Néstor de la Torre a Antonia Mercé, París, 16 de agosto de 1928. MAE, Institut del Teatre, 12999.

partir de fragmentos de la *Iberia* de Albéniz, orquestados por Enrique Fernández Arbós, quien también escribió el libreto. El mismo compositor explicó que se había basado en la atmósfera sevillana para imaginar una historia de pasión amorosa y fervor religioso en tres actos —*Amoríos*, *La procesión* y *La Cruz de Mayo*—. Antonia Mercé trabajó intensamente en coordinar la coreografía con la puesta en escena, como revelan sus cartas:

Yo me doy con toda mi alma a *Iberia*, no pienso más que en ello. Mi actividad de composición la tengo empleada solo en ello y con la ayuda de Dios tendremos que sacar algo muy hermoso. No lo digo con fatuidad, tú ya me conoces, sino con entusiasmo. En los trenes trabajo el libreto, es decir el movimiento de los muñecos. Pienso en los tipos que tienen que componer el cuadro como impresión, los mismos en la Procesión que en la Cruz de Mayo que son cosas muy importantes. [...] Es necesario que Néstor tenga en cuenta que en la Taberna se pasan escenas muy importantes, es decir que todo el teatro tiene que ver sin olvidar los altos. [...]

No he recibido nada de Néstor y me es muy necesario hasta para ir ideando la *mise en scène* y cómo situaré los bailes, en qué sitio de la escena; aunque lo tienen ya marcado muchas veces hay que modificar por el decorado y por la sinceridad. Por el decorado a veces hay que hacer el baile en movimientos redondos en vez de un cuadrado o viceversa. No sé si Enrique me comprende pero sí es muy importante que yo vea el ritmo del decorado.⁷¹

La treintena de bocetos para los decorados y los figurines, realizados en los talleres de la Ópera de París y en los de Deshayes et Arnaud, respectivamente, son de una enorme modernidad. El telón de boca representa una gran chumbera en primer término, detrás de la cual se entrevé la fachada de una casa. Por otro lado, el gran telón de fondo retrata un patio sevillano de la calle de la Yerbabuena, a vista de pájaro. Así, entre edificios encalados, tinajas, cactus y macetas, se distingue, en primer término, el altar de una iglesia, y a lo lejos, en el puerto, un barco amarrado. La originalidad en su confección fue la de elaborar a modo de recortables algunos elementos que se colocaban por delante del telón, de manera que se introducían las tres dimensiones en la decoración pintada. Además, al igual que la obra precedente, los figurines también se basaron en una concepción geométrica de aire *déco* que no se había visto antes en trajes para danza española.

⁷¹ Carta de Antonia Mercé a Paquita Enea, San Francisco, enero de 1929. Véase también la carta de Mercé a Néstor de la Torre, *Dollar Steamship* hacia Manila, 15 de febrero de 1929. Archivo particular Las Palmas de Gran Canaria. Citado en ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 137-138, 140-141.



Figura 64. Boceto de Néstor para la escenografía de *Triana*, 1929. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 65. Representación de *Triana* por los Ballets Espagnols de La Argentina con escenografía de Néstor, 1929. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Cuando ya planeaba dejar de lado la faceta de escenógrafo para concentrarse en la pintura, Néstor organizó una exposición individual en la galería Charpentier de París, entre el 29 de abril y el 13 de mayo de 1930.⁷² Con todo, en ella se incluyó una sección dedicada a la decoración y el figurinismo para los Ballets Espagnols de La Argentina a través de sus obras *El fandango de candil*, *Cuadro Flamenco*, *Triana*, *El papagayo* y el vestuario para suites de danzas —con *Chacona*, *Gitana*, *Campesina* y *Goyesca*—. En un artículo publicado en *ABC* ese mismo año, además de dar noticia del éxito de aquella exposición parisina, se reprodujeron distintas escenografías, pertenecientes a los ballets *Triana*, *Cuadro flamenco* y *El papagayo*.⁷³ Este último, por desgracia, nunca llegaría a materializarse, a pesar de las gestiones iniciadas por sus responsables. De cualquier manera, estos bocetos prueban la preparación de Néstor en materia teatral y su conocimiento de las aportaciones de grandes teóricos de la puesta en escena contemporánea. En el prefacio del catálogo de la galería Charpentier, el crítico Camille Mauclair analizó el trabajo de Néstor y dedicó un espacio a su labor escenográfica:

El señor Néstor sabe inventar sin tregua con una facilidad aparente que disimula el conocimiento perfecto del estilo antiguo, de los trajes, en los que el corte, la ornamentación, la coloración son una maravilla, donde cada detalle es un hallazgo espiritual y que él sitúa en un decorado de perspectivas paradójicas, estrictamente español y, sin embargo, funambulesco tanto como verdadero. Porque la arquitectura llama mucho la atención del señor Néstor, y si sus investigaciones en este sentido no se muestran en esta primera exposición, yo he podido ver suficientes como para saber que sobrepasan con creces en audacia y en calidad las tentativas estériles del cubismo y que ellas podrán aportar factores realmente eficaces en el arte de la escena, porque están regidas por la observación metódica de la naturaleza, en la que la singularidad distancia todas las invenciones pobres de la imaginación humana.⁷⁴

Más famoso que Néstor en los círculos parisinos era para 1928 Federico Beltrán Massés, un pintor nacido en Cuba y formado en Madrid y

⁷² Néstor continuó trabajando como escenógrafo para ópera —diseñó los decorados de *Don Giovanni* en 1931— y creó piezas del vestuario de Conchita Supervía y Grace Moore.

⁷³ MARROQUÍN, Francisco. «Las visiones marítimas de Néstor. Un triunfo español en París», *ABC*, Madrid, 10 de agosto de 1930, pp. 12-13.

⁷⁴ MAUCLAIR, Camille. «Préface», en *Œuvres de Nestor: Exposées du 29 Avril au 13 mai 1930 en l'hôtel de Jean Charpentier: 76, Faubourg Saint-Honoré Paris*. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París. Fonds Argentina. Pièce 41. Traducción de la autora.

Barcelona, famoso por sus retratos de la alta sociedad francesa, donde se había establecido en 1916.⁷⁵ La pintura de Beltrán Massés se caracterizó por combinar los gustos del modernismo y el decadentismo con el simbolismo a la española de Julio Romero de Torres y el orientalismo *fin de siècle* de Gustave Moreau. La Argentina le encomendó la escenografía del ballet *Sonatina*, con música y argumento —inspirado en un poema de Rubén Darío— concebidos por Ernesto Halffter. El ingenuo libreto contaba la historia de una princesa incapaz de sonreír tras recibir un hechizo de un dragón, a la que conseguía salvar un príncipe encantador. Este trasfondo de cuento probablemente llevó a que en un primer momento se ofreciese el encargo de realizar la puesta en escena al artista Hernando Viñes, que había obtenido grandes éxitos con sus marionetas para *El retablo de maese Pedro* con música de Falla estrenado en Europa y América pocos años antes.⁷⁶ No obstante, nunca llegarían a un acuerdo económico, lo que llevó a buscar una alternativa para la escenografía. En una carta que Adolfo Salazar envió poco después a Manuel de Falla, barajó los nombres de Viñes y de Mariano Andreu para realizar la escenografía.⁷⁷

Un tema tan «poco español» para lo que se reclamaba a los Ballets de *La Argentina* se subrayaba, además, por una música neoclásica, acorde con los gustos de la Generación del 27 y su frecuente inspiración en el estilo de Domenico Scarlatti. En unos escasos figurines, Beltrán Massés abocetó los personajes de la Pastora, la Gitana y el Príncipe, algunos de los cuales ilustraron programas de mano y artículos en prensa. El traje con el que posó Antonia en algunas de sus fotografías de piezas breves de solista —como *Danza gitana*—, que combinaba una camisa blanca y una falda en picos de gasa de colores suaves —azul, verde agua, rosa y naranja—, podría ser otro de los diseños originales de Beltrán Massés para este ballet.

La gestación de esta obra entre Halffter, Mercé y Meckel fue bastante complicada y hubo numerosos malentendidos, retrasos en el estreno y cambios

⁷⁵ OROPESA, Marisa y PÉREZ CASTRO, Pedro (com.). *Federico Beltrán Massés* [cat. exp.], Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2008.

⁷⁶ Carta de Hernando Viñes a Arnold Meckel, 1 de marzo de 1928. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Argentina, Pièce 28 (3).

⁷⁷ Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 29 de abril de 1928. Archivo Manuel de Falla.



Figura 66. Figurines de Federico Beltrán Massés para la Pastora y la Gitana de *Sonatina*, 1927. Legado Antonia Mercé, Fundación Juan March, Madrid.

de última hora.⁷⁸ Las críticas no fueron todo lo buenas que se esperaban e hicieron especial mella en los decorados. Incluso parece que, como Adolfo Salazar contó en una carta, el ballet se había pateado.⁷⁹ En la extensa misiva que Halffter escribió a su maestro Falla el 13 de julio de 1928, aseguraba que la guinda de aquel tedioso proceso fue el estreno con aquella escenografía:

Y por fin llegan los decorados, ¡¡horrorosos!!, mil veces ¡¡horrorosos!! Todo lo contrario a mis sentimientos, a lo que yo necesitaba y los trajes, peores. En fin, que

⁷⁸ La gestación de esta obra ha sido bien estudiada por Nuria Menéndez Sánchez, quien se centró en las relaciones —algo tormentosas— entre el compositor y la bailarina. MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «*Sonatina* de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestión de un ballet español», en Begoña Lolo (ed.). *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 553-569.

⁷⁹ Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 21 de julio de 1929, Archivo Manuel de Falla. Citado por MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 562.

decididamente íbamos al sacrificio, y ¡¡cómo!! En todos sentidos, por la orquesta, el baile, los decorados, los trajes, los anuncios.⁸⁰

El célebre crítico de danza André Levinson dijo de *Sonatina*: «el señor Beltrán Massés, el reputado pintor mundano, la ha vestido maravillosamente, pero no ha llegado al resto de la puesta en escena».⁸¹ Esta opinión generalizada de que la puesta en escena no estaba a la altura de la música llevó a que La Argentina considerara revisarla. Halffter ya había escrito a Falla en octubre de 1928 avanzándole que, dado que *Sonatina* se había vuelto a programar para mayo del año siguiente, era necesario pensar en una solución:

¿Cree Vd. que podría escribir a Beltrán Massés o bien a Meckel, diciéndoles que para la nueva realización había *pequeños* detalles que modificar, para estar totalmente de acuerdo con mis intenciones, o cree Vd. que decididamente debería pedir un nuevo colaborador? De los trajes no sé qué pensar, pues probablemente querrán conservarlos y no hacer nuevos gastos, pero lo que no puedo admitir es lo del «*dragón*»; aquello era algo horroroso, lo más malo que tengo visto en mi vida, por el dragón sí que no paso; cambiarán el dragón y si no lo hacen, no habrá dragón, qué le vamos a hacer [...].⁸²

La reacción del pintor ante estas críticas no fue demasiado buena y puso como excusa la falta de tiempo y de previsión, a pesar de su compromiso fiel con el proyecto de la bailarina. Como consecuencia le reclamó que no utilizase más su escenografía en nuevas representaciones de la obra:

Ud. sabe así como mi buen Roberto, con qué gusto hice sin tiempo y sin pensarlo, como todo lo que es espontáneo, la idea de decoración de *Sonatina*. Me ha valido muchas observaciones y críticas de la parte de mis amigos y amantes de mi obra. De que si el autor no merecía mi comentario artístico; a lo que yo respondía que no haberlo hecho para la Argentina me bastaba.⁸³

En otra carta, respondiendo, por lo que parece, a las protestas de Antonia Mercé, aclaró que, además, no quería que se identificara su nombre con el

⁸⁰ Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, París, 13 de julio de 1928. Archivo Manuel de Falla, sign. 7096-048.

⁸¹ LEVINSON, André. «Au Théâtre Fémina. Les Ballets Espagnols de la Argentina», *Comoedia*, París, 21 de julio de 1928. Traducción de la autora.

⁸² Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Niza, 1 de octubre de 1928. Archivo Manuel de Falla, sign. 7096-054.

⁸³ Carta de Federico Beltrán Massés a Antonia Mercé, París, noviembre de 1928. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 32 (76).

de un joven músico moderno como Halffter, con el que no sentía vínculo alguno:

[...] francamente hablando, ¿cómo quiere Ud. que yo esté dispuesto a compartir una responsabilidad artística con quien no estoy en ningún aspecto identificado?... Por Ud. lo he hecho una vez y lo hubiese repetido en un caso aislado, pero ante las manifestaciones que Ud. prepara en la Ópera Cómica con los nombres ilustres de Albéniz y Falla, a los cuales se asocia dignamente el de mi antiguo amigo y compañero Néstor, ¿cómo voy yo a dejarme tentar para ir al litigio público, decorando una obra, que salvo todos los respetos y grandes valimientos y de porvenir que tiene el autor, *no* ofrece la importancia de los anteriores, exponiendo sin necesidad alguna mi nombre, que tengo el deber de salvaguardar, a cualquier contrariedad siempre temible? Ud., que sabe apreciarme y quererme lo comprenderá perfectamente.

El haber empezado mal este asunto, con los anuncios a que le aludí en mi pasada y sobre los cuales me llamaron la atención, muchos buenos amigos, me ha hecho reflexionar seriamente sobre ello, y por esto yo le pido que deje sin efecto mi colaboración en *Sonatina* y reserve pues mi nombre en absoluto. De esta vez ninguna gran contrariedad se le ofrece a Ud. con ello.⁸⁴

Las consecuencias fueron inmediatas, pues en la temporada siguiente, para la tranquilidad de Halffter, el ballet *Sonatina* apareció con decorados y figurines de Mariano Andreu, desde su reestreno el 27 de mayo de 1929 en la Opéra Comique de París.⁸⁵ Andreu venía del mundo de las artes decorativas, en las que se formó en Barcelona y Londres. Allí trabajó en el ámbito de influencia del movimiento de Arts & Crafts y se integró en el grupo de Laura Albéniz, Ismael Smith y Néstor de la Torre.⁸⁶ Su primer trabajo escenográfico tuvo lugar en 1913 para el Künstler Theater de Múnich con la obra *Odyseus*, de Jacques Offenbach, aunque la mayor parte de su producción la dedicó a la danza.

⁸⁴ Carta de Federico Beltrán Massés a Antonia Mercé, París, 25 de noviembre de 1928. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 32 (77).

⁸⁵ Halffter escribía a Falla pocas semanas antes del estreno contándole: «También sé por Adolfo que ha leído en el *ABC* que han rehecho toda la escenografía del ballet haciendo este trabajo Mariano Andreu, el pintor catalán que vive en París y que creo que Vd. conoce; por esta parte estoy naturalmente mucho más tranquilo, pero me parece feo hacer todo esto sin consultar para nada conmigo, que al fin y al cabo soy el padre de la criatura [...]». Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Lisboa, 5 de mayo de 1929. Archivo Manuel de Falla, sign. 7097-014.

⁸⁶ GARCÍA PORTUGUÉS, Esther (com.). *Mariano Andreu y los clasicismos modernos* [cat. exp.], Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2007. BRAVO, Isidre. «Imaginació i rigor: els espais teatrals de Marià Andreu», en *Marià Andreu, (1888-1976)*, [cat. exp.], Mataró, Patronat Municipal de Cultura, 1995.



Figura 67. Boceto de Mariano Andreu para la escenografía de Sonatina, 1929.

Los dibujos preparatorios para esta nueva versión de *Sonatina* que han llegado hasta nosotros capturan un ambiente muy distinto al andalucismo del resto de obras de La Argentina, y tienen claras reminiscencias de los ballets clásicos románticos con un cierto aire rococó, afín a la raíz neoclásica de la partitura de Halffter. Las bailarinas, vestidas con faldas de tul y zapatillas de raso, se alejaban de los volantes y madroños de otras representaciones. El estilo de los figurines de Andreu para esta pieza está en clara sintonía con el resto de su obra de los últimos años veinte, en los que ha superado sus tintes modernistas para dar paso a un gusto por los volúmenes que se hizo patente tras un importante paso por Italia, a partir del cual su pintura tendría muchos vínculos con los artistas novecentistas y del entorno de *Valori Plastici*.

Por otro lado, el telón de fondo presenta una serena escena marina, de atmósfera mediterránea con colores suaves y arquitecturas clásicas de perspectivas neocubistas, en la que destaca una gran escalinata piramidal que termina en un pequeño asiento protegido del sol con una sombrilla. Solo tres divertidas nubes con forma de labios añaden matices metafísicos a una atmósfera que recuerda a la tradición italiana y la pintura de De Chirico. El carácter neoclásico de este ballet que se reflejaba de igual manera en la música scarlattiana de Halffter, rompía demasiado los esquemas de una

compañía que pretendía explotar al máximo lo español «auténtico». Por ello no es de extrañar que los problemas de *Sonatina* no terminaran aquí. Tras la disolución de la compañía, Antonia Mercé representó pequeños extractos de la obra, en forma de danzas sueltas, para las que recuperó el vestuario de Andreu. Sin embargo, a partir de 1933, varias cartas entre Antonia Mercé, Arnold Meckel, Ernesto Halffter y Eugène Cools —director de las ediciones musicales Max Eschig— permiten deducir que La Argentina quiso vender los derechos de la obra —que poseía durante diez años— junto con los decorados, por los que pretendía cobrar cincuenta mil francos. Cools no aceptó ese precio, y el ballet no volvió a representarse hasta después de la Guerra Civil.⁸⁷ A partir de la colaboración con La Argentina, Mariano Andreu, convertido en un reputado escenógrafo, realizó otros muchos proyectos para ballets en España, Francia y Gran Bretaña a lo largo de las décadas siguientes.

Otro de los escenógrafos que se unió a la plantilla de los Ballets Espagnols fue Salvador Bartolozzi, cuyo encargo se dirigió al diseño de decorados y trajes para el ballet *El contrabandista*, un libreto de Rivas Cherif con partitura de Óscar Esplá. Bartolozzi era ya un reputado artista, ilustrador habitual de revistas, novelas y libros infantiles —fue el introductor en España del personaje de Pinocho—, y un intelectual comprometido del círculo ramoniano de Pombo. Sus contribuciones a la escena eran muy conocidas; trabajó en el Teatro de Arte de Martínez Sierra y fundó el Guiñol del madrileño Teatro de la Comedia, además de participar en *El Cántaro Roto*, *El Caracol* y otra serie de compañías punteras.⁸⁸

A pesar de este prestigio, en un primer momento, los responsables de los Ballets Espagnols barajaron el nombre del pintor Daniel Vázquez Díaz como posible escenógrafo por sugerencia del propio Esplá. Arnold Meckel escribió a Rivas Cherif confiándole la elección final y solicitándole que los bocetos estuviesen diseñados para ese verano de 1927, dado el trabajo que tenían acumulado los talleres de escenografía parisinos.⁸⁹ A principios de octubre, el artista Salvador Bartolozzi accedió a diseñar la escenografía y

⁸⁷ Carta de Arnold Meckel a Eugène Cools, París, 27 de octubre de 1933. Carta de Cools a Meckel, 30 de octubre de 1933. Carta de Ernesto Halffter a Meckel, 31 de octubre de 1933. Carta de Meckel a Halffter, 13 de noviembre de 1933. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 28 (7-10).

⁸⁸ LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. «Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita», en *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita*, Madrid, Museos de Madrid, 2007, p. 12.

⁸⁹ Carta de Arnold Meckel a Cipriano Rivas Cherif, s. l., 31 de mayo de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12975.



Figura 68. Figurín de Mariano Andreu para Sonatina, 1929.



*Figura 69. Antonia Mercé como la Pastora de *Sonatina* con el diseño de Andreu, 1929.
Foto D´Ora. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.*



Figura 70. Figurines de Salvador Bartolozzi para *El contrabandista*, 1929. Legado Antonia Mercé, Fundación Juan March, Madrid.

los trajes de *El contrabandista*.⁹⁰ Los elegantes figurines revelan la calidad dibujística del experto ilustrador, que combina, en el caso de algunos personajes como el Clérigo o la Mocita del cortijo, con un aire caricaturesco.

Simultáneamente, Óscar Esplá iniciaba una correspondencia con La Argentina y Arnold Meckel de la que se deducen problemas por la exclusividad

⁹⁰ Cartas de Arnold Meckel a Cipriano Rivas Cherif, s. l., 4 y 10 de octubre de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12929-12930.

de la partitura y malentendidos en el proceso de creación. El compositor continuó sus protestas por ver que el ballet todavía no se incluyó en la programación parisina de 1928.⁹¹ En el contrato que ambos firmaron el 13 de abril de 1928, se había especificado que la pieza se representaría un mínimo de veinte veces aquel año y que se incluiría en el repertorio habitual en exclusividad durante la siguiente década.⁹²



Figura 71. Antonia Mercé en *El contrabandista* con diseño de Salvador Bartolozzi, 1929. Foto D'Ora. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

⁹¹ Carta de Óscar Esplá a Antonia Mercé, Alicante, 18 de octubre de 1927, sign. 12880. Carta de Cipriano Rivas Cherif a Antonia Mercé, s. f., sign. 12964. Carta de Esplá a Aniceto Ruiz, Madrid, 27 de diciembre de 1927, sign. 12884. Carta de Antonia Mercé al director del diario *Heraldo de Madrid*, s. f., sign. 12923-12924. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

⁹² Contrato de Óscar Esplá, Editions Max Eschig, para Antonia Mercé, representada por Arnold Meckel, París, 13 de abril de 1928. MAE, Institut del Teatre, 12882.

Afortunadamente, la pieza se estrenó con un éxito considerable, gracias a la ambientación en el mítico imaginario goyesco a través de la recreación de un cortijo andaluz a mediados del siglo XIX en el que la condesa de Teba, futura emperatriz Eugenia de Montijo, acogía a un contrabandista perseguido. Los vínculos con la histórica mirada francesa hacia «lo español», popularizada desde *Carmen* de Prosper Mérimée, resultaron una constante mención entre las buenas críticas de la obra.

Quedaba pendiente en el análisis de este repertorio de los Ballets Espagnols el estreno de la pieza que, a pesar de ser el primer encargo que La Argentina solicitó desde 1925, paradójicamente, no se estrenó hasta junio de 1929 en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París. Nos referimos al ballet *Juerga*, con libreto de Tomás Borrás y partitura de Julián Bautista. Fue el escritor quien había recomendado a la bailarina la contratación de un artista que podría encargarse de la recreación plástica:

Aquí en Madrid hay un verdadero «as» de la escenografía y de la indumentaria. Es Manolo Fontanals y si quiere V. encargarle la plástica de la obra y diciéndole si quiere V. una cosa «justa y exactamente de época» o una cosa «más para la imaginación de los



Figura 72. Representación de *Juerga* con escenografía de Manuel Fontanals, 1929.
Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

extranjeros» le resolverá a V. la dificultad y le hará un conjunto bellísimo. Y le indico a Fontanals porque es lo más importante que hay en España.⁹³

No en vano, Borrás había conocido a Fontanals en el seno del Eslava, con Martínez Sierra, y para entonces sus escenografías ya se habían mostrado en la Exposición Internacional, por lo que se trataba de alguien idóneo para llevar a cabo el encargo. Además, es importante subrayar la advertencia que Borrás hacía a La Argentina con respecto a la ambientación de sus números, en función de si planeaba que la compañía actuara dentro o fuera de España:

Ahora bien, yo no sé si V. quiere hacer una presentación de fiel reconstrucción histórica o darle margen a la imaginación de manera que el cuadro resulte pintoresco y más del gusto del público extranjero. Desde luego en España no se puede uno extralimitar, porque esa es época muy conocida del público y relativamente reciente. Ahora, si sus designios de V. son solamente presentar el bailete en el extranjero, donde tienen una visión falsa de lo español, entonces hay un gran margen que con ayuda de un dibujante, puede V. aprovechar en el sentido que le convenga.⁹⁴

En octubre de 1927, Fontanals se ponía manos a la obra.⁹⁵ Poco después enviaba todos los detalles sobre su propuesta:

Dudaba entre hacerle una realización plana y esquemática o, con una selección de elementos realistas, crear un cuadro de ambiente. Creo que por la índole del asunto es esto una mejor solución. Dar toda la profundidad sensual de una noche española localizada en Madrid por una silueta inconfundible, característica de una de esas casas de enormes medianerías y pequeñas ventanas puede ser interesante.⁹⁶

La escenografía de Fontanals recreaba una estampa de verbena del Madrid de 1885, en el que, en el cruce de dos calles, se juntaban «chulos» y «chulas» con jóvenes aristócratas que habían salido a divertirse en las fiestas, formando, como rezaban los programas, un «pintoresco viene y va».⁹⁷ Por lo

⁹³ Carta de Tomás Borrás a Antonia Mercé, Madrid, octubre [s. a.]. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 12865.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Carta de Manuel Fontanals a Antonia Mercé, Madrid, 11 de octubre de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12889.

⁹⁶ Carta de Manuel Fontanals a Antonia Mercé, Madrid, s. f. [1927]. MAE, Institut del Teatre, 12890.

⁹⁷ Programa de mayo y junio de 1929. Bibliothèque Nationale de France. Ro 12.227. Traducción de la autora. Véase además BORRÁS, Tomás. *Tam Tam. Pantomimas, Bailetes, Cuentos coreográficos, Mimodramas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.



Figura 73. Figurines de Manuel Fontanals para Juerga, 1929. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

que se puede apreciar en las imágenes conservadas, en un estilo simplificado, el telón de fondo presentaba un amplio cielo estrellado, arquitecturas pintadas, y dos pequeños detalles: una farola y un pequeño altar colocado en una pared. Los trajes estaban inspirados en la moda madrileña de finales del siglo XIX, con las variantes que la extracción social de los personajes pudiese ofrecer. Con ello, el escenógrafo buscó «esa claridad de estampa vieja» del estereotipado ambiente madrileño decimonónico. A lo largo de cinco danzas —*Tango*, *Zapateado*, *Bulerías*, *Chotis* y *Seguidillas*— los personajes desfilaban por delante de un sintético telón de

fondo.⁹⁸ En una carta que Arnold Meckel envió a Julián Bautista, en junio de 1928, el gestor se quejaba porque había pedido en varias ocasiones algunas fotografías a Fontanals, sin obtener ninguna respuesta.⁹⁹ Quizás ese pueda ser el motivo por el que los programas, que solían estar profusamente ilustrados con la labor de los distintos escenógrafos, solo reprodujeron una fotografía de aquel espectáculo.

Para completar este recorrido por la participación de los artistas plásticos que trabajaron para La Argentina, es preciso mencionar la colaboración de Carlos Sáenz de Tejada. Procedente del ambiente madrileño más vanguardista de los primeros años veinte, en el que estuvo inmerso en los círculos de Pombo, de Sonia y Robert Delaunay y de los Ibéricos, Sáenz de Tejada había presenciado la visita de los Ballets Russes de Diaghilev en Madrid, lo que había influido enormemente en su atracción por la escena hasta su instalación en la capital gala en 1926.¹⁰⁰ En 1927 comenzó a colaborar con Mercé, realizando el cartel más célebre de los Ballets Espagnols, del que se conservan un par de bocetos.¹⁰¹ En él aparece una bailaora de espaldas y, a sus lados, un guitarrista y un cantaor. Aunque inicialmente La Argentina sugirió que la escena se inspirara en una maja, Sáenz de Tejada desaconsejó la idea por dar la sensación de «reconstrucción histórica, que no está en sus vistas; mientras que estilizando de manera moderna los elementos españoles se da a mis personajes un aire de *personajes de ballets*».¹⁰²

Hubo además otro proyecto de ballet en el que estuvo implicado Sáenz de Tejada, al que titularon *Bolero*.¹⁰³ La correspondencia entre la bailarina y el artista revela gestiones para su creación desde 1927 hasta 1933, año en que se desechó definitivamente la idea. La pieza iba a montarse sobre la famosa partitura de Maurice Ravel, pero el estreno en noviembre de 1928 de

⁹⁸ PERALTA, *op. cit.*, pp. 105-107.

⁹⁹ Bibliothèque Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 26 (7).

¹⁰⁰ Para profundizar en la faceta de este artista sobre la escena, véase: MURGA CASTRO, Idoia. «Carlos Sáenz de Tejada, artista escenógrafo», *Goya*, 337, Madrid, octubre-diciembre de 2011, pp. 324-341.

¹⁰¹ Cartas de Arnold Meckel a Carlos Sáenz de Tejada, París, 17 de septiembre y 1 de octubre de 1927. Contrato de Carlos Sáenz de Tejada, París, 10 de octubre de 1927. MAE, Institut del Teatre, 12937-12938, 12997.

¹⁰² Carta de Carlos Sáenz de Tejada a Arnold Meckel, París, [1927]. MAE, Institut del Teatre, 12993. Traducción de la autora.

¹⁰³ ARCEDIANO, Santiago y GARCÍA DÍEZ, José. *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993, p. 296.



Figura 74. Boceto de Carlos Sáenz de Tejada para la puesta en escena de *Bolero*, ca. 1927-1933. Colección particular.

la versión de Bronislava Nijinska para Ida Rubinstein en la Ópera Garnier dio al traste con aquella iniciativa.¹⁰⁴ En algunas de las cartas entre Sáenz de Tejada y La Argentina se encuentran detalles sobre sus planteamientos:

Hace días su empresario Mr. Meckel me mandó llamar para ponerme en relaciones con un sr. ruso director de la orquesta de Filadelfia que quería que le hiciese un ballet sobre el tema de «Bolero, de Ravel». Como entonces no tenía yo nada que enseñarle en ese género, se me ocurrió llevarle a *L'Illustration*, donde estaban los originales de las 11 planchas del número *Nöel*, ese señor fue, las vio, me dijo que, como ilustraciones las encontraba perfectas, pero que desearía un boceto sobre la decoración a hacer. [...] Desearía esta vez que tuviese Ud. la bondad de decirme sus necesidades coreográficas respecto a esas decoraciones, esto es, cómo desea Ud. la distribución escénica para desarrollar su admirable arte de bailarina. También desearía saber si ese señor ruso está en París, pues antes de ponerme a trabajar con todo mi entusiasmo, no quisiera encontrarme con la desagradable sorpresa que por causa del tiempo transcurrido en mi enfermedad ese señor se ha puesto en comunicación con otro artista. No solamente haré 1 boceto, sino me propongo hacerle 3 o 4, pero siempre con la garantía de que ese señor me atienda con preferencia sobre otros artistas.¹⁰⁵

¹⁰⁴ GARAFOLA, Lynn. «Bronislava Nijinska's *Bolero*», *Choreography and Dance. Dance in Hispanic Cultures*, vol. 3 (4), Harwood Academic Publishers, Malaysia, 1994, p. 55.

¹⁰⁵ Carta de Carlos Sáenz de Tejada a Antonia Mercé, París, s. f. MAE, Institut del Teatre, 12996.



Figura 75. Maquetas de Carlos Sáenz de Tejada para *Bolero*, ca. 1927-1933.
Archivo Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Álava.

Fechados en 1927, se conservan cuatro aguadas para lo que parece ser el proyecto escenográfico. Las cuatro escenas se sitúan entre el interior y el exterior de arquitecturas populares andaluzas, de muros blancos encalados sobre los que destacan detalles como botijos, sacos, manteles, chumberas, un cartel taurino, tinajas y monturas de caballo. El fundamento en estructuras arquitectónicas, basadas además en grandes arcadas que abren el punto de vista del público a la ficción del escenario, unido

a la multiplicidad de perspectivas y a la simplificación de las formas, puede recordar, tanto a los escasos ejemplos conservados de su pintura madrileña influida por Barradas, como a ciertos aspectos de la producción de Bacarisas y de Néstor. El cartel para esta obra es similar al que realizó para la compañía, con la bailaora rodeada esta vez por dos hombres sentados que la acompañan con palmas. Los figurines, realizados en *gouache* sobre madera, parecen recortables extraídos de ambos carteles, dibujados con simplicidad formal e iluminados con vivos colores planos.¹⁰⁶ Asimismo, el archivo del artista Francisco Santa Cruz, íntimo amigo de Sáenz de Tejada, conserva una aguada en la que se aprecian los mencionados personajes en el momento en el que La Argentina debía bailar sobre la mesa.

Por desgracia, el ballet no llegó a concretarse. La bailarina escribía al pintor desde una gira por Estados Unidos:

Me da vergüenza contestar con tanto retraso a su cariñosa carta, pero la vida que yo llevo es de un torbellino que no me deja tiempo para nada. Por su carta veo está usted contento de su vida de trabajo y no sabe cuánto me alegro, pues sabe le estimo y le admiro. Yo también tengo deseos de ver su proyecto sobre *Bolero* Ravel [*sic*].¹⁰⁷

En diciembre de 1930, finalizando otra de sus giras americanas, la bailarina volvió a insistir en una segunda carta escrita desde Nueva York:

Perdone mi silencio pero no lo achaque a indiferencia. El mucho trabajo no me deja tiempo para nada. Sé que ha trabajado para *Bolero* y me da mucha alegría con el interés que usted se asocia a nuestro ideal. Por el momento esa cuestión está en suspenso pues aquí la situación financiera es crítica y no creo pueda hacerse nada antes de dos años. En fin nosotros regresamos si Dios quiere el 12 ó 13 febrero y hablaremos. Muchas felicidades para 1931.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Figurines reproducidos en *Carlos Sáenz de Tejada* [cat. exp.], Madrid, Galería Multitud, 1977.

¹⁰⁷ Carta de Antonia Mercé a Sáenz de Tejada, Chicago, 9 de febrero, s.a. Archivo Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Álava.

¹⁰⁸ Carta de Antonia Mercé a Carlos Sáenz de Tejada, Nueva York, 30 de diciembre [1930]. Archivo Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Álava. El artista debió de solicitar a La Argentina que le devolviese sus maquetas, a juzgar por la carta de Arnold Meckel a Carlos Sáenz de Tejada, s. l., 20 de junio de 1933. MAE, Institut del Teatre, 12939. Dos años más tarde, Sáenz de Tejada escribía a Arnold Meckel solicitándole que, ya que el ballet *Bolero* no tenía vistas de futuro, le enviasen de vuelta sus bocetos y maquetas. Carta de Carlos Sáenz de Tejada a Arnold Meckel, Saint-Maur-des-Fossés, 8 de mayo de 1933. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 12998.

Por último, cabe mencionar una colaboración que La Argentina estableció con artistas extranjeros. De este modo, encargó figurines, por un lado, al afamado caricaturista salvadoreño Toño Salazar. Su nombre se relaciona con el del ballet *Kimbombó*, una obra que nunca llegó a estrenarse.¹⁰⁹ Contaba con música del mexicano Manuel Ponce y libreto del cubano Mariano Brull, con escenografías y decorados de Toño Salazar.¹¹⁰ La partitura que se ha conservado, de inspiración en melodías y ritmos populares cubanos, se divide en siete partes, de entre las que destacan *Tempo di Danzon*, *Vivo (Los Diablitos)* y *Danza de la culebra*.¹¹¹ El proyecto en el que participaron figuras de procedencia tan variada fue posible gracias a su común residencia en París. Ponce se encontraba realizando una estancia en la ciudad desde 1925, mientras que Brull, célebre poeta, ostentaba el cargo de funcionario de la embajada de Cuba en Francia. Por su parte, Toño Salazar era uno de los artistas mejor integrados en los círculos más efervescentes de Montparnasse. Sabemos que, al menos, Ponce llevó a cabo la composición musical del ballet, aunque desconocemos en qué punto se paró el proceso de creación del resto de elementos, pues el proyecto de *Kimbombó* no terminó de materializarse.¹¹²

Por otro lado, Antonia Mercé también encargó el diseño de su vestuario para la *Suite argentina* al reputado artista porteño Rodolfo Franco.¹¹³ Formado entre América y Europa —residió en España durante la Primera Guerra Mundial—, se había dedicado a la enseñanza y la práctica de la escenografía desde los años veinte en Argentina, siendo el director escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires y creador de su primer taller.¹¹⁴ Aunque fue puntual, la colaboración de Franco para La Argentina resulta también un hecho interesante, de sintonía de la bailarina por su tierra de nacimiento.

¹⁰⁹ El programa de mano del 18 de julio de 1928 en Théâtre Fémina de París anunciaba la pieza *Kinebombo* entre los «ballets y pantomimas» y a Manuel Ponce y Toño Salazar entre los músicos y escenógrafos. Bibliothèque Nationale de France. Ro 12227 (13).

¹¹⁰ ESTÉVEZ ORTEGA, *op. cit.*, p. 191.

¹¹¹ El compositor mexicano Héctor Rojas ha recuperado las partituras de *Kinebombo* y las ha interpretado en su *Concierto y Balada mexicana para piano y orquesta. Otras obras inéditas para piano*, en <http://www.poncemusic.com>.

¹¹² GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. «Un artista que retorna. Manuel M. Ponce», *El Universal*, México, 16 de junio de 1929. Citado en BARRÓN CORVERA, Jorge. *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut/Londres, Praeger, 2004, p. 121.

¹¹³ Véanse los fondos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires.

¹¹⁴ ROCA, Cora. *Homenaje a la escenografía argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, pp. 14-19.

En definitiva, la colaboración entre los pintores, los músicos, los libretistas y los bailarines de la compañía de los Ballets Espagnols de *La Argentina* fue muy fructífera e interesante. Los variados proyectos presentaron unas estéticas poco homogéneas, como consecuencia de la procedencia tan dispar de sus pintores. El apoyo a creadores jóvenes fue una constante a lo largo de los meses que duró el grupo, y el interés por llevar la cultura de España al extranjero se convirtió en una de sus claves. La imagen exportada a los escenarios de todo el mundo influyó claramente en la construcción del imaginario de lo español. Las puestas en escena de estos ballets son, sin duda, un tronco fundamental en el desarrollo de la escenografía durante la Edad de Plata española.

Entre las bailarinas españolas que a finales de los años veinte se sirvieron de estrategias similares a los Ballets Espagnols de La Argentina, cabe detenerse en los casos de Teresina Boronat y Laura de Santelmo. La primera, al igual que Mercé, había recibido formación académica, en su caso, con Pauleta Pàmies en el Liceo de Barcelona, donde consiguió ser primera bailarina con apenas quince años, y más tarde, en el Teatro Real de Madrid. En 1923, Paul Léon la descubrió en Barcelona y le propuso probar suerte en Francia. Fue en 1928, año de consagración de los Ballets Espagnols en París, cuando Boronat despuntó en distintas galas de danza española en la sala Pleyel y en el Folies-Bergère, apoyándose en aquella referencia: «Al triunfo en París de nuestra compatriota Antonia Merced [sic], la Argentina, cuyo éxito se mantiene, hay que añadir el obtenido por otra artista que, en verdad, no conocemos. Ha debutado en el Salón Pleyel, como la Argentina, y se anuncia en los carteles con el nombre de Teresina».¹¹⁵ No en vano, 1928 fue un año del que Boronat supo aprovechar la coyuntura: se celebraba el centenario de la muerte de Francisco de Goya con varios eventos, tanto en Francia como en España. En primer lugar, a finales de marzo, se presentó su espectáculo en la sala Pleyel de París.¹¹⁶ Un mes más tarde, el Gran Teatro del Liceo organizó un festival goyesco gracias al apoyo del Real Círculo Artístico.¹¹⁷ Como máxima protagonista, Teresina Boronat interpretó una serie de piezas de Falla, Albéniz, Granados, Giménez y Amalio Cuenca, acompañada por este último a la guitarra, Alejandro Vilalta y Raúl Laynez al piano y Gabriel Rodó al violonchelo.¹¹⁸ Tras

¹¹⁵ «Nuestros bailes en París», *El Imparcial*, Madrid, 8 de mayo de 1928, p. 10.

¹¹⁶ BADEAU, G.-L. «Le gala Goya à la Salle Pleyel», *Paris-Soir*, París, 30 de abril de 1928. LEVINSON, A. «Galas espagnoles», *Candide*, París, 10 de septiembre de 1928.

¹¹⁷ «Música y teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de mayo de 1928, p. 23.

¹¹⁸ «Las fiestas del centenario de Goya», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de abril de 1928, p. 32.

la actuación catalana, algunos críticos aseguraron añorar la interpretación de alguna sardana o el solo de *La muerte del cisne*, mientras que las páginas de *La Gaceta Literaria* alabaron sus «castizas danzas españolas».¹¹⁹

Poco después, en clara referencia a Mercé, la artista denominó sus espectáculos Danses d'Espagne de Teresina y Ballets Espagnols Teresina, en los que trabajaron el bailarín Juan Martínez, el guitarrista Amalio Cuenca, el cantaor Niño de Talavera, el pianista Maurice Bleché y el director de orquesta Francis Casadesus.¹²⁰ De manera análoga a su predecesora, Teresina también emprendió giras por Europa, América y Asia, y buscó revalidar sus actuaciones por medio de conferencias de intelectuales ilustradas por sus danzas.¹²¹ Entre 1927 y 1928 se hizo retratar por Pedro Pruna y Pablo Gargallo se inspiró en sus danzas para algunas de sus esculturas.

Para sus espectáculos, contó con escenografías firmadas por pintores españoles, el primero de los cuales destacó Ignacio Zuloaga. Además de diseñar su vestuario, ilustró distintos programas de mano y retrató a la bailarina en un conocido lienzo. La participación del pintor vasco puede rastrearse desde 1928 en números de inspiración goyesca presentados en París.¹²² El crítico francés André Beucler señaló que el vestuario que había diseñado sería inolvidable gracias a «un sabor y una violencia que decoran cada movimiento. Además, el conjunto del espectáculo está compuesto y presentado con infinidad de gusto y elegancia».¹²³

¹¹⁹ «Cataluña», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 junio 1928, p. 6. X. B. «Teresina Boronat», *Joia*, Badalona, 1 de mayo de 1928, p. 22.

¹²⁰ Bibliothèque Nationale de France. Ro 12301. Véanse las siguientes críticas: BROUSSON, Jean-Jacques. «Le soleil dans la cave ou le miracle de Teresina», *Candide*, París, 17 de febrero de 1929. SAINT BONNET. «Au Théâtre des Champs-Élysées. La Thérésina», *Paris-Soir*, París, 21 de enero de 1929. PUGLIANIGI, Carmelo. «La danseuse Teresina», *Paris-Soir*, París, 29 de enero de 1929. LEVINSON, A. «Barcelone et Séville», *Candide*, París, 24 de enero de 1929. GREGORIO, Paul. «Les danses de Térésina», *Volonté*, París, 27 de enero de 1929.

¹²¹ AVECILLA, Ceferino R. «Castañuelas en Shanghai. Teresina, o la nueva gitana», *Mundo Gráfico*, Madrid, 25 de mayo de 1932, pp. 9-10. PRECIOSO, Artemio. «Teresina, la gran artista de la danza, famosa en plena juventud...», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de enero de 1933, p. 5.

¹²² ORTIZ ECHAGÜE, Fernando. «Semana de actualidad española», *El Sol*, Madrid, 28 de marzo de 1928, p. 1.

¹²³ BEUCLER, André. «L'attraction au cinéma. Teresina au Théâtre des Champs-Élysées», *Nouveau Littéraire*, París, 2 de febrero de 1929. Traducción de la autora.



Figura 76. Cartel del Festival Centenario de Goya en el Gran Teatro del Liceo con la reproducción del retrato de Teresina Boronat por Ignacio Zuloaga, 1928. MAE, Institut del Teatre, Barcelona.

También contó con diseños del escenógrafo catalán Ángel Fernández Castañer, también conocido en su faceta de ilustrador y caricaturista con el seudónimo de *Pussiré* y *Kaleto*. Tras formarse en el taller de Salvador Alarma, Fernández Castañer, trabajó en numerosos teatros barceloneses y fue fundador de la Associació de Teatre Selecte, de la que fue director artístico, y de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur. Ejerció la crítica de arte y expuso en el Ateneu Enciclopèdic y las Galeries Grau de Terrasa. En París, además de dedicarse a algunos proyectos de cine, destacó sobre todo por sus escenografías y figurines para los espectáculos de Teresina Boronat. Suyos fueron la escenografía y el figurinismo de *Cuadro flamenco*, que Teresina estrenó en 1930.¹²⁴ Desgraciadamente, Fernández

¹²⁴ CASADESUS, Jules. «Après une saison à Paris Térésina se rendra-t-elle à Hollywood?», *Paris-Soir*, París, 24 de enero de 1930.

Castañer falleció prematuramente como consecuencia de una larga enfermedad en 1932.¹²⁵

Además de estos dos artistas, Boronat encargó algunos de los diseños de sus espectáculos a Léon Zak y Eric Isenberger. El ruso Zak había destacado desde los años diez en los círculos modernistas de poetas y artistas. Poseía una amplia experiencia escenográfica, tras haber trabajado para los Ballets Romantiques Russes de Boris Romanov desde 1921. Por su parte, Isenberger fue el encargado de diseñar el figurinismo de Teresina para la pieza *Exaltación* de Joaquín Turina, que estrenó en agosto de 1935.¹²⁶ Los bocetos de estos pintores eran ejecutados por los talleres de Anna Fregolino y Popoff.

En una entrevista concedida a Jules Casadesus, la catalana comentaba los procesos de creación de su espectáculo:

Comienzo por ensayos de estilización regional, perfilados en el medio abstracto de un telón negro o gris y subrayados por música puramente popular, tomada de la fuente y simplemente adaptada en caso de necesidad. Los trajes, muy estilizados igualmente, en los que se materializará el arte personal de un Fernández, un Zuloaga y un Zack; esto para los dos primeros ballets, *Canarias* y *Aragón*. En *Cuadro flamenco*, empujamos el realismo un poco más lejos y tratamos de aproximarnos todo lo posible a un ambiente típicamente andaluz [...].¹²⁷

En enero de 1933, Teresina Boronat trató de obtener el respaldo de la crítica y las instituciones españolas, para lo que realizó una serie de actuaciones en el Teatro Español de Madrid. Sin embargo, nunca consiguió la fama de otras protagonistas de la danza española, como La Argentina o La Argentinita. De hecho, sobre estas últimas intervenciones, en las que interesa señalar que no se dedicó en exclusiva a explotar el imaginario del flamenco o lo goyesco, sino que incluyó una sardana, la prensa calificó la puesta en escena de «inadecuada "tenue", tan solo útil para arrebatar a los ingleses o a los americanos "snobs", poco avezados en el conocimiento de

¹²⁵ MASRIERA, Lluís. «Ángel Fernández i la seva obra», *Teatre Català*, 12, Barcelona, 17 de diciembre de 1932, pp. 180-185.

¹²⁶ Programa de mano de Teresina Boronat, París, 1935. Bibliothèque Nationale de France. Ro. 12302.

¹²⁷ CASADESUS, Jules. «Entretien avec Térésina», *Paris-Soir*, París, 21 de marzo de 1930. Traducción de la autora.

nuestro "folklore"». ¹²⁸ A pesar de sus actuaciones del lado de la República en plena Guerra Civil, entre las que destaca su presencia en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, su futuro quedó en el ámbito parisino, donde abrió un estudio y en adelante enseñó ballet clásico y danza española.

La segunda de las bailarinas españolas que podemos situar en el cénit de su carrera entre finales de los años veinte y principios de los treinta en la estela de Antonia Mercé fue Laura de Santelmo. Esta bailarina sevillana, nacida con el nombre de Laura Navarro Alonso, inició su carrera en su ciudad de origen junto a su hermana Matilde, con la que formó el dúo de Las Macarenitas. Posteriormente trabajó en solitario en números de variedades. ¹²⁹ Debutó en el Teatro Romea de Madrid en 1918 y en los años siguientes actuó en escenarios de San Sebastián, Santander, Torrelavega, Burgos, Barcelona, Lisboa, Bilbao, Londres y París. ¹³⁰ Para entonces ya la habían retratado los pinceles de Joaquín Sorolla, como lo harían después otros artistas, desde Anselmo Miguel Nieto a Rafael Penagos y Mariano Benlliure. El respaldo que poco a poco fue obteniendo de distintos creadores e intelectuales fue determinante para encontrarla enseguida en mejores escenarios, como el propio Teatro Eslava, donde actuó a finales de marzo de 1921. El año siguiente, dio el salto a París, y ofreció una serie de espectáculos en escenarios como el Olympia, el Folies-Bergère y el Empire. ¹³¹

De vuelta a la Península, sus apariciones estuvieron marcadas por un trasfondo intelectual e intervino en charlas y pequeñas representaciones con sus danzas españolas. Sus puestas en escena se basaron en un vestuario fiel a las evocaciones regionales: «Porque no solo llevo al extranjero el "traje de

¹²⁸ «Recital de despedida de la bailarina Teresina», *La Nación*, Madrid, 27 de enero de 1933, p. 7.

¹²⁹ MATÍ A POLO, Inmaculada. «Laura de Santelmo: El magisterio de bailes folklóricos españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación (1939-1952)», en Murga Castro, Ros, Rubio y Sanjuán (eds.), *op. cit.*, pp. 117-118.

¹³⁰ «Espectáculos para mañana», *La Época*, Madrid, 21 de febrero de 1918, p. 4. J. V. «Laura de Santelmo», *Eco Artístico*, Madrid, 15 de mayo de 1918, p. 13. PÉREZ, Enrique. «Laura de Santelmo en el Salón Foz, de Lisboa», *Eco Artístico*, Madrid, 30 de agosto de 1919, pp. 11-12. «Debut de Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 5 de mayo de 1921, p. 25.

¹³¹ GÓMEZ CARRILLO, E. «La danseuse sacrée», *Comoedia*, París, 4 de junio de 1922. FRÉJAVILLE, Gustave. «Chronique Parisienne. Le Music-Hall. Laura de Santelmo», París, 6 de junio de 1922. GÓMEZ CARRILLO, E. «Laura de Santelmo en París», *ABC*, Madrid, 10 de junio de 1922, p. 3. GÓMEZ CARRILLO, E. «El amor de lo andaluz», *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1922, pp. 3-4. Recortes de prensa recogidos en la Bibliothèque Nationale de France. Ro 12298.

cola" y la guitarra, sino que en mi equipaje van los trajes auténticos de varias regiones de mi patria: de Candelario, del Valle de Ansó, de Lagarterana... Trajes que yo he hecho yendo a los pueblos, en carros o mulas, para copiarlos exactamente».¹³²

En abril de 1928 participó en una sesión organizada en el Lyceum Club Femenino de Madrid, en la que Cipriano Rivas Cherif tenía previsto exponer un *Prólogo sobre la danza*.¹³³ Un mes más tarde, Santelmo también ilustró la conferencia de Federico García Sanchiz sobre el cante jondo, el baile y los toros en el Teatro de la Comedia.¹³⁴ En el mes de junio, volvió a aparecer en el Lyceum Club con ocasión de una «tarde de Goya», en la línea de las conmemoraciones del pintor aragonés que, como apuntábamos, se realizaron aquel año. En ella Magda Donato, Josefina Hernández, Eusebio de Gorbea, Felipe Lluch y Rivas Cherif representaron el sainete *El no* de Ramón de la Cruz. Además, Carmen Monné y Consuelo Pérez de Barradas interpretaron tonadillas. Se proyectaron una serie de diapositivas goyescas mientras Rivas Cherif leía fragmentos de Concha Méndez y Ernestina Champurcín, y por último, Santelmo ejecutó una serie de bailes con la temática de la velada.¹³⁵ Estos contactos con los intelectuales más renovadores del ambiente madrileño de finales de los años veinte, liderados por Rivas Cherif, le abrieron las puertas del teatro de arte Caracol en diciembre de 1928, donde fue muy aplaudida. Tras una introducción del mismo Rivas, actuaron Natividad Zaro, Rafael Martínez, Enrique Aroca y Laura de Santelmo. La crónica recogió lo siguiente:

La fiesta resultó [...] un poco lánguida hasta la aparición de Laura de Santelmo, para quien fueron los más calurosos aplausos. La gran bailarina andaluza hechizó con su garbo, gracia rítmica y arte personalísimo a todos los espectadores de la Sala Rex, que la aclamaron y ovacionaron sin cesar.

Mientras Natividad Zaro recitaba el *Elogio de la seguidilla*, de Rubén [Darío], Laura de Santelmo seguía, en inspirados giros escultóricos, el metro, la cadencia y la expresión

¹³² PEÑA, H. de la. «Las mujeres que pasean por el mundo el jirón glorioso de los bailes españoles», *Nuevo Mundo*, Madrid, 2 de marzo de 1928, p. 21.

¹³³ Dado que en el último momento el escritor y director enfermó y no pudo asistir, fue Federico García Sanchiz quien improvisó la sustitución. «Noticias, Reuniones y Sociedades», *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1928, p. 22. «Pantalla mundial», *La Nación*, Madrid, 27 de abril de 1928, p. 1.

¹³⁴ «Charlas líricas», *ABC*, Madrid, 30 de mayo de 1928, p. 37. García Sanchiz le había dedicado un extenso artículo previamente: GARCÍA SANCHIZ, Federico. «Laura de Santelmo, el cachorro», *La Libertad*, Madrid, 20 de enero de 1920, p. 3.

¹³⁵ «La tarde de Goya, en el Lyceum Club Femenino», *ABC*, Madrid, 6 de junio de 1928, pp. 21-22.

lirica de cada verso. Luego, ya sola, en «soleares», sevillanas, granadinas y garrotines, Laura de Santelmo dio al público una gran sensación de arte. [...]

Podrá no triunfar el «Caracol», como sala de experimentos dramáticos, y para saberlo tendremos que esperar otras veladas; mas no hay duda de que Laura de Santelmo le proporcionó ayer, y le podrá proporcionar en otros saraos análogos y sucesivos, con la salsa precisa, el éxito halagüeño.¹³⁶

En febrero de 1931 tuvo lugar el gran estreno de Laura de Santelmo como bailarina en la zarzuela *La ilustre fregona* (*L'illustre fregona*), estrenada en la Ópera de París, con libreto y partitura de Raoul Laparra, inspirada en la novela ejemplar de Miguel de Cervantes. La puesta en escena, con cuatro decorados diseñados por William La Parra, destacó además por inaugurar en este teatro el escenario giratorio, por iniciativa de su director, Jacques Rouché. Los trajes fueron confeccionados por los talleres de Folatges, asistidos por el pintor Jules Pagés. Sin embargo, las imágenes que han llegado hasta nosotros revelan un estilo realista, decimonónico y sin mucho interés desde el punto de vista de la estética escenográfica, como acreditó la prensa: «Ni los trajes ni el decorado alusivo a la Posada de la Sangre reflejaron con toda la propiedad apetecible la época y el lugar».¹³⁷

La fama que Laura de Santelmo fue obteniendo en París la llevó a poder programar espectáculos individuales, para los que Ignacio Zuloaga realizó decorados y figurines. Así, en julio de 1931 en el diario *ABC*, se informaba del estreno de uno de sus programas, compuesto por *Escena gitana* (Infante), *La vida breve* (Falla), *Canto de España* (Albéniz) y otras pequeñas piezas: «El decorado, de Zuloaga, es de ambiente toledano».¹³⁸ También se destacó el vestuario presentado: «[...] sumamente elegante, con una elegancia, con una euritmia nativa que apenas realzaban unos trajes distintos y vistosos; el primero, naranja; el segundo, negro; blanco el último, con vuelos amplios y profusos como una vertiente de espumas».¹³⁹

Tras los éxitos obtenidos en Francia, Santelmo realizó un viaje a Argentina para actuar en el Teatro Colón de Buenos Aires, donde alcanzó un gran

¹³⁶ L. C. «Segundo espectáculo del grupo *Caracol*», *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928, p. 35.

¹³⁷ DARANAS, Mariano. «Una obra española en París», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1931, p. 39. Véanse también: «Triunfo de una bailarina española en París», *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1931, p. 20. PUJOL, Juan. «Bailarina de España: Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 9 de julio de 1931, pp. 16-17.

¹³⁸ DARANAS, Mariano. «*ABC* en París», *ABC*, Madrid, 4 de julio de 1931, p. 47.

¹³⁹ DARANAS, Mariano. «*ABC* en París», *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1931, p. 49.

éxito. De vuelta a España, el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, lideró una comisión para organizar en su honor un banquete de homenaje a la bailarina, que se celebró el 27 de enero de 1933 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, demostrando más reconocimiento en su tierra que su homóloga Teresina Boronat.¹⁴⁰ Santelmo actuó en el Teatro Español de Madrid y en el Liceo de Barcelona, donde formó su propia compañía. Su actuación más relevante tuvo que ver con la versión de *El amor brujo* de Falla que estrenó el 25 de noviembre de 1933 en el escenario barcelonés. Estuvo interpretado por las bailaoras Soledad Miralles, María Victoria, Juana Crespo, Pilar Córdoba, Conchita Perelló, Conchita Borrull, La Tanguetita y las hermanas Coquineras —Antonia, Josefa y Milagros Gallardo Rueda—, además de Antonio Triana y Miguel Molina.¹⁴¹ Para su puesta en escena, Santelmo encargó el diseño de decorados a Ramón Capmany y trajes a Sigfrido Burmann.

A pesar de la importancia que podía haber tenido Laura de Santelmo entre las bailarinas españolas de primera fila después de aquel estreno del ballet de Falla, su presencia en los años previos al estallido de la guerra no fue sobresaliente. Ya durante el franquismo, en cambio, Santelmo desempeñaría una importante labor sobre todo como docente en el conservatorio.

2.3. Los Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero

Al tiempo que Antonia Mercé se convertía a lo largo de los años veinte en la bailarina española de más renombre internacional, uno de sus *partenaires*, el bailaor Vicente Escudero, iniciaba un brillante recorrido en la vertiente más vanguardista de la danza de entonces. El propio bailarín resumió

¹⁴⁰ «Banquete-homenaje a Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1933, p. 52. «Homenaje a Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 28 de enero de 1933, p. 42. De hecho, no escatimó palabras amables para Teresina cuando ambas coincidieron en Madrid. X. «Laura de Santelmo habla de Teresina», *La Voz*, Madrid, 21 de enero de 1933, p. 3. La comisión también estuvo compuesta por numerosos artistas, como Benlliure, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Julio López Mezquita, Julio Moisés, Joaquín Sorolla y otros.

¹⁴¹ F. «Español: Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 4 de mayo de 1933, p. 45. «En la inauguración del Liceo de Barcelona se estrenarán dos obras del maestro Falla», *ABC*, Madrid, 9 de noviembre de 1933, p. 45. «Laura de Santelmo estrena en el Liceo *El amor brujo* de Falla», *La Voz*, Madrid, 27 de noviembre de 1933, p. 3. GASCH, S. «Laura de Santelmo», *Mirador*, Barcelona, 30 de mayo de 1935, p. 5.

su contribución estética en contraposición al alcance menos vanguardista de La Argentina: «Para mis bailes me inspiraba en Picasso; ella no pasaba de Zuloaga».¹⁴² De formación autodidacta, inició su recorrido por los escenarios europeos en Portugal, Italia y Suiza, donde encontró refugio durante la Primera Guerra Mundial. En 1921 se estableció en París y allí colaboró con Maria Kousnezoff y se integró en los círculos de la vanguardia. En el seno de la «Escuela española de París» compartió vivencias con artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Pancho Cossío, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Juan Esplandiú, José de Creeft, Francisco Bores y Santiago Ontañón. Este último dedicó algunas líneas a Escudero en sus memorias:

Vivía el gran bailarín en la rue Victor Massé, muy próxima a la plaza de Pigalle, en una casa que fue famosa a principios de siglo porque allí se reunían los mejores artistas de la época. [...] Allí había estado instalado el famoso «Gato Negro» que visitaban Toulouse-Lautrec, Utrillo y tantos otros. Cuando yo fui a visitar a Vicente por primera vez, quedé asustado ante aquella falsa ruina. La planta baja y el primer piso lo ocupaba un anticuario y en el superior, un pequeño apartamento, vivía Vicente. Tenía una sala no muy grande, con cuatro sillas modestas y un piano vertical y desde la calle se oían los taconeos del bailaor acompañándose con las castañuelas. Parecía que uno anduviese por una de esas calles de los barrios humildes de Madrid o de Sevilla, donde era tan frecuente escuchar el ritmo alegre de los palillos que manaba a través de las ventanas de las academias de baile.

A Vicente venían para que les enseñase ritmos de claquet los mejores bailarines del mundo. Daba lecciones de flamenco a innumerables artistas del ramo y esto le permitía vivir modestamente, pero sin pasar penurias.¹⁴³

Desde su primera estancia en París, Escudero sintió una gran atracción por las nuevas estéticas de vanguardia, en especial por el cubismo y el surrealismo, a los que dedicó un capítulo de su libro *Mi baile* en el que desgana las influencias de las tertulias, las exposiciones y las colaboraciones con otros creadores e intelectuales.

Fue entonces cuando descubrí el barrio de Montparnasse y empecé a frecuentar sus cafés: «La Rotonda», «Closier des Liles» y el «Daume». Me impresionaban los cuadros de todas las tendencias y de toda clase de valores que decoraban sus paredes, y de entre ellos empecé a fijarme en aquellos que no comprendía y en los que no veía claro. Sobre todo los que tenían influencias cubistas, fuesen malos o buenos; los demás, en cuanto descubría el asunto, ni los miraba.

¹⁴² ESCUDERO, Vicente. *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947, p. 13.

¹⁴³ ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988, p. 67.

Pronto se dieron cuenta de mi inquietud y mi interés un grupo de pintores españoles que podríamos llamar discípulos de Picasso, por estar muy influidos por la obra de este pintor, y me admitieron en su tertulia. Era quizá el momento más interesante de la época moderna en lo que se refiere a las artes plásticas. [...]

Empecé a abandonar mis contratos para poder asistir a sus peñas. Alquilé en el último piso de un caserón de Montmartre [...] unas habitaciones destartaladas, en las que [...] empecé a vivir una vida de auténtico bohemio local. [...]

Más iniciado ya en los secretos de la pintura, trataba de traducir su emoción en mis bailes. Del cubismo me interesaba sobre todo la coincidencia con una gran preocupación mía: conseguir el equilibrio estético entre cada una de mis actitudes con una total despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos.

Con un amigo, alquilé un minúsculo teatro que había pertenecido a la gran actriz francesa Emilienne d'Alençon, al que denominamos teatro Curva.¹⁴⁴



Figura 77. Programa de mano del espectáculo de Vicente Escudero en el Théâtre Courbe, con una reproducción de una obra de Jean Crotti (colección particular), y entrada diseñada por Georges Valmier, 1924 (Bibliothèque Nationale de France).

Este teatro Curva al que se refería el bailar vallisoletano fue el Théâtre La Courbe, instalado en el antiguo Tréteau Fortuny, junto al bar La Cave Courbe, donde comenzó sus actuaciones el 28 de mayo de 1924 junto a su amigo Jean Metzinger. Con un aforo muy limitado —apenas una treintena de personas— se presentaba, en una línea que recuerda experiencias como el dadaísta Cabaret Voltaire, un tipo de espectáculo en el que el vocabulario dancístico español y flamenco se mezclaban con otros recursos escénicos y una puntera puesta en escena. La responsabilidad de la escenografía recayó

¹⁴⁴ ESCUDERO, *op. cit.*, pp. 106-109.

en Metzinger, mientras que el vestuario fue diseñado por Paul Poiret. Participaron también en el proyecto los artistas franceses Jean Crotti —a la sazón marido de la pintora Suzanne Duchamp y, por tanto, cuñado de Marcel Duchamp—, cuyas obras ilustraron los programas de mano, y Georges Valmier, diseñador de las invitaciones. Además, algunos de los números contaron con argumentos de Charles Desage y músicas de Henri Cliquet-Pleyel, mientras que la interpretación fue compartida entre Escudero y Luisa Salas.¹⁴⁵

Esta nómina de artistas de vanguardia tenía en común la gravitación alrededor de L'Éffort Moderne, la galería de Léonce Rosenberg que, a mediados de los años veinte, había expuesto, entre otros, a Picasso, Juan Gris, Fernand Léger, Georges Braque y Henri Laurens —todos ellos, como hemos analizado, habían trabajado como escenógrafos de danza en los años anteriores— y en la que también se mostraron obras de Metzinger, Valmier y Crotti. Sus contribuciones en el *Bulletin de L'Éffort Moderne*, cuyo primer número apareció en enero de 1924, guardan mucha relación con la participación en La Courbe.¹⁴⁶ Además, en la revista se incluían habitualmente reproducciones de importantes puestas en escena de Léger, Yakulov, Irène Lagut y Hélène Perdriat para los Ballets Suédois o el Teatro Kamerny, junto a otras obras de arte en soportes más tradicionales, además de publicar artículos específicos acerca de las posibilidades de la plástica escénica. Entre ellos, por ejemplo, se encuentran los textos de Léger sobre el «ballet-espectáculo».¹⁴⁷

El programa de La Courbe estuvo formado por las piezas *Foll-Ball*, *La charambita* y *Tigrane*, una combinación del imaginario moderno con el estereotipo español a través de un conglomerado de elementos relacionados con el mundo urbano y la cultura popular ibérica.¹⁴⁸ La empresa fue un fracaso. Sin embargo, la combinación entre la danza española y una estética de vanguardia marcaron los intereses de Escudero, quien se decantó poco después por el novedoso ambiente del surrealismo, entonces en pleno arranque en los círculos parisinos:

¹⁴⁵ Programa de Les Spectacles Espagnols de Vicente Escudero, Théâtre Courbe, París, 1924. Colección particular.

¹⁴⁶ Por ejemplo, la cubierta, diseñada por Georges Valmier, guarda un esquema muy similar a las invitaciones para el espectáculo de Escudero. *Bulletin de L'Éffort Moderne*, 1, París, enero de 1924.

¹⁴⁷ LÉGER, Fernand. «Le Spectacle», *L'Éffort Moderne*, 7, París, julio de 1924, pp. 4-7. LÉGER, Fernand. «Le Ballet-Spectacle», *L'Éffort Moderne*, 12, París, febrero de 1925, pp. 7-9.

¹⁴⁸ «Le théâtre Courbe», *Electes*, París, 1 de junio de 1924. Bibliothèque Nationale de France. Ro 12241.

La calidad de los artistas que acudían me dio ánimos para mirar más largo y más hondo, y fue entonces cuando empecé a simpatizar con el movimiento surrealista. Conocí a Luis Aragon, Andrés Breton, Éluard, Buñuel, el fotógrafo Manray [*sic*] y al pintor Juan Miró, la pintura del cual influyó también grandemente en mi baile. Admiraba en él la pureza de líneas, su ritmo sin música y la libertad del sujeto sin intención de hacer gracia.

La pintura surrealista fue la que me inspiró bailar arquitectónicamente. Vea en ella en unos momentos solidez, y en otros una sutileza que, sin embargo, estaba muy lejos de la blandura. Acepté la consigna surrealista: la habilidad artística se parece a una mascarada que compromete la dignidad humana.¹⁴⁹

Después de la aventura de La Courbe, Escudero montó un nuevo espectáculo en el Théâtre Ésoétrique de París junto con la bailarina oriental Nadja, al que titularon *Danzas de España y Oriente*. En esta ocasión, contó con la colaboración del artista japonés Foujita, quien ilustró el programa de mano del evento. Una serie de partituras de Falla, Albéniz, Joaquín Grant y el guitarrista Montano sirvieron de base para sus coreografías.¹⁵⁰

En lo que respecta a la presencia de Escudero en los círculos artísticos españoles del París de aquellos años, debemos destacar algunos eventos que tuvieron lugar en la Salle Bullier. El primero se organizó en 1926, en beneficio de los soldados españoles que entonces luchaban en la guerra de Marruecos. En los preparativos se implicaron numerosos artistas españoles: Ángel Alonso, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Castanyer, Pancho Cossío, José de Creeft, Juan Esplandiú, Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Joaquín Peinado y Hernando Viñes.¹⁵¹ Entre todos, pintaron ciento sesenta y cinco carteles pequeños, once para unos «hombres-cartel» que anunciaron el evento a pie de calle y un gran telón de fondo que ambientaba la *Danza del molinero* de *El sombrero de tres picos* de Falla que interpretó Vicente Escudero.¹⁵² Dos años después, el 27 de diciembre de 1928, Escudero también participó en un gran baile español de disfraces en la misma sala. Con la finalidad de elegir a «la Carmen de Montparnasse» y patrocinado por el Centro Español y la Association des Artistes Espagnols en France, el evento reunió a una buena representación de intelectuales y artistas establecidos entonces en la capital gala. En esta fiesta coincidieron Vicente Escudero —que actuó

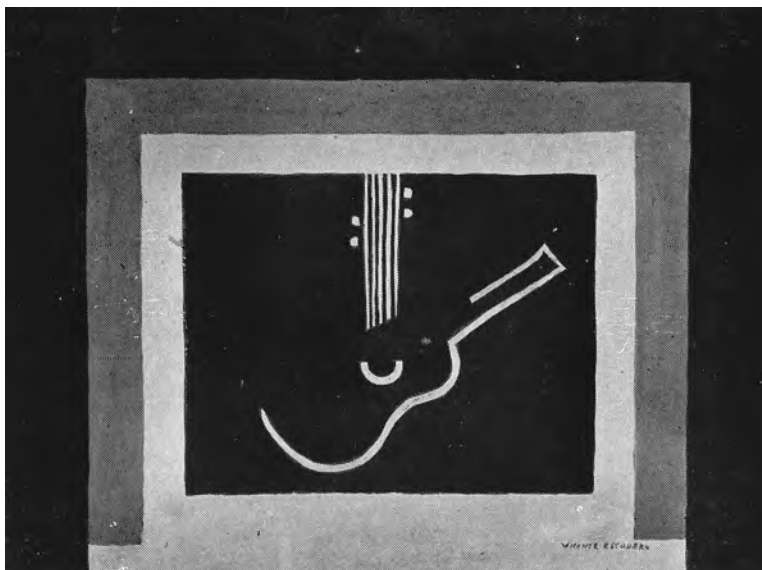
¹⁴⁹ ESCUDERO, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁰ Programa del Théâtre Ésoétrique, 4 de diciembre de 1926. Bibliothèque Nationale de France.

¹⁵¹ LÓPEZ SOBRADO, Esther. *Las pasiones de Santiago Ontañón*, Burgos, Gran Vía, 2007, p. 57.

¹⁵² ONTAÑÓN y MOREIRO, *op. cit.*, p. 63.

con un cuerpo de baile de veinte intérpretes— y Antonia Mercé, una de las artistas que respaldaron la iniciativa, a la que también acudieron Raquel Meller, Josephine Baker, Rolf de Maré y un gran número de intérpretes y creadores de distintas nacionalidades.



*Figura 78. Boceto para escenografía de Vicente Escudero, ca. 1928.
Reproducido en Pintura que baila, 1950.*

Ya para 1928, Escudero organizó nuevos espectáculos en la Salle Pleyel, en los que contó con la intervención de su *partenaire* Carmita García, además de la bailaora Almería. Para algunos de los números, con músicas de Falla, Albéniz, Grant, Turina y Manuel Infante, mostró un vestuario diseñado por sus amigos Joaquín Peinado y Pancho Cossío, autores respectivos de *Jota (Huesca)* y *En Castilla*.¹⁵³ Asimismo, en estas actuaciones incluyó diseños escenográficos y figurines de su propia autoría, una faceta que desarrolló con mucho interés en esos años y que fue reseñada

¹⁵³ Programa de mano, Salle Pleyel, París, 17 de marzo de 1928. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France.

por la prensa.¹⁵⁴ Aunque Escudero no dató muchos de estos bocetos, su publicación en los libros posteriores *Pintura que baila* y *Mi baile*, junto con algunas de sus explicaciones, han ayudado a conservar estas producciones. En ellos se puede apreciar la esquematización de elementos relacionados con el mundo flamenco y lo andaluz, como la guitarra, la torre de la Giralda de Sevilla, las notas musicales o la figura del bailarín. Aunque no aparecen publicados en color, su cotejo con otras obras plásticas de Escudero, tan numerosas a lo largo de su vida, hacen suponer su aplicación de colores vivos en grandes superficies planas. La obra que tituló *Decorado teatral* revela además su permanente vinculación entre su baile y su pintura, lo que podría recordar a los procesos creativos de otros artistas multidisciplinares, como Kandinsky, Arnold Schönberg, García Lorca, Saint-Point, Nijinsky, Duncan y Taeuber-Arp. Sobre esta actividad, él mismo declaró:

Influido por el ambiente, decidí aventurarme a realizar algunos dibujos y todos me animaron a continuar. Yo gozaba ante la perspectiva de tener una forma más de expresarme artísticamente y proseguí mis experiencias. Valiéndome de pintura «ripolin» hice algunos cuadros, bocetos para decorados y carteles. También creé algunos figurines para vestir mis bailes. Como era un caso único el que un bailarín pintase con una tendencia tan avanzada, llegué a adquirir cierta fama entre los del grupo y hasta dijeron que tenía mucho sentido del color.¹⁵⁵

Esa técnica basada en una *combinación rítmico-plástica* aparece también en las descripciones de algunos de sus decorados. Así, él mismo relató, a modo de notación coreográfica, cómo los elementos visuales que trazó en los diseños respondían a un movimiento en el espacio, adelantándose así a una parte de los presupuestos teóricos de la pintura de gesto. Para *Decorado de baile flamenco* escribió: «Por medio de líneas y de un ritmo invisible se traza aquí un pase puro y fiel de este baile». Sin embargo, quizás la más elocuente es la descripción de *Decorado teatral*: «En estas líneas geométricas, y algo así como notas danzando, se traza todo el movimiento del baile flamenco, de mi baile. Se inicia en el punto

¹⁵⁴ «Escudero, danseur et dessinateur», *Intransigeant*, París, 18 de marzo de 1928. BIZET, René. «Vicente Escudero», *Intransigeant*, París, 20 de marzo de 1928. BRISACQ, Robert. «Escudero à la Salle Pleyel», *Rumeur*, París, 28 de marzo de 1928. POUEIGH, Jean. «Dances espagnoles», *Carnet*, París, 29 de marzo de 1928. LEVINSON, André. «La danse», *Candide*, París, 29 de marzo de 1928.

¹⁵⁵ ESCUDERO, *op. cit.*, p. 114.

negro superior, y a través de esas líneas rectas y curvas se llega al inferior, después de ejecutar los pases más soberanos que en baile alguno existen».

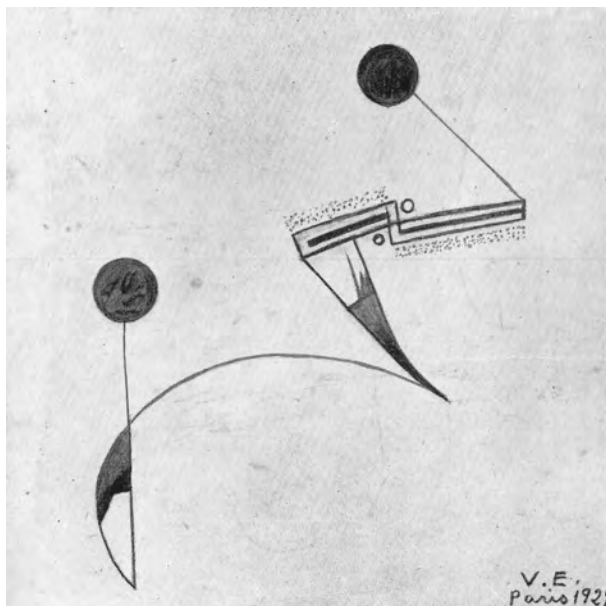


Figura 79. Decorado teatral de Vicente Escudero, 1929. Reproducido en Pintura que baila, 1950.

De manera análoga a su experimentación plástica, desde el punto de vista coreográfico, la mayor innovación del espectáculo en Pleyel fue el estreno de *Ritmos*, un solo de flamenco por Escudero en el que bailaba sin música, solo acompañado del zapateado y el ritmo de unos motores.¹⁵⁶ En cambio, en la pieza *Variations*, se utilizaron castañuelas fabricadas en plata, hierro y aluminio, ofreciendo sonoridades distintas a los tradicionales palillos de madera.¹⁵⁷ Así lo relató el propio artista en *Mi baile*:

¹⁵⁶ CAROL-BERARD. «Un prince de la danse espagnole. Vicente Escudero», *Paris Soir*, París, 16 de marzo de 1928.

¹⁵⁷ ROMERO, Pedro G. «Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero», en Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea, 2013, pp. 109-121.

Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas las teorías nuevas que me pasaba las noches sin dormir, y cuando lo hacía mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la sala Pleyel, de París, en un concierto en el que presenté un baile flamenco-gitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica.¹⁵⁸

Gracias a su consagración en los escenarios franceses, el bailar se animó a emprender una gira internacional en 1929 por Europa, Asia y América, similar a la que, por esas mismas fechas, estaba llevando a cabo La Argentina. Quizá midiendo el alcance de esta última, Escudero conformó una nueva agrupación: los Bailes de Vanguardia. Acompañado de nuevo por Carmita García y Almería, se presentó en el Teatro Novedades de Barcelona en el mes de mayo, con muy buena recepción. Entre las críticas publicadas, destacamos la que escribió en *La Gaceta Literaria* Miguel Pérez Ferrero, acompañada de una ilustración de Juan Esplandiú, una buena vara de medir el alcance de las propuestas de Escudero entre los intelectuales españoles:

En los bailes de Escudero, o mejor, cuando Escudero baila parece que se está oyendo al pintor. Picasso está entre bastidores; en las decoraciones; en la mancha rosa que, alguna vez, se muestra en el vestido del bailarín.

Picasso. Patetismo. Ravel con sus campanas. Falla con su profunda teoría española. Pero no esto solamente, sino con Escudero, con el hombre del baile que de pronto se escapa por los resquicios de su imaginación y de sus pies y teje maravillas improvisadas. Artista puro de la danza, de nueva pureza. Como tal habrá de recibírsele donde quiera que vaya.¹⁵⁹

Apadrinado por Sol Hurok, Escudero dio el salto a Estados Unidos, donde desde 1929 estuvo prácticamente presente todos los años. Ofreció sus coreografías en diferentes espectáculos, a veces monográficos, otras veces, en conglomerados de números variados. Como tónica general, su exploración plástica, emprendida en los círculos de la vanguardia parisina en años anteriores, fue poco a poco mitigándose, para interpretar, por lo general, coreografías prácticamente desnudas, concentradas en la innovación en el len-

¹⁵⁸ ESCUDERO, *op. cit.*, 1947, p. 114.

¹⁵⁹ PÉREZ FERRERO, Miguel. «Vicente Escudero, bailarín español», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de junio de 1930, p. 9.

guaje coreográfico. Entre todas sus apariciones, destaca el estreno de la primera versión presentada en América de *El amor brujo*, con una coreografía de su autoría que se completó con escenografía de Vincente Minelli —luego el maestro del género musical— y figurinismo de Marco Montedoro, que se llevó al Radio City Music Hall de Nueva York el 21 de marzo de 1935.¹⁶⁰ Fue en el primer lustro de los años treinta cuando contactó con los fotógrafos Edward Steichen y Edward Weston, que sumados a los objetivos de Alfred Stieglitz y Man Ray, retrataron a Escudero en numerosas ocasiones.

Como hemos podido apreciar, las carreras profesionales de Vicente Escudero y Antonia Mercé, que comenzaron a cocinarse al calor de la modernidad y la vanguardia a principios de los años veinte, lograron su consagración en los escenarios parisinos en 1928 y su divulgación internacional a partir del año siguiente. Su trabajo conjunto con pintores, escultores, literatos y músicos fue esencial para situarse al nivel de otras compañías en la estela de Diaghilev. Las experiencias desarrolladas en aquellos años se convertirían en un referente para muchos otros bailarines españoles que buscaron, a principios de los años treinta, seguir sus pasos pioneros.

¹⁶⁰ «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 20 de marzo de 1935, p. 7. MARTIN, John. «The Dance: Bennington», *New York Times*, Nueva York, 24 de marzo de 1935, p. 9.

3. PROYECTOS INDIVIDUALES Y ESTADO EN LA SEGUNDA REPÚBLICA: RECUPERACIÓN Y PROMOCIÓN DE LA DANZA (1931-1936)

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 trajo consigo una serie de consecuencias en el ámbito de la danza que partieron del reconocimiento y la dignificación de esta forma de arte. La ocupación de distintos cargos políticos por parte de intelectuales y creadores, muchos de ellos afines a los círculos institucionistas, favoreció la atención a la dotación de estructuras que permitiesen la organización, divulgación y formación en artes, incluyendo distintas disciplinas dancísticas. El cuidado del patrimonio material e intangible y la promoción de la creación contemporánea fueron directrices comunes a la política cultural durante la mayor parte del periodo republicano.¹

Uno de los hechos que mejor ilustran ese inmediato reconocimiento a la danza española fue la concesión del Lazo para señoras de la Orden de Isabel la Católica a Antonia Mercé *La Argentina* por parte del presidente de la República, Manuel Azaña, apenas medio año después de la proclamación del 14 de abril. Se trataba de la primera condecoración que otorgaba el nuevo régimen, un hecho excepcional por varias circunstancias: en primer lugar, se reconocía la labor de una mujer artista, que además se dedicaba a la danza. La República había entendido la extraordinaria labor que *La Argentina* llevaba a cabo fuera de las fronteras al promocionar la cultura española a través de la convivencia entre la tradición y la modernidad, lo popular y la alta cultura. En

¹ MURGA CASTRO, Idoia y LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (eds.). *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016.



Figura 80. Manuel Azaña impone el Lazo para Señoras de la Orden de Isabel la Católica a Antonia Mercé La Argentina en el Teatro Español, 3 de diciembre de 1931. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

esta distinción pública tenían mucho que ver una serie de intelectuales que, sin descanso, habían tratado de promocionar la figura de Antonia Mercé dentro de España, quizá con la voluntad de que así la bailarina tuviese una presencia mayor en el panorama nacional, pues, como hemos podido analizar, exceptuando la programación de espectáculos protagonizados por Antonia Mercé en solitario, los Ballets Espagnols solo habían actuado en el extranjero.

Homenajes como el que le había ofrecido en la Columbia University de Nueva York a finales de 1929 el Instituto de las Españas, con las intervenciones de Federico de Onís, Ángel del Río, Gabriel García Maroto y Federico García Lorca,² fueron el precedente del escrito que sesenta y siete intelectuales y artistas dirigieron al alcalde de Madrid, Pedro Rico, en noviembre de 1931. En esencia, demandaban lo siguiente: «[...] es hora de que España, su patria, se dé cuenta de lo que esta artista egregia ha hecho por ella en tierras extrañas; creemos llegado el momento de que se premie oficialmente de algún modo a esta Embajadora de nuestro arte en el mundo».³ Formaron parte de aquellos apoyos los artistas Ignacio Zuloaga, Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Rafael Penagos, Manuel Benedito y los hermanos

² Río, Ángel del; GARCÍA MAROTO, Gabriel; GARCÍA LORCA, Federico y ONÍS, Federico de. *Antonia Mercé, la Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930.

³ Escrito al Excmo. Sr. Alcalde de Madrid, s.f. [noviembre de 1931]. Legado Antonia Mercé *La Argentina*, Fundación Juan March, Madrid. Rivas Cherif, que no acudió en persona al homenaje que se vinculó a aquel escrito, escribió un artículo en la prensa en el mismo sentido: RIVAS CHERIF, Cipriano. «Embajadora extraordinaria», *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1931, p. 8.

Valentín y Ramón de Zubiaurre —figuras entonces de gran prestigio, más cercanas a las estéticas del cambio de siglo y a una modernidad templada que a la vanguardia que ofrecían los jóvenes de la Generación del 27—. Encabezaron aquellas iniciativas, respaldadas posteriormente con un evento en honor de Mercé en el Círculo de Bellas Artes, la crítica de arte Margarita Nelken, el periodista y poeta Luis de Tapia, el director de orquesta y compositor Enrique Fernández Arbós y el alcalde de la capital.⁴ Unos días después, el 3 de diciembre de 1931, Azaña imponía la condecoración en los salones del Teatro Español durante el intermedio de uno de sus espectáculos.⁵

A partir de ese momento, es cierto que La Argentina procuró compensar aquellas ausencias previas en los teatros españoles con giras puntuales que desarrolló entre 1932 y 1936. Aunque su compañía de los Ballets Espagnols ya no estaba en activo, la coreógrafa ofreció sus solos más aplaudidos además de una importante reposición de *El amor brujo* en el Teatro Español de Madrid en 1934. Se trató de un evento de gran importancia, en primer lugar, porque casi diez años después de su estreno en París se mostraba en España la versión original para ballet de la obra de Falla, con escenografía y figurinismo de Bacarissas. Sin embargo, no era la primera vez que el público español apreciaba aquella partitura, eso sí, con otros montajes. No en vano, para entonces la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita, con el respaldo de Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, había estrenado su *Amor brujo* con diseños de Manuel Fontanals en el mismo coliseo un año antes, al igual que Laura de Santelmo la había llevado a los escenarios catalanes. Aquella apuesta de Antonia Mercé, respaldada por la actuación de Vicente Escudero y Pastora Imperio —intérprete original del personaje de *Candelas*, ahora en el papel de *Lucía*— no se vería ajena a ciertas polémicas en los círculos de intelectuales, partidarios en *petit comité* de uno u otro bando.

⁴ «Homenaje a Antonia Mercé "La Argentina"», *La Época*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 1. «Banquete a Antonia Mercé», *La Libertad*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 3. «Homenaje a Antonia Mercé "La Argentina"», *La Libertad*, Madrid, 1 de diciembre de 1931, p. 8.

⁵ «Se concede el lazo de Isabel la Católica a Antonia Mercé "la Argentina"», *El Sol*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1. «Segundo concierto de danzas de "La Argentina"», *La Época*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1. BOSCH, Carlos. «Antonia Mercé "Argentina" y Luis Galve», *El Imparcial*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 4. GUTIÉRREZ-RAVEL, José. «La primera condecoración otorgada por la República», *España en 1931*, Madrid, 1932, p. 455. El acto fue retratado por Videá, Díaz Casariego (MNT, n.º inv. FT11042) y Alfonso (AGA, n.º 116465). *Mundo Gráfico*, Madrid, 8 de diciembre de 1931, p. 23. MURGA CASTRO, Idoia. «Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República», en Murga Castro y López Sánchez (eds.), *op. cit.*, pp. 123-145.

En todo caso, aquella reválida que tanto se había hecho esperar consagró definitivamente a La Argentina, quien trataba en aquellos años de conseguir respaldos institucionales para resucitar su proyecto de compañía de ballet. Pero nunca logró materializar aquella empresa, pues el mismo día en que la sublevación militar daba inicio a la Guerra Civil española, aquel fatídico 18 de julio de 1936, Antonia Mercé *La Argentina* falleció fulminantemente en un caserío de Bayona, en Francia, después de haber asistido a una función en San Sebastián. La correspondencia con Bacarisas unos días antes revela las intenciones de estrenar un nuevo *Amor brujo* junto a una reposición de *Cuadro flamenco* y al ballet *Vistas de Granada*, todos ellos con sus diseños. Vicente Escudero y Carmita García, que preveían acompañar a La Argentina en esa temporada, acabaron actuando de depositarios de aquel legado, estrenando *El amor brujo* e identificándose como herederos artísticos de la malograda artista.⁶ Aquella danza española que aunaba tradición y vanguardia, encarnada en el cuerpo de Antonia Mercé como alegoría de aquella República moderna, desaparecía —tristes coincidencias— el día en que el fascismo comenzó a poner en jaque la democracia.

Pero al margen de aquel desgraciado final, además del mencionado reconocimiento temprano de la República al ámbito de la danza en la figura de Mercé, entre las iniciativas más importantes en el plano artístico que tomó el primer Gobierno, destacó la recuperación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuyo episodio de 1925 había quedado como un fenómeno aislado hasta entonces. La promoción del arte español vivo en exposiciones nacionales e internacionales se convirtió en una de las prioridades de este amplio grupo de creadores y críticos, que fomentaron además la educación de la sociedad en materia de arte contemporáneo y su divulgación a través de publicaciones como la revista *Arte*.

Como lugar sensible al devenir de los acontecimientos en la historia de España, por su parte, el teatro de 1931 respondió al clima de tensiones que se estaba viviendo. Tras una época más dura, reflejada en una bajada del número de estrenos en la cartelera teatral, los escenarios, a grandes rasgos, vivieron una brillante etapa hasta julio de 1936.⁷ Sin embargo, hay que señalar que en el transcurso del Bienio cedista —conocido como el *bienio negro*— muchas de las iniciativas teatrales de los años anteriores

⁶ Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France. Fonds Argentina. Pièce 21, (6, 8, 10, 32, 42).

⁷ GONZÁLEZ, Luis M. *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

fueron canceladas, y los teatros que hasta entonces sobrevivían gracias a los apoyos estatales pasaron por una dura etapa de recortes de financiación y retirada de apoyos.

El objetivo pedagógico que hemos visto presente en el ámbito de las artes plásticas fue, en todo caso, un fin transversal entre las medidas tomadas por el primer Gobierno republicano, un objeto que, de manera análoga, se llevó también a las artes escénicas. Es de este modo como, a partir del Decreto de 29 de mayo de 1931, se fundaron las Misiones Pedagógicas, que se volcaron en llevar la educación y la cultura a las zonas rurales de España, las más afectadas por un mayoritario analfabetismo. Para ello se crearon bibliotecas, se impartieron conferencias, se convocaron sesiones musicales y se proyectaron películas de cine, además de fundar el Teatro y Coro y el Retablo de Fantoches, que dirigieron Alejandro Casona, Eduardo Martínez Torner y Rafael Dieste, respectivamente.⁸ En muchas de las piezas llevadas a escena se mezcló el teatro con la música y con la danza folklórica. Para esta organización trabajó, entre otros, Agapito Marazuela, músico especializado en las melodías populares, que poco después se convertiría en responsable de uno de los grupos de danza que se llevaron a la Exposición Internacional de París de 1937. El escenógrafo que más colaboró con las Misiones Pedagógicas fue Ramón Gaya, quien además trabajaba en el Museo Ambulante, realizando copias de las obras más relevantes del Museo del Prado, con el fin de llevarlas a todos los pueblos españoles. Además de Gaya, también figuraron como escenógrafos del grupo Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano —hija y yerno respectivamente de Salvador Bartolozzi— y Cándido Fernández Mazas.

De la misma manera en que las Misiones Pedagógicas reclutaron a estudiantes universitarios para su proyecto teatral, Federico García Lorca y Eduardo Ugarte hicieron lo propio para otra de las compañías universitarias ambulantes más importantes de la época: el célebre teatro La Barraca. Su objetivo se orientó hacia la recuperación del repertorio del Siglo de Oro, de autores como Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, entre otros, por pueblos de su geografía.⁹ Para ello, se incorporaron a la plantilla de escenógrafos una serie de artistas pertenecientes a la

⁸ «Entrevista de Juan José Plans a Alejandro Casona», en OTERO URTAZA, *op. cit.*, p. 444.

⁹ SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pamblay, 1998. HUERTA CALVO, Javier. «La política teatral de la Segunda República», en Murga Castro y López Sánchez (eds.), *op. cit.*, pp. 107-121.

Generación del 27 que vistieron a aquellos clásicos desde las perspectivas más vanguardistas que se estaban mostrando en España. Además de Gaya, que también se involucró en este grupo, podemos encontrar puestas en escena con aires surrealistas en los montajes de Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero y Alfonso Ponce de León; incluso desde la óptica de la Escuela de Vallecas, en las versiones de Alberto Sánchez.¹⁰ Su colega y amigo Benjamín Palencia, responsable además del diseño del logotipo de La Barraca, creó la escenografía y el figurinismo de *La vida es sueño* haciendo una lectura moderna de la estética de los beatos mozárabes. La artista de origen argentino Norah Borges también colaboró en esta empresa, completando así una nómina puntera de colaboradores plásticos. «Como escenógrafos», diría Lorca, «tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso».¹¹ El hecho de que se representara ante un público mayoritariamente analfabeto no fue impedimento para que se utilizaran los recursos plásticos más vanguardistas, más bien al contrario, pues se usó el arte más puntero como un instrumento más de educación de la sensibilidad del pueblo.

La Barraca contó en sus obras con una enorme presencia tanto de la música como de la danza.¹² El propio Lorca adaptaba piezas musicales y coreografiaba pequeños bailes que se entremezclaban con el texto dramático. Además, en obras como, por ejemplo, *El retablo de las maravillas*, se contó con la ayuda de las hermanas Pilar y Encarnación López Júlvez *La Argentinita*, para montar las sevillanas interpretadas más tarde por los universitarios, mientras que el *Baile de las agachadas* de *Fuenteovejuna* fue exclusivamente montado por Pilar López.¹³ Igualmente, muchas de las fotografías que retrataron las distintas puestas en escena capturan poses y colocaciones que constatan un claro sentido coreográfico, tanto en los gestos individuales como en el movimiento de grupo. Se trató de una orientación que afectó al resto del teatro lorquiano, desarrollado, como mencionamos

¹⁰ PÉREZ SEGURA, Javier. «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en Jaime Brihuela y Concepción Lomba Serrano (com.). *Alberto. 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 159-170.

¹¹ RAMÍREZ, Octavio. «Teatro para el pueblo», 28 de enero de 1934, en Federico García Lorca. *Obras completas* (ed. M. García Posada), Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 494.

¹² PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937*, Granada, Comares, 2001, pp. 180, 195.

¹³ SÁENZ DE LA CALZADA, *op. cit.*, pp. 87, 336.

anteriormente, desde aquel polémico estreno de *El maleficio de la mariposa* en 1920 hasta las obras que quedaron inéditas tras el asesinato del poeta en 1936.¹⁴ En estas producciones, fue decisiva la colaboración de otros artistas escenógrafos de visión avanzada, como Salvador Bartolozzi, Sigfrido Burmann, José Caballero, Salvador Dalí, Manuel Fontanals, Hermenegildo Lanz, Monfort y Santiago Ontañón. Además, la vinculación de Lorca en todos los proyectos escenográficos lo harían meritorio de considerarlo algo más que director artístico, pues en algunas ocasiones llegó a diseñar sus propios figurines y decorados.

Para ese momento, no hay que olvidar que Lorca ya había llevado a cabo uno de los hitos que mejor impulsó la danza de la Segunda República, y que tuvo lugar el mismo año de la llegada del nuevo régimen. En 1931, el poeta y la bailarina Encarnación López *La Argentinita* grabaron su colección de *Canciones populares españolas* en la compañía discográfica La Voz de Su Amo. Se trató de un punto de inflexión en sus respectivas carreras. Lorca incluyó algunas de aquellas piezas en sus representaciones teatrales a modo de fin de fiesta.¹⁵ Estas sesiones, interpretadas entre diciembre de 1933 y enero de 1934, y que englobaron *Los pelegritos*, *Los mozos de Monleón*, *Canción de otoño* y *Los cuatro muleros*, contaron con escenografía de Manuel Fontanals. En su gira a Buenos Aires, Lorca aclaraba cómo había concebido este «fin de fiesta» señalando que «este entretenimiento debe tener algún sabor artístico, cierta categoría dentro de su tono popular, pues, de lo contrario, no valdría la pena que uno se preocupara de él. He querido hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte».¹⁶ En todo caso, destacaba la importancia que el cuerpo y la puesta en escena cobraban en aquellos nuevos planteamientos del espectáculo integral en España:

¹⁴ Las demás, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Los Títeres de Cachiporra*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*, también presentan elementos de música y baile que acercan la dirección escénica lorquiana a la de figuras como Sergei Diaghilev.

¹⁵ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. «García Lorca, la música y las canciones populares españolas», *Alpha*, 39, diciembre de 2014, p. 100.

¹⁶ «Los espectáculos del Avenida. Un fin de fiesta montado con un sello artístico...», *Crítica*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1933, en GARCÍA LORCA, *op. cit.*, pp. 479-480. Véanse las fotografías sobre estos espectáculos conservadas en la Fundación Federico García Lorca de Madrid ref.: 4.2.12, 595; 4.2.13, 596; 4.2.14, 463; 4.2.15, 528; 4.2.16, 529; 4.2.31, 512; 4.2.32, 496; 4.2.33, 513; 4.2.34, 514; 4.2.35, 515.

Manuel Fontanals ha preparado unas decoraciones estupendas para las canciones y unos trajes que son deliciosos. Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se valoriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo.¹⁷



Figura 81. Fin de fiesta de Federico García Lorca, con escenografía de Manuel Fontanals, 1934. Fundación Federico García Lorca, Madrid.



Figura 82. Fin de fiesta de Federico García Lorca, con escenografía de Manuel Fontanals, 1934. Fundación Federico García Lorca, Madrid.

¹⁷ «García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas», *Crítica*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1933, en GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 485.

Por su parte, La Argentinita también trabajó el repertorio basado en las *Canciones populares españolas* en los espectáculos de los años treinta, encargando el diseño de su vestuario a Salvador Bartolozzi y Santiago Ontañón, quienes luego se integraron en la nómina de escenógrafos que trabajaron en la Compañía de Bailes Españoles desde 1933. Este cambio de orientación desterró definitivamente los números de variedades y el cuplé que, hasta entonces, habían sido frecuentes en sus representaciones, para enfocar sus programaciones desde un punto de vista mucho más intelectualizado, una visión para la que fue fundamental su amistad con García Lorca y su relación personal con el torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías.¹⁸

Además de la presencia de los teatros universitarios, los años treinta trajeron consigo el despertar del teatro comprometido, el germen del teatro político, de agitación y propaganda que se utilizaría con especial fuerza a partir de la Guerra Civil y que comenzaron a reclamar las primeras voces apenas instaurado el nuevo régimen. Así, aparecieron distintos escritos que insistían en la necesidad de hacer del teatro un arma ideológica, que llevara al pueblo la revolución, como *La batalla teatral*, que publicó Luis Araqúistáin en 1930, o *Teatro de masas*, de Ramón J. Sender, en 1932.¹⁹ También se publicaron distintos artículos en la revista *Octubre*, creada por María Teresa León y Rafael Alberti en 1933. Estos dos intelectuales que, como ya hemos señalado, habían recibido una beca de la JAE para estudiar el teatro europeo pocos años antes, importaron a España su conocimiento de Piscator, Meyerhold, Tairov y Reinhardt, y apoyaron desde entonces un teatro de masas, al alcance de todos, lejos de la experimentación de los grupos de minorías.

La lectura de este nacimiento del teatro político en España hay que hacerla dentro de un contexto histórico convulso, en el que la radicalización de las tendencias ideológicas se hacía cada vez más notoria tanto dentro de las fronteras como en el extranjero. Era evidente la influencia de las novedades del teatro en la Unión Soviética, pero también de su uso ideológico, en el sentido contrario, en la República de Weimar. El ascenso del nazismo, la difusión de la revolución comunista y los bruscos cambios de gobierno dentro de la propia República española avivaron el fuego del teatro como arma politizada. La llegada del bienio radical-cedista y sus medidas anuladoras de las reformas iniciadas en 1931, así como la brutal represión de la Revolución

¹⁸ GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, vol. 2., p. 147

¹⁹ ARAQUISTÁIN, Luis. *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930. SENDER, Ramón J. *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932.

de 1934 y de las protestas obreras, fueron a la postre un incentivo más para impulsar ese nuevo teatro. En este sentido, el nacimiento del teatro político en España está claramente vinculado con el debate que se generó a principios de los años treinta acerca del compromiso del artista y del intelectual en la doctrina comunista. La adopción por parte de Unión Soviética del realismo socialista como estilo artístico propio de su causa, que reaccionaba contra el arte burgués y contra el tópico del creador en su torre de marfil, se hizo oficial a partir del Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. Desde entonces, las cuestiones derivadas de ese debate llegaron también al panorama cultural español. La puesta en escena de ese teatro comprometido pasó, desde la estética de vanguardia del surrealismo y la abstracción, hacia la escenografía realista, aunque experiencias como la de Alberto Sánchez, que todavía en 1937 hacía decorados teatrales como sus pinturas surrealistas de la Escuela de Vallecas, se prolongarían en el tiempo, puesto que no adoptaría la estética oficial hasta su exilio en la URSS.

Alberti y León han quedado como dos de los máximos partidarios del impulso al teatro revolucionario. No obstante, no fueron los únicos en defender un teatro ideologizado, pero utilizando otras herramientas a pequeña escala. Max Aub, por ejemplo, en una de sus abundantes críticas teatrales de principios de los años treinta, declaraba que uno de los problemas del teatro de su tiempo era acondicionarlo a las masas, pues hasta entonces había sido para minorías.²⁰ El escritor valenciano, a pesar de ver un buen panorama teatral en la Unión Soviética, criticó la prohibición de espectáculos considerados burgueses, de entre los que se encontraban los ballets herederos de la compañía de Diaghilev, es decir, todos los espectáculos de danza por los que la escuela rusa se había hecho famosa. Aub destacó el primer ballet soviético, *La amapola roja* (*Krasni mak*), que se estrenó el 14 de junio de 1927 en el Teatro Bolshoi de Moscú, con música de Reinhold Glière, libreto de Mijaíl Kourilko y escenografía y figurinismo de Alexei Dikiy. Se trata del primer ballet que, escapando de la experimentación de la danza soviética de la década anterior, volvía a las formas tradicionales académicas que, prácticamente, conectaban con el siglo XIX, pero que añadía un claro ingrediente político a su coctelera. Aub, al igual que hicieron otros partidarios de la vanguardia, reclamó la convivencia de una ideología soviética con unas artes escénicas de avanzada:

²⁰ AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993, p. 35.

La adormidera roja es un ballet en tres actos, con música comunista de Glière, música comunista de lo más académico que pueden ustedes suponer. Y aquí va académico en su sentido peyorativo. Las danzas, los decorados, los trajes son de la misma especie. Las luces lucen su mal gusto, y la primera bailarina luce a su vez sus sesenta y cinco años bailando las chinitas a la manera que «la petite Tonkinoise» había de hacer las delicias de nuestros abuelos. Inútil relatar esta especie de madame Butterfly, sin gracia, y que recurre para sus fines políticos a los más manidos procedimientos, sin alcanzar, por otro lado, efectos proporcionados. Se han limitado a tomar un ballet del tiempo de Petitpas [sic] y sacudirle cuatro gotas rojas. La gente queda tan contenta y convencida de su apego al régimen, al ver a la Gelser [sic] bailar con una flor roja en la mano lo que tantas veces bailó con una blanca, frente a los zares.

De Diaghilew y su revolución nada queda. Ha sido prohibido por inmediatamente anterior y conocido olor a burguesía. Y huyendo de maravillas fueron a dar en lo académico, acartonado y cursi. Menos mal que volverán a descubrir algún día la vena original que tanto prestigio les dio, y que hoy hay que buscar en París en los «Ballets 1933» o en los «Bailes rusos Montecarlo».²¹

En España no existió como tal un espectáculo de danza equiparable al teatro de masas, ni se crearon piezas *ex profeso* como en el caso de *La amapolita roja* soviética. Progresivamente sí se identificaron los ballets con argumento como arte burgués, y ya en los años de la guerra, la danza favorita fue la de temática popular y folklórica, más relacionada con el pueblo que la disciplina académica. No obstante, se representarían algunos ballets en los teatros —como *Corrida de feria*, de 1938, por ejemplo, en el Teatro del Liceo—, que serían lo más cercano a una «danza comprometida», aunque en menor número que los años precedentes, y ligadas, en mayor medida, a una finalidad de evasión y diversión, que a la arena política a través de los medios artísticos.

Como sí que apoyó el Estado republicano a la danza desde el ámbito institucional fue a través de la constitución de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (JNMTL) en el Decreto de 22 de julio de 1931.²² De ella pasaban a depender no solo orquestas, coros y escuelas de música, sino también, por primera vez, cuerpos coreográficos. Entre las consecuencias de su promulgación, se inició el debate acerca de la necesaria promoción de un Teatro Nacional, modernizado y encargado de la creación, la forma-

²¹ AUB, Max. «La ópera y otras cosas», *Luz*, Madrid, 26 de septiembre de 1933, p. 6. Citado en AZNAR SOLER, *op. cit.*, p. 86. Aub se refería a Marius Petipa, en lugar de Petitpas, y a Ekaterina Geltser, en lugar de Gelser.

²² Decreto de 22 de julio de 1931, *Gazeta de Madrid*, 22 de julio de 1931, p. 637.

ción y la difusión de artes escénicas. Una de las vertientes de dicha Junta se dedicó al soporte de la ópera y la zarzuela a través del Teatro Lírico Nacional, cuyo escenario natural debía ser el Teatro Real. No obstante, recordemos que el coliseo regio había cerrado sus puertas en 1925, por lo que tanto las actuaciones como las clases del Conservatorio habían tenido que trasladarse a otras sedes.²³ Otra parte de los esfuerzos se encaminó a la conformación de un nuevo espacio formativo en el que se ofreciesen enseñanzas modernizadas, cuya iniciativa lideró una vez más Cipriano Rivas Cherif, nombrado enseguida director artístico de la temporada preliminar del TLN y subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación el 3 de mayo de 1933. Rivas, en la línea de su trabajo anterior, era partidario de la fundación de un Teatro Escuela de Arte (TEA), una «Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, una especie de Universidad dramática, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental».²⁴ En el currículo propuesto —que ya había puesto en marcha el Estudio de Arte Dramático del Teatro Español en colaboración con Margarita Xirgu y que luego se convertiría en el TEA— se ofrecía tanto la enseñanza de escenografía e indumentaria como de la danza —esta última, impartida por Dolores Muñoz de la Riva—, al igual que otra serie de materias que incluían la declamación e interpretación, el canto, la dirección escénica, la historia del teatro, la gimnasia, etc.²⁵

²³ La Real Orden de 16 de enero de 1926 daba libertad a cada docente para impartir sus clases allá donde pudiese. Posteriormente se alquiló un local en Pontejos número 2. Los exámenes y concursos, hasta el momento, tuvieron que realizarse en el Teatro Cómico —cedido por Enrique Chicote— y después, en el Teatro María Guerrero, que se concedió finalmente al Conservatorio. A su vez, desde mayo de 1932, el Estado tuvo que alquilar el Teatro Calderón para presentar los espectáculos del Teatro Lírico Nacional, lo que solo añadiría costes y dificultaría la programación del teatro público. FERNÁNDEZ-BORDAS, Antonio. «Palabras del Director», *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1932 a 1933*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934, pp. 8-11. Véase también: AGUILERA SASTRE, Juan. «El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches-De Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, pp. 178-179.

²⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano. «Temas con variaciones. Un teatro-escuela», *El Sol*, Madrid, 8 de agosto de 1931, p. 8. Poco después, Rivas Cherif dimitió, debido a los problemas derivados por la escasez de recursos y apoyos institucionales. AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER, *op. cit.*, p. 308.

²⁵ *Ibidem*, p. 316.

Las preocupaciones por la plástica escénica habían sido, sin duda, un reclamo desde la llegada de la República. Destaca en este sentido un artículo escrito por el crítico de arte Manuel Abril —gran promotor del arte nuevo— sobre la inclusión de la escenografía en los planes de la Junta:

La Junta Nacional de Música estará a punto de ser un hecho cierto y de comenzar su actuación preparatoria para cuando estas líneas, que ahora escribimos nosotros, vayan a la calle. [...] No hubo, desde hace tiempo, en el horizonte político de España nada relativo al arte que estuviera en manos mejores y que dibujase un plan más prometedor y más firme. [...]

Atiendan a la plástica en la Junta con el mismo criterio a la vez depurador —moderno, y eterno, y mundial—, que ha triunfado en los planes musicales y en la elección de personas. [...]

Puede que la escenografía moderna no tenga, en resumen, otro principio más firme que este de la correlación y compenetración de regiones emotivas. Si algo puede haber que justifique y decida en cada caso si un estilo escenográfico es o no legítimo y auténtico y oportuno, es este principio de saber si, allá en la psique, la visualidad de la escena refuerza o no la resultante emotiva que producen, cada cual por su camino, a música y la palabra.

La escenografía moderna está incurriendo en excesos ilegítimos, de arbitrariedad desquiciada y de snobismo al tun-tún por empeño de atender a lo exterior y al vanguardismo del gesto más que a la expresión verdadera. Con ello padecen la escenografía, y la obra, y el arte, y la verdad, y la autenticidad del teatro.

[...] Si hay ley, cada color, cada línea, cada ritmo y cada paso en la escena servirán de auxiliar a la palabra y de auxiliar a la música. Todo se hará comprensible y el público aplaudirá, sepa o no sepa a qué causa debe su emoción favorable. ¡Cuántas obras fracasaron a veces solo por no armonizar los diversos elementos coadyuvantes! Y entre esos elementos no hay ninguno que influya tan fácilmente y con tanta rapidez como la plástica. «Ver y creer». El hombre cree enseguida en aquello que le entra por los ojos.²⁶

De igual modo, en el ámbito catalán, la formación del escenógrafo se planteó oficialmente desde la reforma de los planes de estudio, en los que la antigua Escuela catalana de arte dramático pasó a denominarse Instituto del Teatro Nacional. Estas enseñanzas de la plástica escénica contemplaron nociones generales de historia del arte y de la escenografía, lecciones y ejercicios de perspectiva, y proyectos de decorados. Se barajaron para su impartición los nombres de Salvador Alarma, Josep Mestres y Adrià Gual.²⁷

²⁶ ABRIL, Manuel. «Rumbos, exposiciones y artistas. La música y la escenografía», *Blanco y Negro*, Madrid, 13 de diciembre de 1931, pp. 8-11.

²⁷ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «El Instituto del Teatro Nacional. Una gran escuela de comediantes», *Nuevo Mundo*, Madrid, 31 de enero de 1930, p. 41.



Figura 83. María Esparza con sus alumnas del Ballet del Teatro Lírico Nacional, 1933. EFE Foto.



Figura 84. Integrantes del Ballet del Teatro Lírico Nacional, 1933. EFE Foto.



Figura 85. Integrantes del Ballet del Teatro Lírico Nacional, 1933. EFE Foto.

No obstante, también resulta interesante la creación del primer cuerpo de baile del periodo republicano en el marco de la JNMTL desde la primera temporada de zarzuela y ópera cómica que se presentó en el Teatro Calderón en el otoño de 1932. Así, se fundó el Ballet del Teatro Lírico Nacional a las órdenes de la bailarina y coreógrafa María Esparza. Para su configuración, se abrió una Academia financiada por el Estado, localizada en la Plaza de las Cortes, y se incorporaron a dicho cuerpo de baile veinticinco bailarinas procedentes de Madrid, Cataluña, Andalucía, Segovia, Valladolid, Argentina y Cuba, que iniciaron su aprendizaje en el mes de abril de 1933 con la promesa de cobrar un salario público. María Esparza declaró cuáles eran sus objetivos en la orientación de la preparación ofrecida para interpretar el repertorio del TLN:

Yo enseño a mis alumnas la [escuela] rusa, la italiana y la española, en sus diversas y variadas manifestaciones. España posee un riquísimo caudal de tonadas y bailes que hay que cultivar para que no se extingan. Mi preocupación constante es orientar a las muchachas hacia la originalidad de nuestras danzas; que sientan toda la honda poesía y emoción que contienen y que las interpreten sin mistificaciones. Lo más difícil para mis alumnas es el zapateado y las castañuelas. Pero ellas tienen buena disposición y están dotadas de una gran voluntad.²⁸

Dicho repertorio incluía obras estrenadas por Antonia Mercé y otras bailarinas en los años anteriores, como *El amor brujo*, *Sonatina*, *El contrabandista* y *Juerga*. Además, se quiso llevar por fin proyectos íntegros de ballets hasta entonces representados en fragmentos, como *La romería de los cornudos*, de Pittaluga, y *Ritmos*, de Turina, y partituras que, sin embargo, no se estrenarían hasta la Guerra Civil y el exilio republicano, como *Corrida de feria*, de Salvador Bacarisse, y *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter.²⁹ No obstante, todos los esfuerzos fueron en vano, pues apenas medio año más tarde, los preparativos de la nueva temporada del TLN fueron cancelados, con la consiguiente disolución del proyecto de Esparza y el despido de aquellas artistas que nunca verían sus esfuerzos compensados ni económica

²⁸ ROMANO, Julio. «Con veinticinco cuerpos de muchachas, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile», *Luz*, Madrid, 8 de julio de 1933, p. 8.

²⁹ «El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón», *La Época*, Madrid, 20 de octubre de 1932, p. 1. TAMAYO, Victorino. «Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional», *La Voz*, Madrid, 6 de octubre de 1932, p. 3.

ni artísticamente.³⁰ La llegada del Gobierno radical-cedista, como apuntábamos, fue la gota que colmó el vaso para la supervivencia de la JNMTL y sus iniciativas.

Tras aquel *bienio negro*, tan complicado para la estabilidad de los proyectos iniciados, el Frente Popular llegó en febrero de 1936 con la revitalización de ciertos debates acerca de las tareas pendientes en lo que respecta a la escena española. Voces como la de Max Aub apostaron por nuevas estrategias, este último incluso publicó su Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, dirigido a Manuel Azaña, en la Tipografía Moderna de Valencia en el mes de mayo.³¹ En él se detallaba la organización de dicha Escuela Nacional de Baile, de la que dependería una compañía de ballet español —cuya dirección proponía encomendar a La Argentina o La Argentinita— y un grupo de cinco o seis directores de escena, que cada temporada elegirían las obras y los artistas que las harían posibles. Con el paso de los años, se iría configurando un repertorio de ballets —el equivalente en danza al teatro clásico español— que el Teatro Nacional tendría la obligación de conservar, y que estaría relacionado con las enseñanzas dancísticas de la Escuela, que abarcarían la disciplina clásica —que Aub identificaba con «ejercicios en la barra»—, el baile español —para él «géneros regionales»— y los bailes de salón. Es evidente que el escritor no era un gran experto en danza, pero sí demostraba su sensibilidad hacia la necesidad de sistematización y profesionalización de estos estudios artísticos.

Simultáneamente a la propuesta de Aub, y siguiendo su idea de encabezar una compañía de ballet español estatal, financiada por la República, el 4 de julio de 1936, el presidente del Patronato Nacional del Turismo de la República, Carlos Esplá, recibía una carta de parte de Antonia Mercé, en la que sugería que se subvencionara una gira que su compañía quería emprender, primero, por España, para viajar después a Inglaterra, Holanda, Bélgica, Francia, Estados Unidos, Canadá, México, Cuba y Venezuela:

[...] lo que hasta ahora hemos podido realizar aun terminando cada temporada de Ballets con déficit, nos es imposible continuarlo dadas las características de los tiempos

³⁰ «El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de agosto de 1933, p. 5.

³¹ Véase el facsímil reproducido con un estudio introductorio: AZNAR SOLER, *op. cit.*, pp. 129-152. Por un error de imprenta, el apartado correspondiente con la ENB no aparece reproducido en el libro. Agradezco a Manuel Aznar Soler las facilidades para acceder al texto original de Aub.

actuales, como no fuese a costa de una disminución en la calidad de los espectáculos y esto, dado el prestigio artístico de la señora Mercé, no lo concebimos. Nos encontramos pues en la necesidad de recurrir a la ayuda oficial para que no solamente no sufra lo más mínimo el elevado nivel de nuestros Ballets, sino que, si es posible, sea aumentado aún para mayor gloria del Arte Español.³²

Asimismo, distintos bailarines se postularon como candidatos para ocupar las cátedras de danza que se preveía ofertar desde el Conservatorio, empezando por la recomendación de María Esparza por parte del mismísimo ministro Marcelino Domingo, cuando formaba parte del cuadro docente de la Escuela de Catalina Bárcena.³³ Algo parecido intentó el bailarín clásico Gerardo Atienza, el docente de mayor reputación en el Madrid de aquellos años a través de su escuela, síta, como veremos a continuación, en la última planta del Círculo de Bellas Artes. La fama que había conseguido en 1936 llevó a Atienza a proponer la creación de una cátedra de danza clásica en el Conservatorio. Así, se conserva el proyecto que el bailarín dirigió al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en marzo de 1936, del que extraemos algunos fragmentos:

Solicito a V.E. la realización de mi idea creadora muy necesaria y de gran utilidad a las bellas artes y a la economía nacional. El tema sobre el cual me permito de insistir ante V.E. propugna la actualización del arte estético y plástico de la danza clásica, arte ignorado por nuestra juventud y casi olvidado de los mayores.

Nunca hubo en nuestros Centros de preparación artística un verdadero maestro coreográfico como lo prueba el hecho de no existir en nuestro Conservatorio Nacional una Cátedra dedicada a dicho arte como existen en todos los pueblos cultos, además no cabe olvidar los magníficos horizontes que abre a la pedagogía la educación de la danza clásica. [...]

Además de por lo dicho sería conveniente la creación de esta Cátedra por razones de higiene, salud, disciplina y economía nacional, anualmente entran en España más de 2.000 artistas de la danza universal a trabajar en nuestros teatros, estudios cinematográficos y cabarets. Cada persona de estas restan a nuestra economía, sumas cuantiosísimas pues perciben de sueldo de un por medio de 50 pesetas diarias, que pierden los españoles por no tener nuestro Conservatorio lo que universalmente tienen los demás de Europa.

Creyendo que es muy de lamentar todo esto y que más ha de serlo al abrirse el teatro Nacional y no tener un ballet universal genuinamente español. Me permito dirigir a V.E.

³² Carta a Carlos Esplá, s. l., 4 de julio de 1936. Fonds Argentina. MAE, Institut del Teatre, 12920.

³³ «Ficha de recomendado: Esparza, María», 3 de julio de 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica. PS-MADRID, 637, 1, 122.

solicitando que remedie esta injusta deficiencia cultural en el bien de España y de la economía española.³⁴

Eran los primeros días de julio de 1936 y nadie sabía lo que estaba a punto de suceder, una guerra que cambiaría el curso de las vidas y las trayectorias profesionales de todos los artistas implicados. Aquellas ideas, que habrían podido construir en España las bases sólidas de las artes, respetando la tradición e innovando en la cultura contemporánea, quedaron como una quimera que no se llevó a la práctica hasta mucho tiempo después. Los esfuerzos de Esparza, Atienza, Aub o Rivas Cherif acabaron siendo tan utópicos como los que puso sobre el papel de manera visionaria el pintor e ilustrador Gabriel García Maroto, autor de *La nueva España. 1930*, escrito en 1927. Entre sus predicciones, las que afectaban a las artes escénicas lograron muchos aciertos con la llegada de aquella República que, aunque frustrada poco después, demostró que habría podido convertir todas aquellas aspiraciones en una necesaria realidad:

Otras aguas corren en la hora de hoy.

Las Empresas no subvencionadas han de presentar a la censura —sí, a la censura— los manuscritos de sus obras. Aceptadas estas, han de mostrarlas al Comité de Acción Artística, en unión de los bocetos de las decoraciones.

¿Complicación grave? ¿Engranaje de caminar lento? Nada de esto. Ninguna lentitud. Ninguna trabaja que no se refiera a la buena tarea de la realización perfecta.

Ningún principio restrictivo de orden moral. La censura de hoy nada tiene que ver con la censura fernandina.

La Comisión de Acción Artística —ciñámonos a nuestro propósito— tiene ante su vista los bocetos de una determinada obra. Estos bocetos han sido realizados por Martínez Garí, por Alarma, por este o el otro decorador de oficio.

Un principio estético confuso, falta de unidad, de ley, rige la labor del pintor. No importa que los elementos plásticos que precisa la obra sean modestos hasta la insignificancia, hasta el desvanecimiento y la desaparición. El artista decorador —para ello lo es— *decorará* detalladamente los proyectos, afirmando su competencia o su incompetencia en estilos y florituras. Y todo, aun lo más absurdo, lo intentará justificar en nombre de *ciertas razones*.

El Comité de Acción Artística, si los proyectos carecen del mínimo valor preciso, llamará a su autor. Razones poderosas, razones de valor esencial le serán expuestas. Ante sus propios ojos, las líneas generales de los nuevos bocetos serán realizadas. Valores

³⁴ Carta de Gerardo de Atienza al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 3 de marzo de 1936. Fondo Ricardo de Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Caja 1154, carp. A-1936.

plásticos insospechados entrarán en juego. Un mundo de color y forma absolutamente distinto del realizado por su mano, aparecerá ante su vista. A veces, principios de técnica moderna, soluciones complementarias; siempre una mayor simplificación, una armonía más adecuada, un esfuerzo evitable le será ofrecido. Y con ello, una reducción de los esfuerzos económicos de la Empresa.

El control tiene su eficacia. Es preciso ser absolutamente ciego para no estimar la fineza. Un gravamen insignificante supone para los teatros esta labor del Comité de Acción Artística. Nada. Lo indispensable para mantener un artista técnico de la decoración, perfectamente impuesto de las modernas teorías de la presentación escénica.

Sobre la marcha se resuelven los problemas sometidos a la consideración del Comité de Acción Artística. Justo es decir que las Empresas y los decoradores estiman hoy muy vivamente la labor de cooperación oficial.³⁵

3.1. Ballets en la estela de Diaghilev y la puesta en escena de la danza clásica de Joan Magrinyà, Gerardo Atienza y María Brusilovskaya

En el marco de este influyente nuevo contexto sociopolítico marcado por la instauración de la República, a continuación analizaremos la colaboración de los artistas españoles en las compañías de danza que, a la muerte de Diaghilev en 1929, mantuvieron vivo su legado y continuaron aquella línea de trabajo en la que la vanguardia y la modernidad iban de la mano de la coreografía clásica. No en vano, a pesar de la desaparición de los Ballets Russes, compañía «madre» de todos aquellos ballets, el camino iniciado por Diaghilev seguiría siendo transitado por numerosos creadores e intelectuales que se basaron en su exitosa fórmula, de manera que en los primeros años treinta la nómina de artistas que colaboraron en el diseño de piezas de danza no hizo más que incrementarse. En este sentido, los recientes colaboradores de Diaghilev, Miró y Pruna, incorporados a su plantel en el último lustro de los años veinte, encontraron un hueco durante la década siguiente en distintas agrupaciones dentro y fuera de España.

Uno de los sustitutos más potentes de la compañía de Diaghilev fue los Ballets Russes de Monte Carlo, fundados, como indicábamos anteriormente, por René Blum y el coronel Wassily de Basil. Sus planes de rescate comenzaron a concretarse en el otoño de 1931, para estrenar en la primavera siguiente su primera gran temporada. En los primeros años recuperaron

³⁵ GARCÍA MAROTO, Gabriel. *La nueva España. 1930*, Madrid, Biblos, 1927, pp. 216-218.

clásicos de Diaghilev como *Les Sylphides*, *Petrushka*, *Cuentos rusos*, *La boda de Aurora*, *Sol de noche*, *Thamar*, *La tienda fantástica*, *Pulcinella* y *El sombrero de tres picos* —con la escenografía de Picasso—, pero lo más interesante fueron las nuevas obras.³⁶ Entre los artistas que ambos empresarios eligieron para presentarse ante el público internacional, se contrató a André Masson (*Los presagios/Les présages*), Raoul Dufy (*Beack*), André Derain (*La competencia/La concurrence*), Étienne de Beaumont (*Escuela de baile/Scuola di ballo* y *Nocturno*), Constantine Terechkovich y Eugène Lourié (*Choreartium*), Christian Bérard (*Cotillón*), Albert Johnson e Irene Sharaff (*Union Pacific*), Jean Lurçat (*Jardín público/Jardin public*), Constantin Korovin (*Danzas eslavas y zíngaras*), Jean Hugo (*Los cien besos/Les cent baisers*) y Alexandre Benois (*El burgués gentilhomme/Le bourgeois gentilhomme*), entre otros, y se contó con Alexandre Schervashidze, Vladimir y Elizabeth Polunin para la ejecución de telones, y de Barbara Karinska, Hélène Pons y Valentina Kashuba para los trajes.³⁷ Además, Basil y Blum incorporaron también el alegre ballet de Pedro Pruna, *Los marineros*.³⁸

De igual forma, en esta nómina también se integró Joan Miró, cuya escenografía y figurinismo para *Juegos de niños (Jeux d'enfants)* se estrenó en el Théâtre de Monte Carlo el 14 de abril de 1932. En el equipo volvían a trabajar Boris Kochno, como autor de los libretos, y Léonide Massine, como coreógrafo —Balanchine tendría la responsabilidad principal solo en la primera temporada—, ambos, autores de sus respectivas disciplinas en este nuevo ballet sobre una partitura de Georges Bizet. La ejecución de decorados y trajes estuvo al cuidado de Schervashidze y Karinska, respectivamente. Sobre su proceso creativo, Miró escribió a su amigo Gasch poniéndole al día:

El trabajo que estoy haciendo está tomando unas proporciones insospechadas y será o bien una cosa sensacional o bien un fracaso absoluto. En todo caso puedes estar seguro de que no se trata de algo mediocre: *ser o no ser*.

³⁶ El elenco de bailarines estuvo encabezado por Alexandra Danilova, Léonide Massine, Irina Baronova, Tatiana Riabouchinska, Tamara Toumanova, Vera Zorina y David Lichine.

³⁷ CHAZIN-BENNAHUM, Judith. *René Blum and the Ballets Russes. In Search of a Lost Life*, Oxford, Oxford University Press, 2011. Cf. Programas de mano del Gran Teatre del Liceu, 1933-1934. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceu, Barcelona. Algunas producciones, como *Les Sylphides* o *El bello Danubio azul*, utilizaron obras de Camille Corot o Constantin Guys como base para los telones.

³⁸ Programa de mano, Ballets Russes de Monte Carlo, Gran Teatre del Liceu, 1933. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 420305, B 470-08. Los programas de mano de la temporada de 1934 estuvieron ilustrados por Emilio Grau Sala.

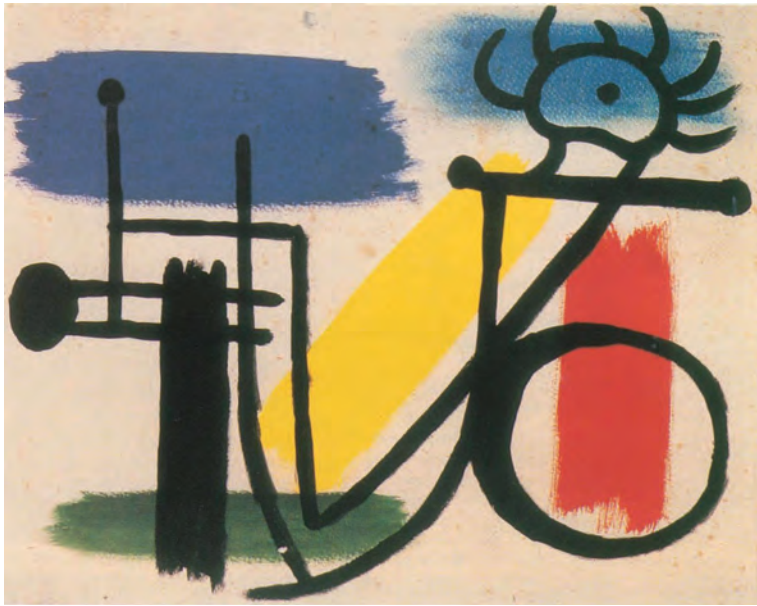


Figura 86. Boceto de Joan Miró para el telón de boca de *Juegos de niños*, 1932.

[...] Tengo libertad ilimitada y todos me secundan como un solo hombre. Haremos algo tan sensacional como una corrida de toros o un combate de pesos pesados. Esta maravilla de hombre que es Massine ha venido expresamente del Teatro de la Scala de Milán para colaborar conmigo; está haciendo prodigios de coreografía y encuentra soluciones para hacer danzar todo lo que le doy. No hay que olvidar que este hombre es el autor de *Parade* y *Mercure* de Picasso y Satie y al mismo tiempo de *La consagración de la primavera* de Stravinsky —¡Bella representación!—. Si conservamos todos la forma actual, creo que haremos algo tan importante como los ballets que he citado. Bailarines y bailarinas magníficos y con Kochno, una gran experiencia teatral que a mí me sirve mucho. Lo trato todo como las últimas cosas mías; el telón, primer *crochet* que recibe el espectador, como las pinturas de este verano, con la misma agresividad y violencia. Seguido después de la lluvia de *swings*, *uppercuts* y directos de derecha e izquierda en el estómago por todas partes durante todo el espectáculo —de unos veinte minutos— hacen aparecer objetos que se mueven y se desmontan sobre la escena.³⁹

³⁹ Carta de Joan Miró a Sebastià Gasch, 23 de febrero de 1932. Citado en AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.). *Epistolari català. Joan Miró, 1911-1945*, vol. 1, Barcelona, Barcino/Fundació Miró, 2009, p. 469. Esta carta sería reproducida en el artículo de GASCH, Sebastià.

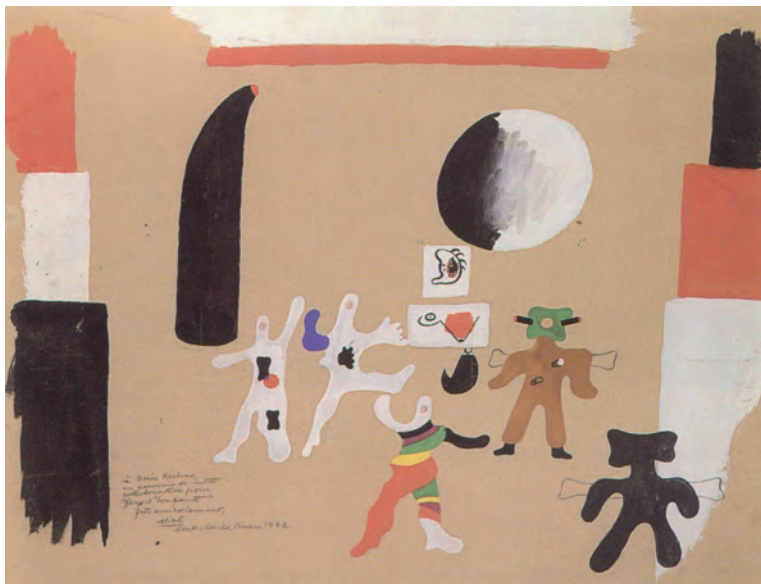


Figura 87. Boceto de Joan Miró para la escenografía de *Juegos de niños*, 1932. Colección Cramer, Ginebra.

El argumento del ballet se basaba en la historia de unos juguetes que cobraban vida mágicamente. Para la realización de los telones de boca y de fondo, de los decorados tridimensionales y los imaginativos figurines, el catalán recurrió a sus habituales grandes superficies de colores neutros y brillantes tonos primarios. Las formas elegidas eran habituales en su particular universo pictórico de geometría, grafías y metáforas visuales, con lecturas sexuales, de presencia de lo masculino y lo femenino, en conexión, como el mismo artista indicó, con los óleos de aquellos años.⁴⁰ Para la materialización de una obra de esas características, la colaboración entre Miró y Massine fue especialmente enriquecedora para ambos.⁴¹ Tal y como revela la correspondencia, a pesar de que el pintor llevaba un ritmo de trabajo muy intenso, con exposiciones en el último año en París y Nueva York, su interés

«Resurrecció dels Ballets Russos», *Mirador*, Barcelona, 28 de abril de 1932, p. 2. Traducción de la autora.

⁴⁰ MALET, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ Remitimos al mencionado artículo de Massine en *Cahiers d'Art* de 1934 en el que analiza esta relación.

por el ballet no cesó: «no descuido nada, tanta importancia tiene para mí una superficie de muchos metros cuadrados de tela de color como el maquillaje de las pestañas de estas chicas».⁴² Esta atención cuidadosa a todos los detalles de cada juguete consiguió un efecto óptimo en el conjunto, lleno de imaginación, color y energía.



Figura 88. Maqueta de Joan Miró para *Juegos de niños*, 1932. Fundació Joan Miró, Barcelona.

Sus frutos fueron evaluados de diferente manera por la crítica de la época. La gira de los Ballets Russes de Monte Carlo de 1933 con este ballet en el repertorio ayudó a difundir las aportaciones plásticas de Miró en lugares como Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza y Reino Unido.⁴³ No obstante, resulta más interesante analizar la recepción de la pieza en el propio contexto catalán, donde los Ballets se presentaron en las primaveras de 1933 y 1934.⁴⁴ Según recogió la prensa, la planificación de la gira en España tenía un marco

⁴² Carta de Joan Miró a Sebastià Gasch, Monte Carlo, 9 de marzo de 1932. Citado en AINAUD, *op. cit.*, p. 472. Traducción de la autora.

⁴³ TENNANT, Victoria. *Irina Baronova and the Ballets Russes de Monte Carlo*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2014, p. 41.

⁴⁴ TRAPÉ, A. «El teatro en Barcelona», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de mayo de 1933, p. 6.



Figura 89. Representación de *Juegos de niños*, 1932.

bastante conservador: «El repertorio de «ballets» realizado escénicamente por esta compañía en el Liceo ha obedecido a un plan de preconcebida "prudencia", prodigando las obras más asequibles al gran público [...]».⁴⁵ Sin embargo, a Miró le interesaba que su *Juegos de niños* coincidiese en Barcelona con dos exposiciones clave, de Picasso y Dalí.⁴⁶ Tras su primera actuación, Sebastià Gasch dedicó un apartado especial al papel del pintor:

Miró tiene una concepción clara de la decoración de teatro. Sabe que no basta con un telón de fondo, sino que hay que animar la escena, llenar el espacio del escenario con volúmenes y colores. En este ballet, los volúmenes y colores son las bailarinas, los bailarines, los objetos y todos los demás accesorios. El telón, muy simple, no es más que una superficie que limita y que no estorba. Los volúmenes, no solo los objetos, sino también

⁴⁵ GÓNGORA, LUIS. «Los Ballets Rusos en Barcelona», *Diablo Mundo*, Madrid, 9 de junio de 1934, p. 10.

⁴⁶ Carta de Joan Miró a Josep Vicenç Foix, París, 14 de junio de 1932. Citado en AINAUD, *op. cit.*, p. 482.

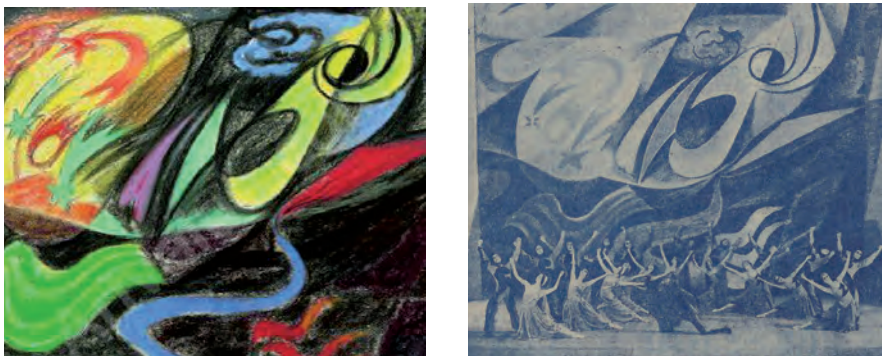


Figura 90. Boceto de André Masson para el telón de fondo y representación de *Los presagios*, 1933.

los bailarines —generalmente cubiertos con maillots que respetan la bella arquitectura del cuerpo humano—, son cuerpos puros y simples. Y los colores —Miró es un colorista formidable— no son colores decorativos y muertos, que necesitan un vecino para vivir, sino colores autónomos, cada uno de los cuales tiene una vida intensísima. Volúmenes y colores equilibrados, repartidos, ponderados con un sentido definitivo de la armonía. Obra clara, limpia, precisa, simple, llena de hallazgos expresivos.⁴⁷

En 1935, los Ballets Russes de Monte Carlo actuaron también en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde recibieron buenas críticas —aunque debemos señalar que el repertorio elegido fue, si cabe, más conservador que el de Barcelona de las temporadas anteriores—. ⁴⁸ Entre las excepciones podemos mencionar las declaraciones de Vicente Salas Viu tras contemplar *Los presagios*, cuya presentación consideró «no tan ajustada en todos sus detalles [...]. Tal vez todo ello fuera causa de la terrible desazón que el decorado y el vestuario de André Masson, tan agrio de color, nos causaba». ⁴⁹

⁴⁷ GASCH, Sebastià. «Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu», *Mirador*, Barcelona, 25 de mayo de 1933, p. 2.

⁴⁸ MAESTRO JACOPETTI. «Bailes Rusos en la Zarzuela», *Ahora*, Madrid, 24 de mayo de 1935, p. 27. R. H. E. «En la Zarzuela. Segunda función de bailes rusos», *La Voz*, Madrid, 25 de mayo de 1935, p. 3. LARA, Lula de. «Los grandes artistas rusos del baile», *Crónica*, Madrid, 30 de junio de 1935, p. 3.

⁴⁹ SALAS VIU, V. «Escena y bastidores. Los "ballets" rusos de Montecarlo», *El Sol*, Madrid, 24 de mayo de 1935.

Finalmente, en la temporada de primavera de 1936, los Ballets Russes de Monte Carlo volvieron a actuar en el Liceo de Barcelona, presentando *Les Sylphides*, *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Scheherezade*, *El espectro de la rosa*, *Carnaval*, *El príncipe Igor*, *La boda de Aurora*, *Las mujeres de buen humor*, *El sombrero de tres picos*, *La tienda fantástica*, *El bello Danubio azul* y *Los presagios*, entre otros.⁵⁰ Es decir, de nuevo encontramos un conglomerado de ballets heredados de Diaghilev, junto a unos pocos del repertorio específico de Blum y Basil. Entre los estrenos, al menos, se trajo a España *El baile (Le bal)*, con la puesta en escena de Giorgio de Chirico.

No obstante, antes de que la compañía de Basil y Blum llevara a cabo su primera gira por España, a Barcelona llegaron los Ballets Russes de Bronislava Nijinska. La audaz coreógrafa también había decidido recuperar parte del legado de Diaghilev en una agrupación bajo su mando tras su experiencia en el Teatro Colón de Buenos Aires. De este modo, el escenario barcelonés del Teatro Nuevo acogió su exitosa pieza *Les biches*, con la escenografía de Marie Laurencin, junto a nuevas producciones: *La Princesa Cisne*, con decorado y trajes de Boris Bilinsky, y *Los comediantes celosos (Les comédiens jaloux)*, con escenografía y figurinismo de Georges Annenkov.⁵¹ Con todo, la programación se canceló antes de tiempo y Nijinska no mostró más repertorio en España.

Apenas medio año antes de que estallara la Guerra Civil, hubo otra compañía heredera de Diaghilev y de Basil que pasó por España: la del antiguo bailarín Leon Woizikovsky. A finales de 1935, el grupo actuó en el Teatro Calderón de Madrid. Más tarde, a principios de 1936, al tiempo que los Ballets Russes de Monte Carlo visitaban Barcelona, ellos se presentaban en el Teatro Olympia.⁵² En su repertorio se integraron ballets clásicos de Diaghilev, como *Les Sylphides*, *Petrushka*, *Carnaval*, *Pulcinella*, *El espectro de la*

⁵⁰ ZANNI, U. F. «Última hora. Barcelona. Gran Teatro del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de mayo de 1936, p. 34.

⁵¹ Programas de mano, Ballets Russes Nijinska, Teatro Nuevo, Barcelona, 1933. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, B 470-10, 420307; B 764-03, 425769. M. R. C. «Música y teatros. Nuevo. Presentación de los Bailes Rusos de Nijinska», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de febrero de 1933, p. 23.

⁵² S. «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid, 16 de diciembre de 1935, p. 2. «Bailes rusos en el Calderón», *Ahora*, Madrid, 24 de diciembre de 1935, p. 31. MAESTRO JACOPETTI. «La música y los músicos», *Ahora*, Madrid, 26 de diciembre de 1935, p. 26. C. J. «Un "ballet" de Konstantinoff que carece de gracia y sentido coreográfico», *La Nación*, Madrid, 1 de enero de 1936, p. 12. «Notas suplicadas. Olympia». *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de enero de 1936, p. 10.



Figura 91. Boceto de Marie Laurencin para el telón de fondo de *Les biches*, 1923.
Musée de l'Orangerie, París.

rosa y *Danzas del príncipe Igor* además de creaciones propias, como *Port-Said* y una nueva versión de *El amor brujo*, estrenado a principios de 1936.⁵³ Trabajaban en la compañía las bailarinas Valentina Blinova, Nina Terokanova, Nina Raiesyeska y los bailarines Valentin Froman y André Eglevsky, algunos de ellos, luego importantes intérpretes y coreógrafos.

La presencia en el primer lustro de los años treinta de todo este repertorio en la línea de los Ballets Russes de Diaghilev —Blum y Basil, Nijinska y Woizikovsky—, especialmente en el foco catalán, da muestra de la dinamización que se estaba viviendo en el ámbito del ballet académico. Es en este

⁵³ BARROSO, M. H. «Música y músicos. Bailes rusos», *La Libertad*, Madrid, 2 de enero de 1936, p. 7.

marco como debemos entender la propuesta de distintas compañías que, desde dentro de España, trataron de ofrecer unos mismos recursos, sin por ello tener que apoyarse en el estereotipo de «lo español» o en la escuela bolera, el folklore o el flamenco para conformar una compañía. El mejor ejemplo de ello fue el ballet de Joan Magrinyà.

Magrinyà fue un bailarín y coreógrafo de sólida formación, con una base académica aprendida con el maestro ruso Teodor Wassiliev, la técnica Jacques-Dalcroze en la academia de Joan Llongueras, la escuela bolera, con Carlos Pérez Carrillo —conocido como el Maestro Coronas— y la familia Pericet, y el flamenco, con Bautista Pérez —el Maestro Bautista— y Juan Sánchez *El Estampío*. Además era un miembro habitual del círculo de Adrià Gual y sus seguidores, en lo que se denominó el Cenacle d'Art Prometeu.⁵⁴ Actuó por primera vez en 1923 en compañía de Josefina Cirera, y fue bailarín del Teatro del Liceo entre 1926 y 1931. Quizás su etapa más floreciente, antes de la Guerra Civil, fueron los años treinta, en los que destacó por un tipo de representaciones con mucha atención a la parte plástica modernizada. Sus variados intereses, el amplio espectro de su repertorio y sus contactos artísticos explican las ricas colaboraciones con pintores y músicos modernos.

Entre las funciones más interesantes ofrecidas por Magrinyà cabe destacar su pieza *La polca del equilibrista*, estrenada en 1932 en el Teatre Barcelona. Con música de Manuel Blancafort, era una parodia sobre un acróbata circense. La escenografía y el figurinismo fueron encargados al artista catalán Emilio Grau Sala, conocido ilustrador y cartelista, que en un estilo naíf, recreó el ambiente circense, combinando los fondos de la carpa con un figurín azul celeste para el traje de Magrinyà, que completaba su atuendo con una peluca y un gran bigote. Como nota curiosa, Magrinyà bailó esta pieza con unas puntas negras —habitualmente, solo destinadas a las bailarinas—, lo que le otorgó, además de una nota humorística, una mayor dificultad técnica a nivel coreográfico. Asimismo, Grau Sala fue el autor de la ilustración que se reprodujo tanto en los carteles que anunciaron *La polca*, como el logotipo de Magrinyà en los programas de mano de futuras actuaciones. A su vez, encontramos una nueva participación de Emilio Grau Sala en el repertorio del bailarín como diseñador del figurín de *Jota aragonesa*, una pieza

⁵⁴ MOLFULLEDA, Conxita. «El impacto de las representaciones de la compañía de Les Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004, p. 32. VAL, Carmen del. «Fallece a los 91 años Joan Magrinyà...», *El País*, Madrid, 12 de septiembre de 1995.

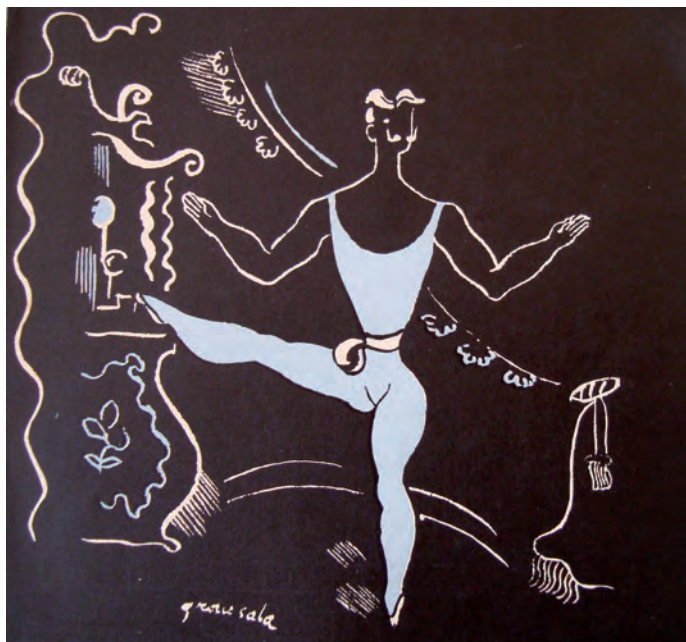


Figura 92. Dibujo de Emilio Grau-Sala para *La polca del equilibrista* de Joan Magrinyà, 1932. Fons Joan Magrinyà, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Figura 93. Joan Magrinyà con el telón de boca diseñado por Emilio Grau Sala para *La polca del equilibrista*, 1932. Fons Joan Magrinyà, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

con música de Pons interpretada por Marius Montserrat, que Magrinyà bailó en el recital de danza organizado por la Joventut del Foment del Treball el 10 de enero de 1932.⁵⁵

En esa misma temporada, Joan Magrinyà encargó la concepción de un nuevo traje para la pieza *Poliritmes* al pintor, cartelista e ilustrador Evarist Mora, quien más adelante se convertiría en un habitual colaborador. La pieza estaba montada sobre una partitura de Labroca y se estrenó en el Teatro Urquinaona de Barcelona en 1932. Mora también firmó el cartel de la actuación de Magrinyà en el Casal del Metge, organizada por la Asociación de Estudiantes de Medicina y el Grupo Artístico de dicho Casal en 1935.

En la primavera de 1933, Joan Magrinyà presentó un nuevo programa de ballets con la pieza *Cake-walk*, sobre una partitura de Claude Debussy. En esta ocasión, encargó la escenografía y el figurinismo a Pedro Pruna, cuyo trabajo, a juzgar por el testimonio del crítico Alfons Puig, recordaba la espontaneidad y el optimismo de un marinero mediterráneo, un aire, como hemos analizado, bastante común a otros diseños para ballet realizados por el pintor catalán.⁵⁶ No hay que olvidar que hacía siete años que Pruna no retomaba su faceta como escenógrafo y figurinista. Quizá *Cake-walk* le sirvió para continuar un recorrido que enseguida se mostró en el extranjero, al estrenar el Ballet de la Ópera de París, el 22 de junio de 1934 la obra *La vida de Polichinela* (*La vie de Polichinelle*) con sus magníficos diseños.⁵⁷

Ante las buenas críticas de aquellas temporadas previas de Joan Magrinyà, el bailarín planteó la de 1935 más ambiciosa, gracias al respaldo de un

⁵⁵ Programa de mano. Joventut del Foment del Treball. Recital de dansa per Joan Magrinyà, amb la cooperació de l'eminent pianista Juli Pons, 10 de enero de 1932. MAE, Institut del Teatre, 386881, B 731-01.

⁵⁶ PUIG CLARAMUNT, Alfonso. *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944, p. 121.

⁵⁷ Esta pieza estaba inspirada en la *commedia dell'arte*, a partir de la partitura de Nicolas Nabokoff, el libreto de Claude Sèran y la coreografía de Serge Lifar. Al igual que su claro precedente, el ballet *Pulcinella* que puso en escena Picasso en 1920, tomaba como personajes de la obra a polichinelas, colombinas y arlequines provenientes de la tradición italiana, como base de un estilo más modernizado que, como señaló la prensa tras su estreno, recordaba a las obras de Tiepolo. SCHEUER, L. Franc. «Punchinello in Paris», *Dancing Times*, Londres, enero 1935, pp. 479-483. Pruna situaba la acción en Venecia, retratando canales, puentes y arquitecturas en los telones de fondo de los dos actos y seis cuadros que componían la representación. Los veintidós bocetos de los figurines presentan las formas estilizadas propias de Pruna, de finos perfiles, con un colorido cálido de rojizos, tonos ocre y siena, relacionados con Italia. *La vie du Polichinelle*. Costumes, ff. 1-21. D.216 [89 y Scènes/photos. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France.

buen grupo de artistas catalanes que accedieron a diseñar las puestas en escena de las nuevas creaciones de Magrinyà. Sin duda el más interesante fue el propio Joan Miró, autor del figurín de su solo *Arlequín*, estrenado en el Teatre Barcelona de la capital catalana el 5 de abril. La música de Robert Schumann y la coreografía de Magrinyà, influida por Mijaíl Fokine, daban buena idea del modelo ruso que seguía el bailarín para elaborar sus espectáculos. Miró, que dibujó media docena de bocetos inspirados en el personaje de la comedia italiana rodeado de rombos y estrellas, dejó escritas precisas indicaciones sobre su concepción global del espectáculo y la interacción de sus diseños con las luces y el carácter del escenario:

Maquillaje que se confunda con el resto del vestido. Guantes azules como el azul del vestido. Tiene que parecer que la luz azul se deslice sobre el bailarín. El trazo, envuelto como por una luz impalpable, estará en ciertos lugares contorneado por negro, para obtener así potencia sobre el escenario. La careta será negra por un lado y del mismo azul por el otro. El bailarín llevará en una mano una rosa carmín vivo como el color de sangre. Se desprenderá de ella y de la careta si lo cree conveniente y actuará con gran vivacidad.⁵⁸

Sebastià Gasch aplaudió la intervención de Miró para el figurín de Magrinyà, que consideró impresionante y poético, para «un arlequín de un planeta desconocido o de un mundo irreal y misterioso de sueño».⁵⁹

Por otro lado, Bartomeu Llongueras, grabador e ilustrador, e hijo del bailarín Joan Llongueras, recibió el encargo de diseñar el figurín de *Trepak*, una obra con música de la ópera *La doncella de nieve*, de Rimsky-Korsakov, descrito por Gasch como «lleno de carácter».⁶⁰ Por su parte, el dibujante Joan Vila Pujol, conocido como *D'Ivori*, diseñó en 1935 el traje de *Panaderos*, pieza de clásico español y escuela bolera, montada sobre música popular; mientras que el año siguiente se encargó del vestuario de *Nina*, con música de Anatoli Liadov —que interpretó Maria Lluïsa Nogués— y la *Danza china* de Tchaikovsky —bailada por Billy y Toty Alexander—. ⁶¹

⁵⁸ Texto manuscrito de Joan Miró conservado en el Fondo Magrinyà de la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona. Reproducido en BRAVO, ESCUDERO y MALET (com.), *op. cit.*, p. 122. Traducción de la autora.

⁵⁹ GASCH, Sebastià. «Magrinyà al Barcelona», *Mirador*, Barcelona, 11 de mayo de 1935, p. 5.

⁶⁰ GASCH, Sebastià. «Dos mons», *Mirador*, Barcelona, 30 de marzo de 1933, p. 5. Traducción de la autora. GASCH, Sebastià. «Una important sessió de dansa», *Mirador*, Barcelona, 28 de marzo de 1935, p. 5.

⁶¹ La temporada de Magrinyà de 1935 fue anunciada en Madrid: «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid, 5 de abril de 1935, p. 2.



Figura 94. Figurín de Joan Miró para *Arlequín*, de Joan Magrinyà, 1935. Fons Joan Magrinyà, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Figura 95. Joan Magrinyà en *Arlequín*, con vestuario diseñado por Joan Miró, 1935. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

El grabador y pintor Enric-Cristòfol Ricart i Nin, oriundo —al igual que Magrinyà— de Vilanova i la Geltrú, proyectó los figurines de *Danses de Vilanova*, con música de Marius Montserrat, una de las piezas más conocidas posteriormente en el repertorio de Magrinyà. También trabajó para Magrinyà el pintor y orfebre barcelonés Ramón Aulina de Mata, diseñador del vestuario de la pieza *Mercurio*, que se montó sobre música de Domenico Scarlatti. Su coreografía se inspiró en la escultura del dios mensajero que realizó Jean Boulogne en Florencia, que Gasch calificó como «de una gran originalidad», y que consistió en un maillot de color terracota sobre el que dibujó las líneas de una túnica.⁶² Finalmente, Serrano recibió el encargo de

⁶² GASCH, *op. cit.*, 1935, p. 5.

diseñar el figurín para la pieza de Satie que Magrinyà tituló *Abstracció*n, una secuencia de movimientos inspirados en una clase de ballet clásico y equilibrios de los ejercicios de adagio. Gasch tildó esta creación de una arriesgada modernidad, para la que se montó una coreografía rematada con *fouettés*.

El prestigio y la orientación artística de los espectáculos de Magrinyà continuaron tiempo después. Es así como, en mayo de 1936, dirigió un espectáculo con sus alumnas y alumnos del Orfeó Gracienc con la participación de diversos creadores catalanes.⁶³ Entre ellos, participó Aulina, esta vez como autor del vestuario de *Preludio*, con música de Bach, que interpretó María Cristina Izard.⁶⁴ Por su parte, Fernando (Ferran) Bosch Tortajada, al que también se conoce como *Bosc*, otro importante cartelista catalán, dibujó el figurín para el solo *Maniquí*, con música de Francis Poulenc, que bailó Josepa Izard. Por último, Manuel Muntañola, llamado a convertirse en un experimentado escenógrafo y figurinista, diseñó los trajes azules y naranjas de la pieza *Rondó caprichoso*, con música de Mendelssohn y coreografía clásica del bailarín catalán. Interpretaron la obra Billy Alexander, Mercè Bassas, Marta Durán, María Cristina y Josepa Izard, Rosa M. Martino y Maria Lluïsa Nogués.

En junio de 1936, Magrinyà marchó a París y a Londres para estudiar durante un mes con los Ballets Russes de Monte Carlo y, al volver a Barcelona, se encontró con que había estallado la Guerra Civil. Aunque el coreógrafo inició una interesante actividad durante esos tres años dentro y fuera de Cataluña —acompañando a la Cobla Barcelona en una importante gira propagandística de la Generalitat en 1937—, no volvió al escenario del Liceo hasta 1938 y sus espectáculos no recuperarían ese espíritu interdisciplinario de alta calidad artística hasta después de la posguerra.

Si hubo un equivalente en el foco madrileño de cultivo y proyección de la danza clásica en el periodo republicano, este fue la Escuela Coreográfica del Círculo de Bellas Artes que conformó el matrimonio de bailarines formado por Gerardo Atienza y la eslava María —o Mary— Brusilovskaya entre 1933 y 1936, en la que impartieron clases de estética, cultura física, danzas

⁶³ Programa de mano. Joan Magrinyà presenta les deixebles. Teatre de l'Orfeó Gracienc, 15 de mayo de 1936. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 388840, B 731-16. P. «Demà a l'Orfeó Gracienc Joan Magrinyà presenta les seves deixebles», *L'Instant*, Barcelona, 14 de mayo de 1936, p. 6.

⁶⁴ GASCH, Sebastià. «Les deixebles de Magrinyà», *Mirador*, Barcelona, 21 de mayo de 1936, p. 5.

clásicas y coreografía.⁶⁵ Atienza se había formado fuera de España, en los conservatorios de París, Viena y San Petersburgo. El periodista Antonio de la Serena evocó, ya en plena Guerra Civil, aquel particular espacio en lo alto del Círculo:

En la terraza más alta tenía Gerardo su Academia de Baile. Gerardo había recorrido toda Europa, actuando en los mejores escenarios, en compañía de su mujer, una gran bailarina de la Ucrania. Gerardo fue amigo y compañero de andanzas y éxitos de aquel otro bailarín famoso que se llama Juan Martínez, y cuando estalló la revolución rusa estaba allí. Gerardo, con su mujer, había regresado a España hacia 1930. Después de muchas idas y venidas, después de muchas conferencias y antesalas, había logrado instalar en la más alta terraza de Bellas Artes su Academia de Bailes clásicos, que era, sin duda, la mejor de España. Allí, junto a las nubes, había instalado un estudio espacioso, lleno de luz, que entraba a raudales por un amplio ventanal asomado a la calle de Alcalá.⁶⁶

Las representaciones que ofrecieron sus alumnos, en el salón-teatro del edificio, desde 1935, contaron con completos programas, compuestos por números de danzas de los compositores internacionales del repertorio clásico, entre los que se interpretaron fragmentos de *Fausto*, de Gounod, *Don Juan*, de Mozart, y otras partituras de Schubert, Strauss, Delibes y Beethoven.⁶⁷ Ejecutaron las coreografías los jóvenes Emilia Ardanuy, María del Carmen Díaz de Mendoza, Araceli y Pilar Bueno, Carmina Tucher, Cecilia Martínez, Eroteida Calparsoro, Ana Cortés y Eusebio Larriout.⁶⁸ Estos dos últimos ya tenían una cierta experiencia, al haber participado a finales del año anterior como pareja de baile de la escuela de Atienza en el Festival Pro Madrid organizado en la sala de fiestas del edificio Capitol, un evento en el que también actuó Pilar López junto a la bailarina rusa Vera Orlova y otros artistas.⁶⁹ En la misma línea, otras jóvenes principiantes acabarían dedicándose al mundo de la escena en años sucesivos. Ardanuy, por ejemplo, tras ser miembro de las Guerrillas del Teatro de María Teresa León durante la

⁶⁵ «Maestros y estudiantes», *La Nación*, Madrid, 20 de septiembre de 1933, p. 13. «Las clases en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 21 de septiembre de 1933, p. 27. En estos anuncios aparecen referidos como la pareja «Gerard-Brussova».

⁶⁶ SERENA, Antonio de la. «Lo que se ha llevado la guerra. La Academia de Baile, el Salón de Exposiciones y los reservados de Bellas Artes», *Mundo Gráfico*, Madrid, 16 de junio de 1937, p. 17.

⁶⁷ «Apuntes», *Eco*, Madrid, junio de 1935, p. 10.

⁶⁸ «Danzas clásicas, por los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *La Nación*, Madrid, 4 de diciembre de 1935, p. 14.

⁶⁹ «El Festival de gala de anoche Pro Madrid», *ABC*, Madrid, 28 de diciembre de 1934, p. 26.



Figura 96. Exhibición de danza clásica de la escuela de Gerardo Atienza y María Brusilovskaya en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fotografías de Manzano. Reproducida en *Ahora*, 1 de diciembre de 1935.

guerra, se convertiría en una importante bailarina, coreógrafa y docente en la posguerra. María del Carmen Díaz de Mendoza, por su parte, era hija de los actores Carlos Díaz de Mendoza y Carmen Larrabeiti —nieta, por tanto, de la celeberrima actriz María Guerrero— y se convirtió a su vez en una importante actriz.

Para el citado espectáculo en el Círculo, Atienza y Brusilovskaya encargaron la escenografía y el figurinismo al joven pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes.⁷⁰ Este artista era, precisamente para 1935, bastante reconocido en el medio nacional e internacional, gracias al gran premio de pintura de

⁷⁰ Asimismo, véanse las siguientes crónicas: «Danza clásica», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de junio de 1935, p. 11. «Noticias», *La Libertad*, Madrid, 8 de junio de 1935, p. 2. «Exhibición de danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 9 de junio de 1935, p. 47. «Exhibición de danzas clásicas de los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 1 de diciembre de 1935, p. 61. «Danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *Ahora*, Madrid, 1 de diciembre de 1935, pp. 27, 39.

la Exposición Universal de Pittsburg, convocado por el Carnegie Institute. Se había formado en la Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado y había recibido una pensión de la JAE para profundizar su formación en pintura europea. Participó en las exposiciones de la SAI y fue uno de los mejores exponentes de la técnica mural, un ámbito, por otro lado, íntimamente ligado a la concepción escenográfica. Hipólito Hidalgo retrató a Atienza y Brusilovskaya en plena clase de danza.



Figura 97. Clase de Gerardo Atienza y María Brusilovskaya en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1936. Foto de Zegri.

En febrero de 1936, las alumnas de Atienza y Brusilovskaya participaron en una exhibición de danza clásica en el marco de la VI Gran Semana Gimnástica.⁷¹ Posteriormente, continuaron su labor en el espacio del Círculo, como atestiguan las fotografías de aquellas clases.⁷² No obstante, la guerra interrumpió el recorrido docente de Atienza, que tendría que esperar a los años cuarenta para recuperar cierta presencia en el mundo de la danza madrileña.

⁷¹ «Gimnástica», *ABC*, Madrid, 14 de febrero de 1936, p. 54.

⁷² Véase la fotografía de Zegri publicada en *ABC*, Madrid, 20 de junio de 1936, p. 9. «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 29 de noviembre de 1935, p. 47 y 16 de junio de 1936, p. 49. «Danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1936, p. 47.

3.2. La Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita

La fundación de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* sin duda había constituido un hito en la historia de la danza española y había demostrado a las instituciones y al público extranjero que era posible conformar una compañía de impacto internacional basada en la tradición heredada y en la modernidad de su creación más contemporánea. No obstante, la escasa presencia de Mercé en los escenarios españoles desde la fundación de aquella empresa en 1927 llevó a que muchos de los intelectuales que habían nutrido su repertorio acabaran trabajando en la configuración de una agrupación planteada, en primer lugar, para actuar en el ámbito nacional. Es así como muchos de los miembros que hoy ubicamos en la Generación del 27 se reunieron alrededor de la figura de Encarnación López *La Argentinita* para formar la Compañía de Bailes Españoles, que, a pesar de su efímera trayectoria, entre junio de 1933 y agosto de 1934, lograría materializar las aspiraciones de muchos de aquellos responsables.⁷³ Además, la iniciativa incluía una vuelta de tuerca a un aspecto fundamental: ya no se trataba de estilizar el legado popular español, de filtrar y decantar el folklore, de unirlo al vocabulario académico y moderno, como habían propuesto grandes artistas previamente, sino de dignificar la tradición y de subir sus manifestaciones directamente al escenario. Quizá es en este punto donde se aprecia de manera más clara el cambio de mentalidad que la Generación del 27 ofrecía con respecto a experiencias anteriores, y donde el marco de la República y sus objetivos educativos y culturales marcaban una época nueva dentro de España. El músico Salvador Bacarisse lo definió claramente en el inicio de su primera temporada:

Hasta el momento nada se había intentado entre nosotros en este sentido, ya que una compañía que montó algunas obras españolas con bailarines nacionales —algunos, si no todos— solo ha actuado fuera de España.

El propósito de la Argentinita era por ello doblemente interesante. La presentación de su compañía cuando finalizaba la temporada anterior fue uno de los acontecimientos de la vida teatral madrileña, tan vulgar y plebeya generalmente. Aquí todo estaba seleccionado con el mayor deseo de acierto: el repertorio, los bailarines, el decorado, la orquesta.⁷⁴

⁷³ Véase MURGA CASTRO, Idoia. «La Compañía de Bailes Españoles: una red en la danza de la Edad de Plata», en *Querida comadre. Lorca y Argentinita en la danza española* [cat. exp.], Granada, Centro Federico García Lorca, 2016, pp. 46-71.

⁷⁴ BACARISSE, Salvador. «La compañía de bailes españoles de la Argentinita», *Luz*, Madrid, 17 de octubre de 1933, p. 7.

Valga subrayar que la cristalización del proyecto no habría sido posible sin el apoyo de aquel grupo de inquietos literatos, músicos y pintores instigados por la figura de Federico García Lorca. Ya nos hemos referido a la colaboración inicial del poeta andaluz con La Argentinita, tanto en *El maleficio de la mariposa* como en la grabación de las *Canciones populares españolas*. A aquella amistad se había incorporado también el torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías, quien desde 1925 inició una conocida relación extramatrimonial con La Argentinita. El estreno de sus obras dramáticas, como *Sinrazón* y *Zaya*, en 1928, había acercado a Sánchez Mejías al mundo teatral y le había servido de importante experiencia para los planes futuros.⁷⁵ Los tres amigos, además, habían coincidido en Nueva York en 1930: Lorca se encontraba en la ciudad desde el año anterior; Sánchez Mejías llegaba para impartir su conferencia *El pase de la muerte* (*Entendimiento del toreo*) en el Instituto de las Españas; y Argentinita estaba a punto de iniciar una serie de actuaciones en distintos escenarios entre febrero y abril.⁷⁶ Parece que fue en este contexto como surgió la idea de armonizar las mencionadas canciones y, por tanto, puede entenderse como revulsivo para el inicio del cambio en sus respectivas trayectorias artísticas.⁷⁷

La ocasión de conformar una compañía de danza española llegó en la primavera de 1933, cuando Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías encabezaron una serie de viajes por Andalucía con el objetivo de reclutar al elenco de la futura agrupación. En estas excursiones se acompañaron de varios amigos, quienes recordaron posteriormente aquellas entrevistas. El artista cántabro Santiago Ontañón escribió en sus memorias que compartió un viaje a Cádiz con Pepín Bello y Eduardo Ugarte, además de los tres responsables mencionados.⁷⁸ En otro viaje se unieron María Teresa León y Rafael Alberti, cuyos respectivos volúmenes de memorias dedicaron un buen espacio a hablar de aquellas experiencias. León, en *Memoria de la melancolía*, escribió:

⁷⁵ AMORÓS, Andrés y FERNÁNDEZ TORRES, Antonio. *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Córdoba, Almuzara, 2010; SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. *Teatro* (ed. de Antonio Gallego Morell), Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

⁷⁶ «Argentinita on Way Here», *New York Times*, Nueva York, 4 de febrero de 1930, p. 32; «Argentinita Leaves International Revue», *New York Times*, Nueva York, 4 de marzo de 1930, p. 30; MARTÍN, John. «The Dance: Argentinita», *New York Times*, Nueva York, 30 de marzo de 1930, p. 8.

⁷⁷ ESPÍN, Miguel. «La Argentinita: vida y obra», *Candil. Revista de Flamenco*, Jaén, 113, 1997, p. 2884. Citado en OSSA MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁸ ONTAÑÓN y MOREIRO, *op. cit.*, p. 176.

Un día nosotros estábamos en Rota y él nos propuso ir a Cádiz. Debía buscar bailaroras y cantaores para completar el grupo que la Argentinita, aquella encantadora de multitudes, Encarnación López, pensaba llevar a París. Éramos todo ojos, oídos. Entrábamos en el mundo sagrado del cante hondo y del baile andaluz. Llegaba gente a presentar credenciales. Sí, soy zapatero y andaluz. Estaba dicho todo. Añadía: y cantaor. Había algunos que cantaban sin fondo y para dentro ese cantar del sur al que no daña la boca cascada y vieja. Cuando el lamento increíble terminaba, alguno de los presentes decía, mirándonos: Nadie como él. Y así, con el comentario de nadie como ella o nadie como él, íbamos quedándonos fuera del tiempo, en la época del dolor del alma. Cuando llegaba el baile —¡Nadie como ella!— las chiquillas y las mujeres maduras levantaban la cabeza maravillosa con siglos de perfección en sus brazos macizos. ¡Qué extraña gente! Algunas viejas parecían estatuas intransportables, que hubieran de cortarse en pedazos para moverlas. Cuando comenzaban a moverse, eran signos indescifrables, oráculos, advertencia de los dioses. Ignacio Sánchez Mejías las miraba fijo y decidía luego.⁷⁹

Alberti, por su parte, en *La arboleda perdida*, recordaba cómo: «Proyectaba ya Ignacio la compañía de bailes andaluces que, encabezada por "la Argentinita", adquiriría después, con la ayuda de García Lorca, renombre universal. Iba a la caza de gitanos, "bailaores y cantaores" puros, que no estuviesen maleados por eso que en Madrid se llamaba "la ópera flamenca"». ⁸⁰ Fue probablemente aquel viaje con Alberti el que dio como fruto la conferencia ilustrada con baile en el escenario del Teatro Español en mayo de 1933.

Mientras tanto, Ontañón recibió el encargo de diseñar el logotipo de la Compañía de Bailes Españoles, para lo que recurrió a dibujar sintéticamente una pareja de bailaores que iluminaron los carteles y programas de mano. El pintor cántabro ya tenía a sus espaldas una importante experiencia en el campo escenográfico. Ya hemos mencionado su presencia en los círculos parisinos, cuando se estrenó como diseñador firmando los decorados de un ballet de Boris Kniasev. Este bailarín ruso, instalado en la capital gala en 1924, actuaba en sus espectáculos titulados *Vendredis de la danse*. El propio Ontañón recordó en sus memorias sus primeros trabajos escenográficos en aquel final de los años veinte:

Un pintor español, cuyo nombre no importa ahora, debía hacer los decorados para el mismo ballet. Aquel hombre no tenía práctica y se olvidó de clavarlos en el suelo para pintarlos. El resultado fue que las telas encogieron y al colgarlas no cubrían las fotos. ¡Fue todo un problema! Entonces el director acudió a mí «¿podrías hacerlos tú?». Era un

⁷⁹ LEÓN, María Teresa. *Memorias de la melancolía*, Barcelona, Laya, 1977, p. 102.

⁸⁰ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 351-352.



Figura 98. Miembros de la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita en el estreno de *El amor brujo* en el Teatro Español de Madrid, 1933. Fotografía de Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Propiedad: Comunidad de Madrid. Oficina de Cultura y Turismo. Dir. Gral. Patrimonio Cultural. Subdir. Gral. de Archivos.

trabajo que había que realizar contra reloj, en apenas unas horas, pero me comprometí. Recurrí a Reinoso que había trabajado con Burman y Barradas y salimos airoso. Fue un bello espectáculo estrenado en el teatro La Gaité Lyrique y la crítica fue muy buena. Antoine, el primer crítico de Francia, elogió mis decorados. Con ese pie entré en la escena como decorador.⁸¹

En los primeros años treinta, Ontañón firmó los diseños de *La cueva de Salamanca* y *La tierra de Alvargonzález* para La Barraca, al igual que otras obras de teatro de Lorca, como *Bodas de sangre* —con Fontanals— y *Amor de Don Perlimplín con belisa en su jardín*. Estas frecuentes colaboraciones en el seno del teatro del 27 le llevarían, por tanto, a colocarse en primera línea en la empresa de La Argentinita. La Residencia de Estudiantes acogió

⁸¹ ONTAÑÓN y MOREIRO, *op. cit.*, p. 79.

los primeros ensayos para la presentación de la nueva Compañía de Bailes Españoles en la primavera de 1933, y su estreno absoluto se planeó en un lugar nada trivial: el Gran Teatro Falla de Cádiz.⁸² Una ocasión tan especial debía ser subrayada con toda una declaración de intenciones como suponía versionar el ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla, pues no solo se representaba el ballet por primera vez en España desde su estreno como «gitanería» en 1915 y se homenajeaba la obra del compositor gaditano en su ciudad de origen, sino que se refutaba el proyecto en el lugar en el que se situaba entonces el origen del flamenco, arraigado en la herencia de la antigua Tartessos. De este modo, la nueva compañía se presentó el 10 de junio de 1933, con la participación de la Orquesta Bética a las órdenes de Ernesto Halffter y con un elenco muy particular: el papel de *Candelas* fue interpretado por Argentinita, mientras que su hermana Pilar López bailó como *Lucía*. El rol de *Carmelo* se encomendó a Antonio Triana y el de *El Espectro*, a Rafael Ortega, dos bailarines reconocidos; el primero —Antonio [García Matos] de Triana—, que era un habitual del Café Novedades de Sevilla, además de haber actuado en Nueva York y Madrid, contactó con Argentinita a través de su hermano, el oboísta de la Orquesta Bética y colaborador de Falla, Manuel García Matos; el segundo, era amigo de Sánchez Mejías y había participado en eventos como la celebración del primer aniversario del fallecimiento del poeta Fernando Villalón. Pero además, se contrató a tres célebres y experimentadas gitanas: Fernanda Antúnez *La Fernanda*, Magdalena Seda Loreto *La Malena* y Juana Vargas *La Macarrona*. Las tres eran famosas en tablaos, cafés cantantes y hasta escenarios internacionales. La Macarrona, además, había participado en el Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922, de manera que ya conocía a varios institucionistas. Se trataba, en definitiva, de tres eminencias del flamenco. «Las tres viejas no son las herederas de las bailarinas de Tartessos, son las mismas bailarinas, sin edad desde siempre», decía Edgar Neville.⁸³

La puesta en escena de esta nueva versión de *El amor brujo* se encomendó a Manuel Fontanals, por entonces, como hemos comprobado, uno de los escenógrafos más punteros y solicitados. El catalán sin duda conocía tanto la primera concepción de Néstor para la versión de «gitanería», como la de Bacarissas para el ballet de 1925. Lejos de plantear

⁸² Aunque previamente fue conocido como Gran Teatro de Cádiz, en 1926 cambió su nombre en homenaje a Manuel de Falla, hijo predilecto de la ciudad.

⁸³ NEVILLE, Edgar. «Los bailes de Argentinita», *La Voz*, Madrid, 19 de junio de 1933, p. 1.



Figura 99. Miembros de la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita en el estreno de *El amor brujo*, con escenografía y vestuario de Manuel Fontanals, en el Teatro Español de Madrid, 1933. Fotografía de Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Propiedad: Comunidad de Madrid. Oficina de Cultura y Turismo. Dir. Gral. Patrimonio Cultural. Subdir. Gral. de Archivos.

una puesta en escena costumbrista o decorativista, con concesiones a lo local y vernáculo, Fontanals planteó una puesta en escena absolutamente novedosa para la danza española, basándose en la abstracción geométrica, la volumetría, la luminotecnia y un figurinismo monocromo. En el fondo, se superponían cuatro bandas por delante de un ciclorama sobre el que se proyectaban luces de colores. Los personajes vestían trajes y batas de cola fabricados en telas satinadas brillantes en tonos blanco —para *Candelas*—, negro —para *Lucía*— y morado —para las gitanas—. A su modo, era una adaptación al flamenco de las vanguardistas teorías de Appia o Craig. Si la mayor apuesta de la Compañía de Bailes Españoles venía por dignificar la cultura popular, por subir el flamenco a los circuitos

de la «alta cultura», qué mejor que relacionar ese matiz de «autenticidad» y de «pureza» con una puesta en escena desnuda, sencilla, abstracta, lejos del pintoresquismo romántico. Esta era la línea que Fontanals defendía un año más tarde cuando le preguntaban qué entendía por una plástica escénica bien resuelta:

La que no deja nada a la deriva. Una sucesión de formas y movimientos encadenados sin solución de continuidad. Y todo regulado como en un «ballet». El ritmo del decorado pasa a las figuras y continúa y se prolonga en ellas. Agrupaciones, actitudes, gestos, unidad de criterio, orientación bien definida. [...] El decorado debe estar identificado con la obra, si ha de ser eficaz y servir de fondo a la palabra. Creo, pues, que el sentimiento plástico del Teatro moderno es vitalizar el espíritu de la obra, con respecto al texto, y convertirlo, sobre todo, en *espectáculo*. [...]

El decorado con los medios actuales —no con los de España, repito— debe dejar de ser una cosa estática para convertirse, con la luz, en un ambiente dinámico que siga la acción, que realce un grupo o sumerja en sombra otro, que borre o destaque, según convenga, en un ritmo prefijado. Intentar restituir los pocos elementos de que se dispone a su función normal y procurar sacarles el máximo de rendimiento, resulta aquí una audacia revolucionaria.⁸⁴

La nueva versión de *El amor brujo* se completó con otros números, para los que se utilizaron los trajes diseñados por Salvador Bartolozzi y Santiago Ontañón desde 1931: la primera *suite* de *El sombrero de tres picos* y su *Andaluzá*; las canciones *Sevillanas siglo XVIII* y *Los cuatro muleros* de García Lorca; *Jota de Alcañiz* de Manuel Font; *Aires de Castilla* de Gerardo Gombau; *Triana* de Albéniz; y un tango de Cádiz interpretado por el guitarrista Teodoro Castro.⁸⁵ Al día siguiente, en doble sesión, se interpretaron: *Danza de la Vida Breve*, *Danza de la molinera* y *Farruca* (*El sombrero de tres picos*) (Falla); *Romance de los peregrinitos* (Lorca); *Asturias: Sones de Asturias* (Ignacio López Navarro) y *Sonata* (Albéniz); *Cubana*; *Seguidillas murcianas*; *Granada: Anda jaleo (canción de caballista siglo XVII)* y *Málaga: Baleares: Mallorca* (Albéniz); *Sonata* (Antonio Soler); y *Madrid: Seguidillas 1890* (Chueca).⁸⁶

⁸⁴ H. «Manuel Fontanals, el innovador de la escenografía española, nos expone sus teorías acerca del decorado y de la plástica del Teatro moderno», *La Libertad*, Madrid, 29 de agosto de 1934, p. 3.

⁸⁵ Programa de mano, Compañía de Bailes Españoles. Gran Teatro Falla, Cádiz, 10 de junio de 1933. FAPL.

⁸⁶ Programa de mano, Compañía de Bailes Españoles. Gran Teatro Falla, Cádiz, 11 de junio de 1933. FAPL.

Cinco días después de aquel estreno absoluto, la Compañía de Bailes Españoles se presentó en el epicentro del proyecto teatral republicano, es decir, en el Teatro Español de Madrid. Una puesta en escena tan arriesgada, con competencia marcada, obtuvo obviamente críticas de muy distinto signo. La parte más positiva la encabezaron José María Pemán, *Juan del Brezo* —seudónimo de Juan José Mantecón— y Miguel Pérez Ferrero. Este último lo consideró «el primer espectáculo teatral que se ha dado en España con sustancia auténticamente nacional y categoría europea». ⁸⁷ Sin embargo, otros como José María Salaverría atacaron la chocante combinación de «la profunda Andalucía con el Madrid "pequeño burgués"», un ballet falto de «mayor vigilancia intelectual». ⁸⁸

Posteriormente, la Compañía de Bailes Españoles inició su primera gran gira por la Península Ibérica, actuando en Zaragoza (Teatro Goya), Valencia (Principal), A Coruña (Linares Rivas), Vigo (Rosalía de Castro), Lugo (Círculo de las Artes), Orense (Losada), Ferrol (Rena), Lueza (Colón), Avilés (Valdés), Gijón (Dindurra), San Sebastián (Principal), Castro Urdiales (De la Villa), Torrelavega (Principal) y Santander (Pereda). ⁸⁹ En septiembre de 1933 la prensa ya avanzaba el trabajo en futuras producciones, para las que contaban con un sólido equipo de escenógrafos: «Para todas estas creaciones ya están trabajando en los decorados los escenógrafos Fontanals, Bartolozzi, Ángeles Ortiz, Ontañón y Santa Cruz». ⁹⁰ Desconocemos si Fontanals trabajaba para entonces en nuevos decorados, y sabemos que Santa Cruz estaría al cargo de dos proyectos de ballets. Sin embargo, aún desconocemos si Manuel Ángeles Ortiz llegó a trabajar en alguna de las puestas en escena de La Argentinita. Él era un gran amigo de Lorca y poseía para principios de los años treinta un buen bagaje en la vertiente escenográfica. No en vano, había sido uno de los responsables de la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*, la obra de títeres con partitura de Falla que se había llevado por varias ciudades europeas, incluyendo París y Ámsterdam. Esta misma

⁸⁷ PÉREZ FERRERO, Miguel. «La Argentinita y su Compañía de Bailes Españoles presentan *El amor brujo* en homenaje del maestro», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de junio de 1933, p. 5. PEMÁN, José María. «Las fuentes del Nilo», *El Debate*, Madrid, 16 de junio de 1933; J. del B. [*Juan del Brezo*], «Información teatral. *El amor brujo*, por la Compañía de bailes españoles...», *La Voz*, Madrid, 16 de junio de 1933, p. 4.

⁸⁸ SALAVERRÍA, José María. «España espectacular», *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1933, p. 3.

⁸⁹ Programas de mano (1933) conservados en la Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

⁹⁰ «Nuevo repertorio de La Argentinita», *La Voz*, Madrid, 7 de septiembre de 1933, p. 3.

línea la continuó en el espectáculo *Genoveva de Bravante*, estrenada en el marco de las Soirées de Paris del conde Beaumont en 1926. Asimismo, había diseñado la escenografía del ballet *Aubade*, estrenado el 21 de enero de 1930 en el Théâtre des Champs-Élysées por los Ballets Russes de Vera Nemtchinova, una pieza con partitura de Francis Poulenc y una nueva coreografía de Georges Balanchine.⁹¹

En todo caso, la temporada 1933-1934 se inició en el Teatro Español de la capital, donde Argentinita presentó un nuevo programa, bajo la dirección musical de Rodolfo Halffter, constituido por dos nuevos ballets: *Las calles de Cádiz* y *Las dos Castillas*, dos homenajes a la tradición popular de raíz andaluza y castellana. El primero de ellos se montó sobre un libreto del propio Sánchez Mejías con el seudónimo de *Jiménez Chávarri*, con músicas populares y una escenografía de Santiago Ontañón.⁹² Constaba de nueve números inspirados en un barrio popular de Cádiz: *Canción de corro*, *Tango de las viejas ricas*, *Camaronero*, *Aires de Cádiz*, *Hoy se juega*, *El baile del cepillo*, *Tango*, *Alegrías* y *Nochebuena*. La escenografía, de Santiago Ontañón, de la que aún conocemos pocos detalles, recreaba «claro ambiente gaditano con sus casas pintadas de tibios colores y al fondo la incomparable belleza del índigo mediterráneo».⁹³

A los protagonistas de la obra anterior se unieron nuevos fichajes: Ignacio Espeleta, José Fernández Vargas *El Mono*, Rafael Ramos Antúnez *El Niño de Gloria*, Enrique Ortega *El Lillo*, José Perullera y Pablo Jiménez Antúnez *El de la Jineta*. Este último llevó también a sus hijos: Curro y Pablo Jiménez Pérez —algo mayores— y Antonio y Juan *Jineto* —apenas unos niños—. Como jóvenes bailaoras se incorporaron también Adela Fernández de los Santos *La Chaqueta* —hija de *El Mono*—, La Jeroma, Manolita Maora, la niña Paquita la del Morao *La Mini*, y el niño José Ortiz *El Churri*. Se trataba, por tanto, de una amalgama de expertos bailaores con jóvenes intérpretes que procedían de consagradas familias del mundo del baile, el canto y el toreo, como los Gallo, los Morao y los Espeleta, reunidos gracias

⁹¹ La original, del año anterior, era de Nijinska, con una puesta en escena de Jean-Michel Frank. Véanse las fotografías de Studio G. L. Manuel frères, París. Bibliothèque Nationale de France, Album Kochno Portr. Nemchinova 11-14; y las fotografías del estreno de *Aubade* en el Théâtre des Champs-Élysées, RES VMA-466 (09, 1 A 3).

⁹² En el programa de mano del Teatro Español del 16 de octubre de 1933 solo se señala la escenografía y el figurinismo de Fontanals y Bartolozzi, autores de los diseños del resto de números. El nombre de Ontañón no aparece.

⁹³ L. I. «El folklore de Argentinita en el Español», *La Nación*, Madrid, 21 de octubre de 1933, p. 7.

a la intervención y los contactos de Sánchez Mejías. Manolo Herrera Rodas recogió en su crónica esa particular asociación, que todos coincidían en comparar más a un cuadro flamenco que a un ballet narrativo:

Las calles de Cádiz fue, sobre todo, un éxito de dirección porque figúrate tú lo que era conjuntar a aquella gente en aquellos tiempos [...]. Un señor que vendía camarones y que se daba dos desplantes... Ignacio Ezpeleta que hacía unos tangos de Cádiz «pa comérselo». Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. Y tú figúrate, aquello era esperpéntico —casi de Walt Disney— porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto, y el niño era un renacuajo y que no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita...! Aquello era surrealista. Parecía que lo iba a aplastar.⁹⁴

En el mismo sentido escribió el músico Salvador Bacarisse:

[...] la sabrosísima (¿demasiado fuerte para algunos paladares?) de las *Calles de Cádiz*, de Jiménez Chávarri, cuadro vivo, no cuadrillo de costumbres, trasplantado a la escena con toda la rotundidad de su alegría frenética, desordenada, improvisada; tan poco «natural», tan exagerada que parece tener su marco más adecuado en las tablas. (¡Qué lejos de las danzas que nos han presentado algunas veces de otras regiones, tan cursilísimas, tan compuestitas, con sus pasos contados y medidos!).⁹⁵

El segundo de los estrenos de aquel primer programa, *Las dos Castillas*, presentado a mediados de octubre de 1933, mostró los primeros decorados de Alberto Sánchez para La Argentinita, estrenados poco después de su colaboración para La Barraca. Esta obra también aglutinó una serie de números breves: el intermedio de *Goyescas* (Granados) bailado por Pilar López; una selección de *Pan y toros* (Francisco Asenjo Barbieri) por Argentinita; *Amores me dio la niña* (transcrita por Rodolfo Halffter) danzado por Pilar López; *Romance de los mozos de Monleón* (Lorca) por Argentinita; *Danza de Ávila* (Navarro) por Argentinita y Pablo Jiménez; y *La Clara* (transcrita por López Navarro), interpretada por las hermanas López y el cuerpo de baile.⁹⁶ Un conglomerado de este tipo, alrededor del imaginario castellano, tuvo menos éxito que la recreación andaluza, dada la composición del elenco de la compañía. Resultan especialmente ilustrativas las palabras de Adolfo Salazar, que se lamentó de ver a

⁹⁴ Citado en TELLEZ, Juan José. «Copla, flamenco y canción de autor», *Música Oral del Sur*, 9, 2012, pp. 116-117.

⁹⁵ BACARISSE, *op. cit.*, 17 de octubre de 1933, p. 7.

⁹⁶ S. B. [Salvador Bacarisse], «La Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita», *Luz*, Madrid, 23 de octubre de 1933, p. 10.

La Malena y La Macarrona vestidas de lagarteranas y a Rafael Ortega cantando coplas salmantinas. A pesar de ello, el crítico alabó la participación de Alberto, una decoración «fuerte y sobria, pintura de incisivo acento moderno».⁹⁷ Con todo, hasta el momento no hemos podido localizar fuentes gráficas que confirmen la apariencia de dicha puesta en escena. Cabe preguntarse si parte de los bocetos y telones de lo que actualmente se ha identificado como perteneciente a la escenografía de *La romería de los cornudos*, en la que enseguida nos detendremos, pudo ser en origen el decorado de *Las dos Castillas*, una hipótesis que, en todo caso, queda pendiente estudiar en futuras investigaciones.⁹⁸

A la unión de varios números sueltos con partituras de distintos compositores que marcó el inicio de los programas del otoño de 1933 se añadió el título de *Estampas españolas. Siglo XIX*, en el que encontramos algunas canciones populares junto a un *Fandango (Huelva)* —atribuido a Jiménez Chávarri— y la *Jota de Alcañiz* de Font, números en los que se vistieron diseños de Bartolozzi y Ontañón.

No obstante, la pieza más interesante de aquel nuevo repertorio resultó *La romería de los cornudos*, un ballet que había sido concebido para Antonia Mercé varios años antes, cuando Gustavo Pittaluga había recibido el encargo de componer una partitura que La Argentina solo llegó a interpretar fragmentado en solos desde 1931 tras su presentación en forma de concierto en octubre de 1930. El libreto había sido uno de los desarrollados por Rivas Cherif en la génesis de los Ballets Espagnols, a partir del *Romance de Fuente Viva* escrito por Lorca.⁹⁹ Con un tono satírico y burlesco, contaba la romería del Cristo de Moclín, al que acudían las parejas que no podían tener hijos. Por la noche, las mujeres se internaban en el bosque con el sacristán, mientras los hombres esperaban alrededor de la hoguera, bailando la danza de los cornudos. La mujer que volvía del bosque coronada con flores y acompañada del sacristán se entendía que pronto tendría descendencia. El elemento humorístico presente desde el argumento marcaría la interpretación de esta pieza de raigambre popular.

⁹⁷ S. [Adolfo Salazar], «Información teatral», *El Sol*, Madrid, 22 de octubre de 1933, p. 12.

⁹⁸ MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2012, p. 181.

⁹⁹ Véase el desarrollo de esta tesis y el interesante análisis de las distintas versiones de los libretos y partituras en: BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *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, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 131-242.



Figura 100. Boceto de Alberto Sánchez para el telón de fondo de *La romería de los cornudos*, 1933. Colección particular.

De este modo, siete años después de aquellos planes iniciales para Antonia Mercé, la Compañía de Bailes Españoles se convertía en el grupo idóneo para encarnar la versión integral del ballet, para lo que se distribuyeron los roles de la siguiente manera: la pareja protagonista, *Sierra* y *Chivato*, la interpretaron Argentinita y Rafael Ortega, mientras que Pilar López actuó como *María La Luz*, Enrique El Lillo como *El sacristán*, Manolita Maora como *Araceli*, Jeroma La Mini como *Angelita* y Malena Seda como *Ventera*. Los personajes de *María La Luz*, *Araceli* y *Angelita* eran nuevos papeles para esta versión, mientras que se suprimió el de *Solita*, la romancera, quien originalmente debía declamar el romance con el que se daba comienzo al ballet de Antonia Mercé.

La nueva puesta en escena se encomendó una vez más a Alberto Sánchez, quien deslumbró con unos maravillosos telones pintados en su más potente poética vallecana. La esencia de aquella mirada al campo castellano, la dignificación de lo humilde y lo desechado, la valoración de lo rural y su enraizamiento con lo telúrico, fueron aspectos que el propio artista explicó apenas cuatro meses antes del estreno de aquel ballet en un conocido texto que publicó la revista *Arte*, el órgano de difusión de la Sociedad de Artistas Ibéricos en su nueva etapa de florecimiento al calor de la República:

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo... el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalinas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado; con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tonos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río un pez saltando perseguido de lombrices... Que a todo ello lo mojen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras [...].

Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los fríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como pájaros, restregándose en las tierras polvorientas con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos de los que anima a los cerros con carrascos, con vida de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras sobre los montes trazados en cono, con esparto y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.¹⁰⁰

Aquellos vanguardistas decorados se combinaron con trajes populares, insistiendo una vez más en la potencia de la suma entre la tradición y la vanguardia. Las lecturas fueron variadas, aunque coincidieron en alabar la escenografía de Alberto. El crítico de *El Socialista*, Martín Puente, tildaba su propuesta de «una bonita decoración futurista, en tonos grises».¹⁰¹ Para el músico Salvador Bacarisse, en cambio, la intervención de Alberto era «el fondo adecuado —cuernos y más cuernos— a esta sinfonía caprina»,

¹⁰⁰ ALBERTO [SÁNCHEZ], «Palabras de un escultor», *Arte*, 2, Madrid, junio de 1933, p. 18.

¹⁰¹ PUENTE, Martín. «Calderón. La Argentinista estrena *La romería de los cornudos*», *El Socialista*, Madrid, 10 de noviembre de 1933, p. 5.

un ballet que, en su opinión «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».¹⁰² Argentinita volvía a apostar por un ballet narrativo con una sorprendente puesta en escena al máximo nivel plástico y en sintonía con las últimas tendencias que se estaban dando en España.

El espaldarazo de *La romería* favoreció el inicio de una segunda gira nacional, durante la cual Argentinita mostró nuevos estrenos. Así, al pasar por Bilbao, el Teatro Arriaga presentó *Agua, azucarillos y aguardiente* el 25 de noviembre de 1933. La famosa partitura de Federico Chueca sobre libreto de Miguel Ramos Carrión —uno de los clásicos españoles desde 1897— recreaba el Madrid más castizo, protagonizado por chulapos, aguadores, barquilleros y cigarreras. Ciertos fragmentos musicales ya habían servido de base para los solos de *Seguidillas: Madrid 1890*, aunque ahora se representaba íntegramente con un argumento escrito por Rivas Cherif que evocaba un embrollo amoroso en pleno Paseo del Prado. La interpretación, liderada por Argentinita como *Pepa* y Pilar López como *Manuela*, se completó con los papeles de Maora como *La Señora Cursi*, Rafael Ortega como *El novio de Pepa*, Enrique El Lillo como *El novio de Manuela*, Miguel Albaicín como *El novio* y el cuerpo de baile en los papeles de los niños, las amas, los soldados, el músico ambulante y los comerciantes.

En esta ocasión, la escenografía y el figurinismo fueron encargados al pintor e ilustrador Francisco Santa Cruz. Este artista seguntino era conocido ya en el entorno de los Ibéricos y había protagonizado una exposición individual de inspiración surrealizante en el Lyceum Club Femenino.¹⁰³ Su propuesta para *Agua, azucarillos y aguardiente*, no obstante, se vinculó a su amplia labor como dibujante, con figurines de aire naíf e inspiración infantil, que recuerdan a algunas de sus viñetas publicadas en *Vértices*, *Tobogán* y *Heraldo de Madrid*. En este último, colaboraba habitualmente con Miguel Pérez Ferrero, por lo que quizá fue a través de esta vía como se puso en contacto con los responsables de la Compañía de Bailes Españoles.

¹⁰² BACARISSE, Salvador. «*La romería de los cornudos*, en el Calderón», *Luz*, Madrid, 10 de noviembre de 1933, p. 6.

¹⁰³ Inaugurada el 13 de abril de 1931, la muestra acabó pasando bastante desapercibida, al coincidir con las elecciones y la consiguiente proclamación de la Segunda República. BONET, Juan Manuel (com.), *Santa Cruz. La vanguardia oculta (1899-1957)* [cat. exp.], Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2009, pp. 15-27.



Figura 101. Boceto de Francisco Santa Cruz para la escenografía de *El barbero de Sevilla*, 1933. Colección particular.



Figura 102. Figurines de Francisco Santa Cruz para *El barbero de Sevilla*, 1933. Colección particular.

No quedó aquí la participación de Santa Cruz para el grupo de Argentininita, pues se conservan varios bocetos para los decorados y trajes de un nuevo ballet, identificado como *El barbero de Sevilla*. Así llegó a anunciarlo la prensa a finales de octubre de 1933:

Se dice: que el director artístico de la Compañía de Bailes Españoles que actúa en el Español, y en cuyo cartel figura con los honores máximos que merece la ilustre e inimitable Encarnación López, «Argentininita» [...] ha encargado con orden de urgencia los decorados de *El barbero de Sevilla* y de *Agua, azucarillos y aguardiente* a nuestro compañero el gran dibujante y pintor Santa Cruz.

—Que Santa Cruz tendrá que trabajar intensamente, porque los estrenos se han fijado para muy pronto.

—Que el público está ya impaciente de contemplar las versiones (la de *Agua, azucarillos y aguardiente*, según un guion de Rivas Cherif) que interpretarán la Argentininita y los suyos, que, como siempre que se trata de la magistral bailarina, se tienen descontados como dos grandes éxitos.

—Que los bocetos de las decoraciones, ya terminados, son un verdadero acierto.¹⁰⁴

El finalizado boceto para el telón de fondo al que se refería el anuncio evocaba un rincón andaluz con un inequívoco cartel de «barbería». El trazo sintético y la presencia de algún detalle costumbrista se refleja también en los figurines conservados para los distintos personajes: el barbero *Fígaro*, el médico *Don Bartolo*, la joven *Rosina*, el *conde de Almagro*, el criado *Fiorello*, el profesor *Don Basilio* y la sirvienta *Berta*. Desgraciadamente, no hubo ocasión para materializar aquel ballet, del que solo se llegó a interpretar la adaptación de la partitura como intermedio en los programas de aquella temporada.

De quien sí se elaboró un figurín siguiendo sus bocetos fue del artista José Caballero, amigo y habitual colaborador de Lorca en aquellos años. El pintor andaluz, de presencia habitual en los círculos institucionistas, ya había participado en la puesta en escena de *Historia de un soldado*, organizada a propósito de la visita de Igor Stravinsky en España en 1931. Adaptado al guiñol, Caballero se integró entre los responsables de la representación, trabajando codo con codo con Rivas Cherif, Daniel Vázquez Díaz, Eva Aggerholm, Rafael Vázquez Aggerholm, Ernesto Halffter y Juan Manuel Díaz Caneja.¹⁰⁵

¹⁰⁴ «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de octubre de 1933, p. 4.

¹⁰⁵ MADRIGAL NEIRA, Marian. *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Véanse también las fotografías conservadas en la Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Tras aquella primera incursión, recibió el encargo de diseñar el traje de Argentinita para una de las canciones populares, *Las tres morillas*, en 1933. Aunque todavía no era patente su influencia surrealista, la rotundidad y presencia de la bailarina marcaban ya una línea que desarrollaría ampliamente con posterioridad, tanto como escenógrafo de obras de La Barraca —como *Las almenas de Toro*, *El burlador de Sevilla* y *El caballero de Olmedo*—, realizadas entre 1934 y 1935, piezas del teatro lorquiano como *Yerma* y *Bodas de sangre*, de 1935, y en una brillante trayectoria después de la guerra como una de las figuras más destacadas en España en el campo de la plástica escénica.

El agotador otoño de 1933 dio paso a un inicio de año en el que La Argentinita actuó en solitario, acompañada por el pianista Manuel Navarro y los guitarristas Manuel Huelva y José Badajoz. Emprendió así una *tourné* por escenarios de Huelva, Málaga, Ceuta, Tetuán, Granada, Barcelona, Palma de Mallorca, Alicante y Valencia, llevando un programa basado en las canciones de Lorca, fragmentos de grandes ballets estrenados previamente y números de inspiración popular. A su vuelta a Madrid a principios de mayo, la bailarina protagonizó distintos eventos, pero todos sus esfuerzos se encaminaban al siguiente paso natural para la Compañía de Bailes Españoles. De manera exactamente inversa a lo que había planeado Antonia Mercé con los Ballets Espagnols —quien, por cierto, por fin llevaba entonces su *Amor brujo* al Teatro Español de Madrid—, una vez contrastada su aportación en el campo nacional, La Argentinita se proponía dar el salto al extranjero. Así lo había declarado un tiempo antes: «Yo tengo compromisos que cumplir con mi compañía en el Extranjero. Pero ya sabe mi idea... Las cosas españolas deben sancionarse en España antes que en parte alguna».¹⁰⁶

Fue así como la Compañía de Bailes Españoles se presentó en el Théâtre des Ambassadeurs de París el 21 de junio de 1934, por medio de un espectáculo en beneficio de la Association Générale des Étudiants. Los programas incluyeron la *Danza de la pastora* de la *Sonatina* de Ernesto Halffter, *Las dos Castillas* —*Danza de Ávila*, *La Clara* y *Ya se murió el burro*—, el intermedio de *Goyescas*, la *Jota de Alcañiz*, *Los cuatro muleros*, *Café de Chinitas*, *El amor brujo*, *Las calles de Cádiz*, *La romería de los cornudos y Madrid 1890* —nueva denominación de *Agua, azucarillos y aguardiente*—.

¹⁰⁶ M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero]. «Mañana, en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (Argentinita) con la gran compañía de bailes que ha formado», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de octubre de 1933, p. 4.

En ellos se mostraron los correspondientes telones y trajes diseñados previamente por Bartolozzi, Fontanals, Alberto Sánchez y Santa Cruz.

Entre los planes de La Argentinita estaba ampliar el número de ballets españoles, una idea que se deduce al leer las memorias de Santiago Ontañón, quien recordaba: «Cuando yo estaba en París haciendo los decorados para los ballets de Encarna, fui a esperarla a la estación porque llegaba acompañada de Gustavo Pittaluga, que iba a dirigir la orquesta, y me dio la noticia de la vuelta de Ignacio a los ruedos».¹⁰⁷ Desconocemos, en todo caso, si este viaje tuvo lugar antes del mencionado estreno o si se trató de la preparación de un segundo programa con piezas nuevas entre el mes de julio y los primeros días de agosto.

En todo caso, como adelantaba Ontañón, la gran noticia de aquel momento fue, en efecto, la vuelta a los ruedos de Sánchez Mejías, quien el 13 de agosto de 1934 falleció en Madrid a causa de la grave cornada recibida dos días antes en la plaza de Manzanares. La desaparición del torero fue el peor revés que pudo vivir entonces La Argentinita, quien se sumió en una honda depresión y marchó de España, acompañada de su hermana Pilar.¹⁰⁸ Consecuentemente, la Compañía de Bailes Españoles se deshizo. En el tintero quedaron todos aquellos proyectos, ya nunca estrenados: una nueva versión de la *Sonatina* de Ernesto Halffter, *Los títeres de Cachiporra* con partitura de Federico Elizalde, *Corrida de feria* de Bacarisse o *Don Lindo de Almería*, de José Bergamín y Rodolfo Halffter, que acabaría estrenándose en las circunstancias del exilio mexicano. Aquel referente en que se podría haber convertido la agrupación, de no haber sufrido tales funestos condicionantes, se sumó a la historia de las efímeras iniciativas para el rescate y la difusión de la danza española. A principios de 1934, Encarnación López reconocía la labor de los jóvenes intelectuales en el proceso de dignificación de la danza española que ella había aglutinado alrededor de su compañía:

Solicitamos en primer lugar su documentada opinión acerca del resurgimiento del baile español en el teatro y la genial artista nos expone:

—Las corrientes antiespañolas del siglo XIX encontraron acomodo en el ambiente de principio de siglo, girando alrededor de nuestros valores castizos, salpicándolo de pintoresquismo, y haciendo aborrecible a una generación cursi lo más estimable de la esencia popular española.

¹⁰⁷ ONTAÑÓN y MOREIRO, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁰⁸ MORA, Miguel. *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*, Madrid, Siruela, 2008, p. 170.

Y, mientras que el mundo abría sus brazos a nuestro arte coreográfico, en España una caterva de señoritos cursis apartaban de sus gustos el baile español. Nuestra labor ha sido traer a primer plano nuestro arte con la ayuda eficaz y entusiasta de la intelectualidad moderna.

Y resume la contestación en esta frase:

—El resurgimiento del baile español en el teatro es una consecuencia de la cultura de nuestra juventud intelectual.¹⁰⁹

3.3. La vanguardia dancística de Maruja Mallo y otros proyectos interrumpidos

Además de desarrollar proyectos integrales a través de la disciplina de la danza española, la Generación del 27, en sus gustos interdisciplinarios, exploró otras formas de arte como alternativas a las formas tradicionales e históricas del teatro y, sobre todo, de la danza. Ya hemos mencionado las contribuciones de artistas como Victorina Durán, estrecha colaboradora de muchos de los proyectos de Rivas Cherif y escenógrafa puntera para obras clásicas y puestas en escena de Ramón Gómez de la Serna, la TEA o García Lorca.

No obstante, quizá en el plano dancístico, la artista que más experimentó con las posibilidades que ofrecía el cuerpo sobre la escena fue Maruja Mallo. La carrera de esta artista no había hecho más que propulsarse desde que en 1928 protagonizó su primera exposición individual, ni más ni menos que en la sede de Revista de Occidente y, por tanto, con el espaldarazo del propio José Ortega y Gasset. Reconocida entonces como la artista más importante de su generación, en los años siguientes se integró en los círculos de la Escuela de Vallecas y del arte constructivo de Joaquín Torres-García, participó en las exposiciones de los Ibéricos, así como de las muestras de aire surrealista en las New Burlington Galleries de Londres o la Exposición Logicofobista de Barcelona.¹¹⁰

Simultáneamente, y como fue habitual en la faceta profesional de muchas mujeres de los años veinte y treinta, se dedicó a la docencia, formando parte del profesorado del Instituto-Escuela, la Residencia de Señoritas y la

¹⁰⁹ MORENO, Juan. «Encarnación López "La Argentinita", nos habla de su arte», recorte de prensa, [Huelva, 3 de enero de 1934]. Fundación Argentinita y Pilar López.

¹¹⁰ DIEGO, Estrella de. «Escribir sobre mujeres en el arte. Por qué no pueden ser "surrealistas" las "surrealistas"», en Josep Casamartina y Pablo Jiménez-Burillo (com.). *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 16-31.

Escuela de Cerámica.¹¹¹ Asimismo, tras preparar en el verano de 1933 las oposiciones a una plaza de profesora de dibujo en un instituto de secundaria, según el plan de la Junta Encargada de la Sustitución de la Segunda Enseñanza en las Congregaciones Religiosas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes —siendo, por tanto, una de las profesoras Cursillistas del 33—, ocupó de manera interina una plaza docente en el instituto de Arévalo en el curso 1933-1934.¹¹²

Pero en este particular recorrido, en el que se interesó tanto por los soportes tradicionales como por las artes decorativas y la docencia, es imprescindible tener en cuenta su atención al ámbito de las artes escénicas. Lo resumía bien la propia artista en *La plástica española a través de mi obra*: «Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica, es decir a tomar parte íntegramente en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración».¹¹³ Recordemos la importancia para su carrera que tuvo la concesión de la mencionada beca de la JAE, solicitada el 3 de febrero de 1931 y concedida el 23 de julio, que disfrutó desde el otoño de 1931 con el objetivo de estudiar escenografía en París.¹¹⁴ En su solicitud hizo constar su motivación para con esta faceta artística:

Que desde hace 2 años [Maruja Mallo] viene interesándose en la pintura de arte escenográfico sin más experiencia que la muy escasa que proporciona la escena española y la recogida en libros franceses, ingleses y alemanes que tratan esta materia; que desearía ponerse en contacto directamente con los talleres escenográficos de París como medio de consolidar sus conocimientos para aplicarlos al teatro español, especialmente del teatro clásico, donde tan amplio tiene.¹¹⁵

Poco antes de partir, la antigua residente Josefina Carabias publicó en *Estampa* un extenso artículo profusamente ilustrado, con una entrevista a la

¹¹¹ MANGINI, Shirley. *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe, 2012, p. 171.

¹¹² La artista trató de opositar de nuevo en el curso 1935-1936, al tiempo que impartía enseñanzas de dibujo en la Residencia de Señoritas, pero el estallido de la guerra truncó sus planes.

¹¹³ MALLO, Maruja. *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 36.

¹¹⁴ Expediente JAE/69-581. Residencia de Estudiantes, Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid. Su ficha está archivada con el nombre real de la artista, Ana María Gómez González.

¹¹⁵ Solicitud del 3 de febrero de 1931. *Ibidem*.

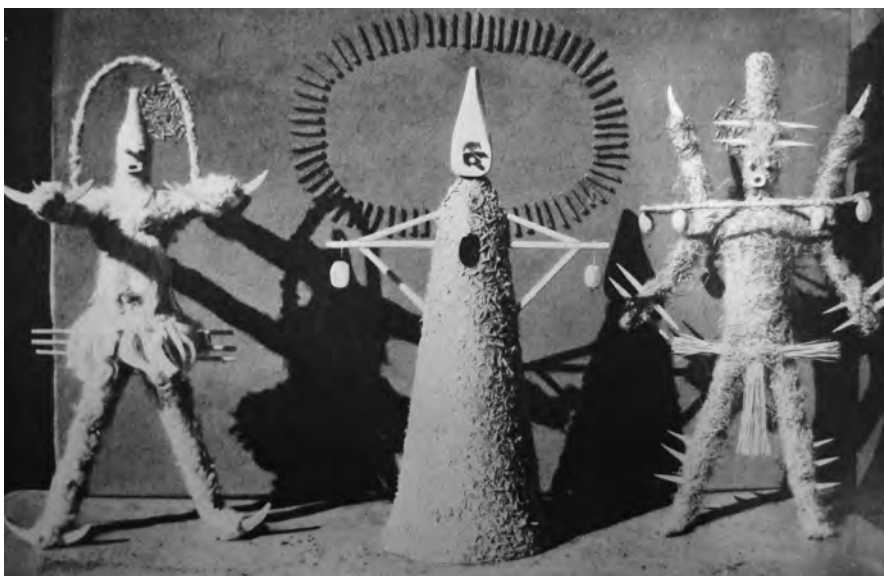


Figura 103. Plástica escenográfica de Maruja Mallo para Clavileño, 1934-1936.

artista. Mallo avanzaba sus planes: «Quisiera también ver y aprender escenografía. Este es uno de los planes que llevo a París. Me interesa mucho. Sobre todo, creo que en escenografía se pueden hacer muchas cosas nuevas».¹¹⁶

Durante esta estancia, Mallo pudo conocer de primera mano los museos más importantes de la capital gala —Louvre, Trocadero, Cluny, Bellas Artes y diversas galerías—, entre noviembre de 1931 y enero de 1932. Posteriormente, hasta el inicio de la primavera, se acercó al diseño escenográfico y el figurinismo de los grandes estudios de cine de la Paramount y Pathé Natan, y frecuentó los talleres de los artistas Jean Hugo y Louis Marcoussis. Estos últimos, compañeros habituales en los muros de Juan Gris, Jacques Lipchitz, Fernand Léger y el propio Picasso, también se habían dedicado a la escenografía. Por ejemplo, la galería de Jeanne Bucher —que en 1932 publicó el álbum de quince litografías de Maruja Mallo titulado *Le cinéma comique*— había mostrado obra de Marcoussis y Hugo en el otoño de 1926.

En este sentido, resulta también muy interesante, sin duda, el contacto que debió de tener Maruja Mallo con Valentine Hugo, pintora e ilustradora, casada con Jean en 1918 y divorciada en 1932. Con su nombre de soltera, Valentine Gross, había sido una frecuente ilustradora de espectáculos de danza, retratando a las grandes estrellas de los Ballets Russes como Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina en sus roles más célebres, cuyos bocetos se expusieron en la galería Montaigne de París. Asimismo, en colaboración con Jean Hugo, Valentine diseñó los trajes del ballet *Los novios de la Torre Eiffel* (*Les mariés de la Tour Eiffel*) en 1921, y de la película *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*) en 1927. Su contacto con los círculos surrealistas la llevó incluso a participar como actriz en *La edad de oro* de Luis Buñuel en 1930.

Según constó en los informes de la JAE, entre abril y junio de 1932, Maruja Mallo se dedicó con ahínco al diseño de escenografías para distintas obras de teatro español escritas por Lope de Vega, Calderón, Gil Vicente y Ventura de la Vega, y sus resultados se expusieron en la galería Pierre de la capital francesa entre el 20 de mayo y el 1 de junio de 1932.¹¹⁷ La muestra

¹¹⁶ CARABIAS, Josefina. «La pintora Maruja Mallo marcha a París», *Estampa*, Madrid, 14 de noviembre de 1931, p. 43.

¹¹⁷ Anuncio de la *I^{ère} exposition à Paris des œuvres de Maruja Mallo*, Galerie Pierre, París. Reproducida en PÉREZ DE AYALA, Juan. «Álbum / Cronología», en Fernando Huici March y Juan Pérez de Ayala (eds.). *Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 13.

constó de dieciséis obras, que incluyeron parte de sus *Estampas* y la serie *Cloacas y campanarios*. Mientras tanto, hubo de ir solicitando prórrogas en su pensión de la JAE, lo que consiguió hasta el 6 de agosto de 1932. La exposición debió de tener bastante éxito y fue visitada por artistas de la vanguardia, desde Picasso y Miró hasta Torres-García —quien estaba exponiendo por entonces en la galería Jeanne Bucher y con quien Mallo trabajaría a su vuelta a Madrid el año siguiente—. Entre las críticas, Jean Cassou publicó un amplio artículo:

Se trata de una mujer muy joven, Maruja Mallo, que primero se hizo conocer en Madrid por sus alegres imaginarios feriales e infantiles, quien después, cambiando enteramente de forma y de temas, ha producido extrañas pesadillas que revelan esta España brutal e insultante que nos han dado a conocer las películas de Buñuel. Maruja Mallo pinta espantajos alucinados, huellas de pasos en el fango; ella compone poemas heráldicos en los que las figuras son hojas muertas, esqueletos de manos, cardos. Su universo no retiene más que los restos de la vida, todo lo que es carcasa, escama, osamenta, podredumbre. Y este universo descarnado es pintado, también, con una delicadeza deliciosa; todo está en blancos, negros y grises, esos grises inimitables, podríamos casi decir: esos grises humorísticos, los cuales solo conocen los españoles y que encantan por su secreta e inalterada aristocracia. Es imposible que los cuadros de Maruja Mallo no produzcan en los amantes de singularidades poéticas una fuerte impresión.¹¹⁸

El *Journal des Débats* también se hacía eco de la presencia de Mallo:

[...] vestida en decorados de una severidad muy española, espantajos y panoplias de cráneos, de tibias, de espinas de pescados, de viejos paraguas... de los que se extrae una belleza extraña y nueva, una angustia de pesadilla. El efecto buscado es obtenido. Hay en esta obra sombría y violenta como una modernización del tema de la danza macabra.¹¹⁹

No era la primera vez que Mallo se acercaba a la escena como diseñadora, un interés que coincide con su relación estrecha con Rafael Alberti. Ya en 1926 se había implicado en el trabajo de la pieza *La pájara pinta*, con partitura de Óscar Esplá, que la llevó a trabajar en colaboración con Benjamín Palencia.¹²⁰ Ambos concibieron los graciosos personajes a través de un

¹¹⁸ Recorte de prensa de Jean Cassou en *La Revue Hebdomadaire*, París [1932]. Expediente JAE, doc. cit. Residencia de Estudiantes, Madrid. Traducción de la autora.

¹¹⁹ Recorte de prensa del *Journal de Débats*, París, 17 de junio de 1932. Expediente JAE, doc. cit. Residencia de Estudiantes, Madrid. Traducción de la autora.

¹²⁰ A finales de los años veinte, Palencia trabajó en el proyecto de poner en escena la partitura de Óscar Esplá *La Nochebuena del diablo*, que ofrecieron infructuosamente a los Ballets Russes de Diaghilev. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, p. 169.

trazo dibujístico cercano al mundo infantil, caricaturesco y alegre. En ello había sido decisivo el paso por España del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, en noviembre de 1924, con títeres realizados por Enrico Pramolini.¹²¹ Animado por aquella visita, Alberti propuso al titiritero aquella colaboración que nunca llegó a ver la luz, como recordó años después en sus memorias:

Yo había conocido a aquella pintora poco después de haber recibido el Premio Nacional de Literatura por mi *Marinero en tierra*. [...] La pintora se llamaba Maruja Mallo, era gallega, y creo que recién salida de la Academia de Bellas Artes de Madrid. Parecía aún más juvenil de lo que era. Audaz entonces para el color y con los dedos llenos de líneas que ya las escapaba con dinamismo y valentía. El cine nos influía mucho. Había yo escrito ya en *Cal y canto*: «Yo nací —¡respetadme!— con el cine». Una aparente confusión mecanicista nos turbaba. Maruja, en sus verbenas y estampas urbanas lo refleja. Y en aquel momento apareció en Madrid Podrecca con sus títeres, sus marionetas maravillosas, en el Teatro de la Comedia. Yo me lancé entusiasmado a escribir *La pájara pinta* (Guirigay lírico-bufo-bailable), bajo la promesa del marionetista italiano de estrenarlo algún día. Óscar Esplá, gran compositor alicantino, sería nuestro aliado para la música y Maruja Mallo haría los figurines y decorados. Los personajes del guirigay eran todos sacados de las canciones y trabalenguas populares [...]. Las estampas que dibujó, a todo color, Maruja, eran algo más que figurines. No sé si aún existen, pero formarían un álbum sorprendentemente lleno de saltos, de gracia y picardía, ejemplo de creaciones de luminosas imágenes escénicas. Pero, al fin, de *La pájara pinta* solo se estrenó el prólogo, en la Salle Gaveau de París, que yo recité, a toda orquesta, rematando el final con un temerario salto mortal en el aire, que yo podía dar entonces, pues estaba muy delgado y ágil.¹²²

El poeta gaditano, además de olvidar mencionar a Palencia en estas líneas, no refirió que la composición musical de aquel estreno de 1932 fue autoría de Federico Elizalde. Alberti, que también recibió una beca de la JAE para estudiar el teatro europeo, había conocido a Elizalde en el seno de los círculos de españoles en París. Finalmente, la pieza se estrenó el 29 de junio de 1932, en el marco de la Gala de Musique Espagnole de la Salle Gaveau, con marionetas y escenografía diseñadas por el artista sevillano Pablo Sebastián.¹²³

¹²¹ NICCODEMI, Darío. «El teatro de los prodigios», *El Sol*, Madrid, 30 de julio de 1924, p. 2; MARQUINA, Rafael. «Guignolia», *Blanco y Negro*, Madrid, 24 de julio de 1932, p. 83.

¹²² ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1998, pp. 36-37.

¹²³ MATEOS, Eladio. «Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de *La pájara pinta*», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 1, Granada, Junta de Andalucía, 2005, pp. 69-70.



Figura 104. Figurín de Benjamín Palencia para *La pájara pinta*, 1924. Colección particular.

Asimismo, Alberti y Mallo trabajaron a finales de los años veinte en los proyectos de puesta en escena de *Santa Casilda* y *El colorín colorete*, ambos con partituras de Ernesto Halffter, para los que la pintora realizó distintos bocetos. Carlos Morla Lynch recordaba cómo en una lectura pública del texto de Alberti, Mallo fue tendiendo sobre el suelo los bocetos que había comenzado a realizar para *Santa Casilda*, «de matices claros, rosados y celestes, pálidos y virginales».¹²⁴ Quizá se refería a la que Alberti ofreció en octubre de 1929 en la sede de la Federación Universitaria Hispanoamericana, sita en la calle Magdalena, 12, donde dio a conocer los textos de ambas creaciones.¹²⁵ Parece que el final de su relación personal —Alberti viajó repentinamente con María Teresa León a Mallorca a principios de 1931— provocó que ninguna de aquellas piezas se llegara a estrenar. Solamente se recitó *Santa Casilda* en el Paraninfo de la Residencia de Señoritas de la calle Miguel Ángel a finales de enero de 1931.¹²⁶ Además, en 1929 Maruja Mallo diseñó el decorado para la obra *El ángel cartero* de su amiga la escritora Concha Méndez, que se estrenó en la noche de Reyes, el 5 de enero en el Lyceum Club Femenino. El telón fue realizado por Ramón Algorta y los hermanos Lluch.¹²⁷

Sin embargo, la obra escenográfica de Maruja Mallo que más nos interesa es su ballet *Clavileño*, diseñado sobre la partitura de Rodolfo Halffter, cuya elaboración inició en 1934. Se trataba de una obra inspirada en el conocido caballo mágico de Don Quijote. Su estreno estaba previsto en el Auditórium de la Residencia de Estudiantes, organizado por la Sociedad de Cursos y Conferencias de la JAE y se anunció desde marzo de 1935 en las páginas de la revista *Las Cuatro Estaciones*.¹²⁸ Desconocemos quién estuvo al cargo del proyecto coreográfico que iba a montar aquella música vistiendo las «máscaras de cuerpo entero» o «máscaras o arquitecturas escultóricas» que concibió Mallo para todo el repertorio de personajes. A pesar de no contar con una parte fundamental para el estudio coreológico de la pieza, la reflexión teórica que planteó la pintora a raíz de sus estu-

¹²⁴ Carlos Morla Lynch, 1958. Reproducido en PÉREZ DE AYALA, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁵ «Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras. El poeta Alberti», *El Liberal*, Madrid, 25 de octubre de 1929, p. 2.

¹²⁶ «En la Residencia de Señoritas. Rafael Alberti leyó una obra dramática sobre Santa Casilda», *Ahora*, Madrid, 27 de enero de 1931, p. 4.

¹²⁷ «En el Lyceum», *La Nación*, Madrid, 5 de enero de 1929, p. 6; «Una fiesta de Reyes», *La Época*, Madrid, 8 de enero de 1929, p. 1.

¹²⁸ MALLO, Maruja. «Plástica escenográfica», *Las Cuatro Estaciones*, 1, Madrid, marzo de 1935.

dios escenográficos es de una gran profundidad y revela un entendimiento del potencial del cuerpo sobre la escena que acercan a Maruja Mallo a la propia coreografía. Las explicaciones sobre el proyecto se publicaron en la revista tinerfeña *Gaceta de Arte* donde se recogieron las palabras de la propia artista:

Para este espectáculo plástico-musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpos reales, tangibles, sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se muevan en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos.

El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación, convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada de un personaje en escena para mí, es la presencia de un cuerpo con el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles.¹²⁹

Parte de los resultados de su investigación sobre plástica escenográfica iniciada en París y continuada en España en el primer lustro de los años treinta a los que se refería el anterior artículo formó parte de una exposición que, organizada por Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), se abrió en el Centro de la Construcción de Madrid entre el 16 de mayo y el 5 de junio de 1936. En ella se incluyeron varios de sus cuadros en sintonía con el grupo de Torres-García, diseños para cerámica así como distintos ejemplos de maquetas escenográficas. El catálogo de la exposición, con un texto de Enrique Azcoaga, explicó su producción escénica:

Si al contemplar estos extraños monstruos teatrales, hablamos a la pintora de sus recientes muñecos, rechazará instantáneamente nuestra denominación. Sus monstruos no quiere Maruja Mallo llamarlos muñecos. Estos monstruos, que vestirán hombres en la representación teatral de *Clavileño* (así titula la pintora a la suma de máscaras de cuerpo entero, por ella construidas), son en realidad máscaras o arquitecturas escultóricas dispuestas

¹²⁹ MALLO, Maruja. «Escenografía», *Gaceta de Arte*, 34, Tenerife, marzo de 1935, p. 1.

a buscar como esqueleto el cuerpo humano, encargado de mover estas construcciones de esparto, madera, paja, lana y trigo.

Resume Maruja Mallo, en estas máscaras que esperan en una representación teatral ampliarse y adquirir formales proporciones plásticas sorprendentes, su deseo recreador. Recreaciones naturales son en realidad sus máscaras de *Clavileño*. Mágicos resultados que adquirieron presencia en virtud de un orden ansiado por la pintora. Indicación para nosotros, de un íntimo anhelo creador, de un oculto deseo ferviente, que parece comunicarnos Maruja Mallo por medio de sus máscaras.¹³⁰

Las reflexiones de Mallo sobre estas concepciones plásticas se difundieron al público, primero, a través de la conferencia invitada por la sociedad bonaerense Amigos del Arte en los primeros momentos de su largo exilio en 1937. Posteriormente, el texto de la ponencia se publicó en su libro *La plástica española a través de mi obra*, en la editorial Losada en 1939. En él encontramos referencias a su viraje de la estética vallecana a la constructiva y a su experimentación con los recursos escénicos. Sus palabras —que acaban retomando sus explicaciones de *Gaceta de Arte*— evocan de manera brillante las sensaciones que la contemplación de aquellas maquetas en vivo sobre el escenario habrían querido transmitir de haberse estrenado *Clavileño*:

En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes en la naturaleza, edificadores de ciudades. En los campos de labor las tierras aradas, sembradas, recolectadas, son manifestaciones que giran con el año como esfera de instrumentos de trabajo.

Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el vino, el aceite, se desborda hasta las ciudades, se extiende hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen: heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades.

Por las sobrias llanuras de Castilla, sobre las eras y las huertas, cerca de los trillos y las norias están las creaciones campesinas, los graneros y las chozas que encierran las cosechas y las semillas. Las edificaciones populares que con frecuencia se encuentran por los caminos, los pozos y los hornos, el agua y el fuego: anatomías de estas arquitecturas rurales.

Los molinos, las bodegas, los establos y las cuadras, solidarias del trigo, las vides, los rebaños y los ganados, hermanos de estas construcciones de minerales y vegetales,

¹³⁰ AZCOAGA, Enrique. «Proceso pictórico de Maruja Mallo», en *Maruja Mallo*, Madrid, Amigos de las Artes Nuevas, 1936. Este texto se reprodujo poco después en: AZCOAGA, Enrique. «El proceso pictórico de Maruja Mallo», *U. O. Revista de Cultura Moderna*, México, agosto-septiembre de 1936, p. 33.

naturaleza transformada por la magia del hombre en creaciones formales, en cuerpos inventados, como los diversos instrumentos de labor y los múltiples utensilios: arados, palas, azadas, hoces, guadañas, rastrillos, horquillas, rodillos, jarras, botijos, carros, muebles y esteras, creaciones de acuerdo con una realidad viviente. Pueblos que he llevado al plano, a mis dibujos de composiciones armónicas, a abstracciones vivientes, a construcciones animadas. Dibujos que originan una plástica escenográfica ante la íntima necesidad de llevar de lo estático a lo dinámico estas naturalezas y estas arquitecturas humanizadas, que van del plano al espacio a tomar cuerpo y acción, para un teatro de expresión popular que realizo con materias vivas.

Trabajos manuales que incorporo al escenario, materiales de minerales, vegetales y animales trasplantados a mis telones en forma de astros y estrellas sobre tierras verticales o superficies arenosas.

Tierra, arena, paja, juncos, corchos y materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras y cerros.

Espacios de matorrales, espartales y rastrojos.

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana y arpillera transformados en cuerpos humanos; la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauza en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural [...].¹³¹

Ante el éxito de la muestra, una noticia en el *Diario de Aragón* anunciaba que ADLAN planeaba presentar la exposición en Zaragoza.¹³² No obstante, ni la itinerancia de la muestra, ni el estreno del ballet en la Residencia de Estudiantes pudieron llevarse a cabo. El estallido de la guerra truncó todos aquellos planes y condenó a esta puntera obra a quedar como ejercicio teórico, ya nunca concretado. La partitura inédita de Rodolfo Halffter, que durante el conflicto bélico se trasladó a Barcelona, para acabar exiliado en México, nunca se recuperó.

Las aportaciones de Maruja Mallo en materia escenográfica son, en definitiva, los más punteros de su generación gracias a su vanguardista concepción del cuerpo en el espacio y su dinámica sobre el escenario. Su consciente apuesta por trascender las convenciones escénicas hasta la fecha, especialmente vinculadas con los decorados pintados, así como la incorporación de elementos escultóricos al espectáculo acercan las propuestas de Mallo, tanto desde el punto de vista práctico como del teórico, a las de Oskar Schlemmer. En ello tuvo mucho que ver su trabajo temprano alrededor del títere, una preparación que probablemente le fue de gran ayuda a la hora de valorar

¹³¹ MALLO, *op. cit.*, 1939, pp. 37-38.

¹³² «Maruja Mallo expondrá en Zaragoza», *Diario de Aragón*, Zaragoza, 3 de junio de 1936.

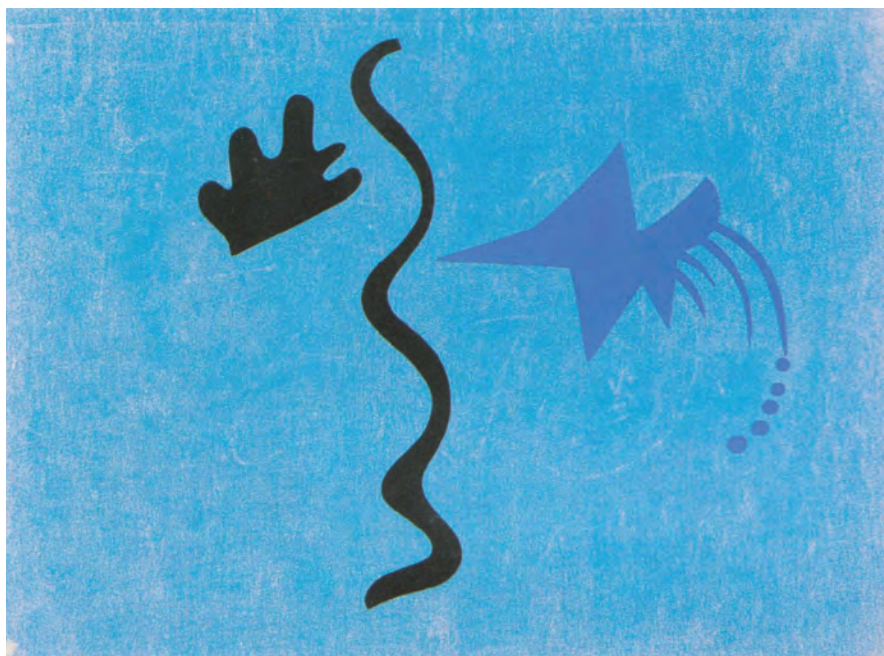


Figura 105. Boceto de Joan Miró para el telón de fondo de *Ariel*, 1935.
Fundació Joan Miró, Barcelona.

la presencia física del bailarín sobre el escenario. Su posterior exploración de la materia gracias a la sensibilidad y la poética vallecanas se encaminó hacia el diálogo con la anatomía humana, logrando esas «naturalezas humanizadas» fomentadas en la recuperación del fin constructivo. Resulta así una verdadera aproximación al arte integral, de impacto social, que podría haber cambiado el relato de la historia del arte escénico en España.

Al igual que *Clavileño*, cuando la sublevación militar provocó el inicio de la Guerra Civil, en julio de 1936, había muchos proyectos en marcha para crear nuevos ballets. Algunas de esas obras se estrenarían durante los años del conflicto y en los primeros años de exilio, a veces en España, como *Corrida de feria*, a veces en el extranjero, como *Don Lindo de Almería*. Mariano Andreu, por ejemplo, trabajó intensamente en los años de guerra fuera de España, y realizó diseños de decorados y trajes para los ballets *Capriccio espagnol* y *Don Juan*. Sin embargo, otras piezas en marcha nunca pasarían

de los apuntes sobre el papel. Tal fue el caso de Joan Miró, cuyo último proyecto antes del golpe de Estado fue el ballet *Ariel*, en el que estuvo trabajando desde 1933, y que tenía previsto estrenar en 1936. Roberto Gerhard había compuesto la música y Josep Vicent Foix, de escribir el libreto, basado en *La Tempestad* de Shakespeare y en el folklore catalán. Con la guerra, tanto los contenidos como las formas y los fines del teatro y de la danza cambiaron considerablemente. A partir del alzamiento militar, se implementó en los escenarios españoles el «teatro de urgencia», cuyos fines se vincularon a los de la propaganda política y cuya escasez de medios condicionó, en gran medida, la parte artística de sus puestas en escena.

Sin duda, la guerra, el exilio y cuarenta años de dictadura acabaron con aquel panorama de florecimiento cultural, especialmente patente en el campo de las artes visuales y escénicas, sus interacciones y el desarrollo de la danza en sus diversas vertientes. Con todo, el legado de aquella brillante Edad de Plata consiguió sobrevivir de maneras muy distintas en las trayectorias de los creadores e intelectuales refugiados tras 1939 y en los espectáculos que lograron, en lo más oscuro de la posguerra, iluminar un escenario.

RELACIÓN DE FUENTES

1. Archivos, centros de documentación, bibliotecas y museos

Archivo Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Álava.
Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
Archivo del Instituto Internacional, Madrid.
Archivo General de la Nación, Buenos Aires.
Archivo Histórico de la Residencia de Señoritas, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, Madrid.
Archivo José Caballero, Madrid.
Archivo Manuel de Falla, Granada.
Archivo Maruja Mallo, Colección Guillermo de Osma, Madrid.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Madrid.
Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu, Barcelona.
Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.
Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.
Biblioteca Nacional de España, Madrid.
Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.
Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, París.
Bibliothèque Nationale de France, París.
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París.
Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona.

Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid.
Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
Colección Begoña Olabarria Smith, Bilbao.
Colección Craner, Ginebra.
Colecciones particulares.
EFE Foto, Madrid.
Fundació Joan Miró, Barcelona.
Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.
Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.
Fundación Federico García Lorca, Madrid.
Fundación Juan March, Madrid.
Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián/Donostia.
Galería Estatal Tretyakov, Moscú.
Metropolitan Opera Archives, Nueva York.
Musée de l'Orangerie, París.
Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, París.
Musée Picasso, París.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
National Library of Australia, Melbourne.
New York Public Library, Nueva York.
Residencia de Estudiantes, Madrid.
Victoria & Albert Museum, Londres.
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

2. Bibliografía

- A. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 7 de abril de 1921, p. 1.
— «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 23 de noviembre de 1921, p. 1.
A. B. «Presentación de la bailarina Pavlowa», *La Época*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 1.
A. P. L. «Gacetillas teatrales. Real: Los bailes rusos», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de mayo de 1918, p. 2.

- ABRIL, Manuel. «A Tórtola Valencia en *La muerte de Asse*, de Grieg», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de septiembre de 1915, pp. 11-12.
- «Exposición de Artes Decorativas, de París. La instalación del Teatro de Eslava», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de septiembre de 1925, pp. 107-110.
- «En casa de los Sres. de Baroja "El Mirlo Blanco"», *Buen Humor*, Madrid, 28 de marzo de 1926, p. 9.
- «Bambalinas, diablás y trastos», *Buen Humor*, Madrid, 16 de mayo de 1926, pp. 7-9.
- «Rumbos, exposiciones y artistas. La música y la escenografía», *Blanco y Negro*, Madrid, 13 de diciembre de 1931, pp. 8-11.
- ACKER, Yolanda F. «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 229-252.
- AGUILERA SASTRE, Juan. «El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches-de Frutos (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, pp. 178-179.
- «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino español», *Brocar*, 35, 2011, pp. 65-90.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.). *Epistolari català. Joan Miró, 1911-1945*, vol. 1, Barcelona, Barcino/Fundació Miró, 2009.
- ALBA NIEVA, Isabel María. *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.
- ALBERDI ALONSO, Ana María. «Compañías de verso y baile. Gran teatro de Córdoba. Temporada 1876-77», en Virginia Soprano Manzo y Carmen Giménez Morte (ed.), *La investigación en danza*, vol. 1, Valencia, Mahalli, 2016, pp. 89-98.
- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, 1998.
- ALBERTO [SÁNCHEZ]. «Palabras de un escultor», *Arte*, 2, Madrid, junio de 1933, p. 18.

- ALCALÁ GALIANO, Álvaro. «El genio de la danza. Isadora Duncan», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1929, pp. 3-5.
- «El mago de los Bailes Rusos. Sergio Diaghilew», *ABC*, Madrid, 29 de agosto de 1929, pp. 11-12.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan. *Néstor y El Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.
- AMORÓS, Andrés y FERNÁNDEZ TORRES, Antonio. *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Córdoba, Almuzara, 2010.
- ANDRENIO. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 20 de diciembre de 1921, p. 4.
- Antonia Mercé «La Argentina»: *Alma y vanguardia de la danza española*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2010.
- Antonia Mercé «La Argentina». *Homenaje en su Centenario, 1890-1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- «Apuntes», *Eco*, Madrid, junio de 1935, p. 10.
- ARAQUISTÁIN, Luis. *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.
- ARCEDIANO, Santiago y GARCÍA DÍEZ, José. *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.
- ARCONADA, César M. «Música mecánica. La muerte de Diaghilew», *Atlántico*, Madrid, 5 de octubre de 1929, pp. 78-81.
- «Argentinita Leaves *International Revue*», *New York Times*, Nueva York, 4 de marzo de 1930, p. 30.
- «Argentinita on Way Here», *New York Times*, Nueva York, 4 de febrero de 1930, p. 32.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- ARNALDO, Javier (com.). *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos* [cat. exp.], Madrid, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.
- «Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras. El poeta Alberti», *El Liberal*, Madrid, 25 de octubre de 1929, p. 2.
- ATTENELLE DE GIMÉNEZ, Yvonne. «¿Qué es la danza?», *Revista. Orfeo Gracienc*, Barcelona, abril de 1930, p. 7.
- «Áurea de Sarrá en el Ateneo», *ABC*, Madrid, 21 de febrero de 1929, p. 38.
- «Áurea de Sarrá en la más pura concepción del arte helénico», *La Nación*, Madrid, 12 de diciembre de 1929, p. 2.
- AVECILLA, Ceferino R. «Castañuelas en Shanghai. Teresina, o la nueva gitana», *Mundo Gráfico*, Madrid, 25 de mayo de 1932, pp. 9-10.

- AVIÑO, Xosé. «La dansa en el Gran Teatre del Liceu. Vida coreogràfica vuitcentista», en Pilar Llorens, (ed.) *Història de la dansa en Catalunya*, Caixa, Llorens, Caja de Barcelona, 1987, pp. 72-105.
- AZCOAGA, Enrique. «Proceso pictórico de Maruja Mallo», en *Maruja Mallo*, Madrid, Amigos de las Artes Nuevas, 1936.
- «El proceso pictórico de Maruja Mallo, *U. O. Revista de Cultura Moderna*, México, agosto-septiembre de 1936, p. 33.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993.
- B. «Bailes Pavlowa», *La Acción*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 2.
- B. C. de G. «Los bailes de la Pavlowa», *El Fígaro*, Madrid, 28 de noviembre de 1919, p. 6.
- BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du xx siècle*, París, Société Internationale d'Art, 1975.
- BACARISSE, Salvador. «La compañía de bailes españoles de la Argentinita», *Luz*, Madrid, 17 de octubre de 1933, p. 7.
- «La romería de los cornudos», *Luz*, Madrid, 10 de noviembre de 1933, p. 6.
- BADEAU, G.-L. «Le gala Goya à la Salle Pleyel», *Paris-Soir*, París, 30 de abril de 1928.
- BAEZA, Ricardo. «El trascendental problema del teatro», *El Sol*, Madrid, 19 de octubre de 1926, p. 1.
- «Bailes rusos en el Calderón», *Ahora*, Madrid, 24 de diciembre de 1935, p. 31.
- «Bailes vieneses en la Zarzuela», *La Época*, Madrid, 11 de marzo de 1921, p. 4.
- BALIÑAS, Maruxa. «Los Ballets Suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 10, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 5-52.
- «Banquete a Antonia Mercé», *La Libertad*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 3.
- «Banquete a Picasso», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5 de junio de 1917, p. 2.
- «Banquete en Pombo», *El Día*, Madrid, 5 de junio de 1917, p. 4.
- «Banquete-homenaje a Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1933, p. 52.
- BARAÑANO, Kosme M. de. *Ensayos sobre danza*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
- BARGA, Corpus. «Un "baile ruso" español. *El corregidor y la molinera* en la Ópera», *El Sol*, Madrid, 24 de enero de 1920, p. 1.

- BARRÓN CORVERA, Jorge. *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut/Londres, Praeger, 2004.
- BARROSO, M. H. «Música y músicos. Bailes rusos», *La Libertad*, Madrid, 2 de enero de 1936, p. 7.
- BATLLE I JORDÀ, Carles. *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (et al.). *Adrià Gual: Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació, 1992.
- BELLI, Gabriella y GUZZO VACCARINO, Elisa (com.). *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [cat. exp.], Milán, Skira, 2005.
- BENOIS, A. *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, Putnam, 1947.
- BENNAHUM, Ninotchka Deborah. *Antonia Mercé La Argentina. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2008.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. «Danza e futurismo in Italia (1913-1933)», en Gabriella Belli y Elisa Guzzo Vaccarino (com.). *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [cat. exp.], Milán, Skira, 2005, pp. 139-145.
- BERGHAUS, Günter. «Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point», *Dance Research*, vol. 11, 2, 1993, pp. 27-42.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *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, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- BEUCLER, André. «L'attraction au cinéma. Teresina au Théâtre des Champs-Élysées», *Nouveau Littéraire*, París, 2 de febrero de 1929.
- BIZET, René. «Vicente Escudero», *Intransigent*, París, 20 de marzo de 1928.
- BLACK-WHITE y FRESNO. «La vida del teatro», *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de marzo de 1921, pp. 12-13.
- BOB. «Teló en l'aire», *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 13 de mayo de 1927, p. 318.
- «Teló en l'aire», *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 20 de mayo de 1927, pp. 335-336.
- BOLÍN, Luis Antonio. «Dos artistas españolas en Londres», *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de julio de 1935, p. 132.

- BONET, Juan Manuel (com.). *Santa Cruz. La vanguardia oculta (1899-1957)* [cat. exp.], Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2009.
- BONNAT, A. R. «Páginas festivas. Todos los bailarines», *Mundo Gráfico*, Madrid, 13 de abril de 1921, p. 5.
- BORRÁS, Tomás. *Tam Tam. Pantomimas, Bailetes, Cuentos coreográficos, Mímodramas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- BOSCH, Carlos. «Antonia Mercé "Argentina" y Luis Galve», *El Imparcial*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 4.
- BOWL, John. «Rusia. El constructivismo en el teatro», en Marga Paz (com.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233.
- BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- «Imaginació i rigor: els espais teatrals de Marià Andreu», en *Marià Andreu, (1888-1976)*, [cat. exp.], Mataró, Patronat Municipal de Cultura, 1995.
- BRAVO, Isidre; ESCUDERO, Carme y MALET, Rosa Maria (com.). *Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró/Ayuntamiento de Barcelona, 1994.
- BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha (com.). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- BRISACQ, Robert. «Escudero à la Salle Pleyel», *Rumeur*, París, 28 de marzo de 1928.
- BROUSSON, Jean-Jacques. «Le soleil dans la cave ou le miracle de Teresina», *Candide*, París, 17 de febrero de 1929.
- BUCKLE, Richard. *Diaghilev*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- BUENO, Javier. «Tórtola Valencia. Un día en París», *Por Esos Mundos*, Madrid, 1 de noviembre de 1912, pp. 594-603.
- BUENO, Manuel. «La fatalidad de la muerte de la Duncan», *ABC*, Madrid, 2 de noviembre de 1927, pp. 7-8.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- C. J. «Un "ballet" de Konstantinoff que carece de gracia y sentido coreográfico», *La Nación*, Madrid, 1 de enero de 1936, p. 12.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.
- CARABIAS, Josefina. «La pintora Maruja Mallo marcha a París», *Estampa*, Madrid, 14 de noviembre de 1931, p. 43.

- CASADESUS, Jules. «Après une saison à Paris Térésina se rendra-t-elle à Hollywood?», *Paris-Soir*, París, 24 de enero de 1930.
- «Entretien avec Térésina», *Paris-Soir*, París, 21 de marzo de 1930.
- CATALÁN GARCÍA, Pedro. «Mignoni: escenografías para Martínez Sierra», *Acotaciones*, 36, enero-junio de 2016, pp. 41-73.
- «Cataluña», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 junio 1928, p. 6.
- CAVIA NAYA, Victoria. «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 7-27.
- CHADD, David y GAGE, John. *The Diaghilev Ballet in England* [cat. exp.], Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1979.
- «Charlas líricas», *ABC*, Madrid, 30 de mayo de 1928, p. 37.
- CHAZIN-BENNAHUM, Judith. *René Blum and the Ballets Russes. In Search of a Lost Life*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 29 de noviembre de 1935, p. 47.
- «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 16 de junio de 1936, p. 49.
- CLAYTON, Michelle. «Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas», *Dance Research Journal*, 44, 2012, pp. 29-49.
- COBOS, Pablo de A. «Eduardo Martínez Torner en mi recuerdo» en Eugenio Otero Urtaza (com.). *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936* [cat. exp.], Madrid, SECC, Residencia de Estudiantes, 2006.
- COLLAER, Paul. *Correspondance avec des amis musiciens*, Lieja, Mardaga, 1996.
- «Contemporary Notes», *Vassar Quarterly*, julio de 1932, p. 300.
- COOPER, Douglas. *Picasso théâtre*, París, Cercle d'Art, 1967.
- COSSÍO, Francisco de. «La Exposición de París. El teatro», *La Libertad*, Madrid, 1 de septiembre de 1925, p. 1.
- «Crónica granadina», *La Alhambra*, Granada, 15 de noviembre de 1921, p. 4.
- CUEVA, Almudena de la y MÁRQUEZ PADORNO, Margarita (com.). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* [cat. exp.], Madrid, Residencia de Estudiantes, 2015.
- «Curso de juegos y gimnasia para niñas», *ABC*, Madrid, 9 de febrero de 1922, p. 16.
- D. T. «Isadora Duncan y Áurea de Sarrá», *La Esfera*, Madrid, 31 de marzo de 1928, pp. 10-13.

- D'HOY, José. «El teatro por dentro. Vestuario y decoración», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de febrero de 1928, pp. 74-78.
- D'ORS, Carlos. «La estética del arbitrarismo en el "Noucentisme"». *Cimal. Arte Internacional*, n.º 32-33, octubre, 1987, pp. 12-18.
- *El Noucentisme*, Madrid, Cátedra, 2000.
- «Danza clásica», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de junio de 1935, p. 11.
- «Danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *Ahora*, Madrid, 1 de diciembre de 1935, p. 39.
- «Danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1936, p. 47.
- «Danzas clásicas, por los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *La Nación*, Madrid, 4 de diciembre de 1935, p. 14.
- DARANAS, Mariano. «Una obra española en París», *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1931, p. 39.
- «ABC en París», *ABC*, Madrid, 4 de julio de 1931, p. 47.
- «ABC en París», *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1931, p. 49.
- «De sociedad», *ABC*, Madrid, 26 de mayo de 1912, p. 11.
- «Debut de Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 5 de mayo de 1921, p. 25.
- «Desde Cataluña», *La Libertad*, Madrid, 5 de julio de 1930, p. 2.
- DETAILLE, Georges y MULYS, Gérard. *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, París, Arc-en-ciel, 1954.
- DIEGO, Estrella de. «Escribir sobre mujeres en el arte. Por qué no pueden ser "surrealistas" las "surrealistas"», en Josep Casamartina y Pablo Jiménez-Burillo (com.). *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 16-31.
- DOMÉNECH, Rafael. «Escenografía y coreografía», *Atenea*, año I, Madrid, 1916, pp. 179-200.
- DONATO, Magda. «Lo decorativo en la escena. "El Mirlo Blanco"», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de junio de 1926, p. 4.
- DORRIS, George. «The Metropolitan Opera Ballet, Fresh Starts: Rosina Galli and the Ballets Russes, 1912-1917», *Dance Chronicle*, vol. 35, 2, 2012, pp. 173-207.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES-DE FRUTOS, M.^a Francisca (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- DUNCAN, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos* (ed. José Antonio Sánchez), Madrid, Akal, 2003.

- DUPIN, Jacques. *Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993.
- E. de M. «Los Sakharoff», *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 de enero de 1923, p. 5.
- «El cap i els peus», *Mirador*, Barcelona, 14 de marzo de 1929, p. 2.
- EL CURIOSO IMPERTINENTE. «“La Argentina” y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de septiembre de 1926, p. 4.
- «El Festival de gala de anoche Pro Madrid», *ABC*, Madrid, 28 de diciembre de 1934, p. 26.
- «El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón», *La Época*, Madrid, 20 de octubre de 1932, p. 1.
- EL SALTIMBANQUI. «Crónica de la semana», *La Voz*, Madrid, 5 de noviembre de 1921, p. 6.
- «El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de agosto de 1933, p. 5.
- «En el Lyceum», *La Nación*, Madrid, 5 de enero de 1929, p. 6.
- «En el Teatro Real. Despedida de los bailes rusos», *La Época*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 1.
- «En la inauguración del Liceo de Barcelona se estrenarán dos obras del maestro Falla», *ABC*, Madrid, 9 de noviembre de 1933, p. 45.
- «En la Residencia de Señoritas. Rafael Alberti leyó una obra dramática sobre Santa Casilda», *Ahora*, Madrid, 27 de enero de 1931, p. 4.
- «En provincias», *ABC*, Madrid, 13 de mayo de 1927, p. 38.
- Enric Granados. *Goyescas o Los majos enamorados* (revisión y reducción para piano: Albert Guinovart), Barcelona, Tritó, 1997.
- «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid, 5 de abril de 1935, p. 2.
- «Escudero, danseur et dessinateur», *Intransigeant*, París, 18 de marzo de 1928.
- «Eslava. *Linterna mágica*», *La Voz*, Madrid, 17 de diciembre de 1921, p. 4.
- «Espectacles», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1 de diciembre de 1933, p. 23.
- «Espectáculos», *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de julio de 1920, p. 6.
- «Espectáculos», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de febrero de 1922, p. 15.
- «Espectáculos para mañana», *La Época*, Madrid, 21 de febrero de 1918, p. 4.
- «Espectáculos y deportes», *ABC*, Madrid, 16 de enero de 1924, p. 27.
- ESCUDERO, Vicente. *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.
- *Pintura que baila*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- ESPINA, Antonio. «Exposiciones. Salvador Alarma», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de marzo de 1928, p. 5.

- ESPINALT, Conxa. «La tècnica de Josefina Cirera», *Mirador*, Barcelona, 18 de octubre de 1934, p. 5.
- ESPINÓS, Víctor. «Los bailes rusos», *La Época*, Madrid, 11 de enero de 1923, p. 1.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928.
- «El Instituto del Teatro Nacional. Una gran escuela de comediantes», *Nuevo Mundo*, Madrid, 31 de enero de 1930, p. 41.
- «Exhibición de danzas clásicas en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 9 de junio de 1935, p. 47.
- «Exhibición de danzas clásicas de los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 1 de diciembre de 1935, p. 61.
- F. «Espectáculos y deportes», *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1921, p. 22.
- «Mensajeras del Arte. La Pavlova, en Madrid», *ABC*, Madrid, 30 de enero de 1930, p. 11.
- «Español: Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 4 de mayo de 1933, p. 45.
- F. S. O. «Crítica y noticias de libros. *Mi vida*, por Isadora Duncan...», *ABC*, Madrid, 3 de febrero de 1929, p. 7.
- FAUSTO. «Música y Teatros. Liceo. Bailes Rusos, *Parade*», *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de noviembre de 1917, p. 19.
- FEBUS. «Las danzas folklóricas del País Vasco», *El Sol*, Madrid, 12 de febrero de 1929, p. 1.
- FÉMINA. «Serge Diaghilew», *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de junio de 1918, p. 3.
- «Fiesta aristocrática», *El Globo*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 2.
- «Fiesta benéfica en Bilbao», *La Unión Ilustrada*, Madrid, 1 de marzo de 1931, p. 35.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 15 de noviembre de 1922, p. 1.
- FERNÁNDEZ-BORDAS, Antonio. «Palabras del Director», *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1932 a 1933*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934, pp. 8-11.
- FIGARILLO. «Proscenio», *La Semana Gráfica*, Sevilla, 31 de octubre de 1921, p. 30.
- FLORIDOR. «La vida del teatro», *ABC*, Madrid, 11 de diciembre de 1921, p. 11.
- FORTUNY, Carlos. «La vida frívola. Cómo se hace una bailarina exótica», *Nuevo Mundo*, Madrid, 23 de mayo de 1930, pp. 40-41.

- FRANCÉS, José. «De norte a sur. Tórtola Valencia, expositora. Una playa que no lo es», *La Esfera*, Madrid, 1 de julio de 1916, p. 29.
- FRANCO DE ESPES, Luis. «De la danza y su historia», *El Imparcial*, Madrid, 22 de febrero de 1929, p. 8.
- FRÉJAVILLE, Gustave. «Chronique Parisienne. Le Music-Hall. Laura de Santelmo», París, 6 de junio de 1922.
- «Gacetillas», *La Voz*, Madrid, 16 de septiembre de 1921, p. 7.
- GALLOIS, Émile. *Costumes espagnols*. Nueva York, New York, French and European Publications, 1939.
- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*, Nueva York, 1989.
- «Bronislava Nijinska's Bolero», *Choreography and Dance. Dance in Hispanic Cultures*, vol. 3 (4), Harwood Academic Publishers, Malaysia, 1994, pp.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas* (ed. M. García Posada), Madrid, Círculo de Lectores, 1997.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel. *La nueva España. 1930*, Madrid, Biblos, 1927.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther (com.). *Mariano Andreu y los clasicismos modernos* [cat. exp.], Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2007.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico. «Laura de Santelmo, el cachorro», *La Libertad*, Madrid, 20 de enero de 1920, p. 3.
- GARELICK, R. K. *Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
- GASCH, Sebastià. «Resurrecció dels Ballets Russos», *Mirador*, Barcelona, 28 de abril de 1932, p. 2.
- «Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu», *Mirador*, Barcelona, 25 de mayo de 1933, p. 2.
- «Dos mons», *Mirador*, Barcelona, 30 de marzo de 1933, p. 5.
- «Una estrella ha passat», *Mirador*, Barcelona, 4 de enero de 1934, p. 5.
- «Una important sessió de dansa», *Mirador*, Barcelona, 28 de marzo de 1935, p. 5.
- «Magrinyà al Barcelona», *Mirador*, Barcelona, 11 de mayo de 1935, p. 5.
- «Laura de Santelmo», *Mirador*, Barcelona, 30 de mayo de 1935, p. 5.
- «Les deixebles de Magrinyà», *Mirador*, Barcelona, 21 de mayo de 1936, p. 5.
- GASCH, Sebastián y PRUNA, Pedro. *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946.
- GENER, Pompeyo. «Tórtola Valencia», *Mundial Magazine*, París, abril de 1912, pp. 527-531.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.
- «Gimnástica», *ABC*, Madrid, 14 de febrero de 1936, p. 54.

- GOMÁ, Enrique. «La música en los bailes-pantomimas rusos. Igor Strawinsky», *Atenea*, año I, Madrid, 1916, pp. 167-178.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. «La danseuse sacrée», *Comoedia*, París, 4 de junio de 1922.
- «Laura de Santelmo en París», *ABC*, Madrid, 10 de junio de 1922, p. 3.
- «El amor de lo andaluz», *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1922, pp. 3-4.
- «Triunfo de una artista española. La danzarina Áurea en Atenas», *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de julio de 1926, pp. 102-104.
- GÓNGORA, Luis. «Los Ballets Rusos en Barcelona», *Diablo Mundo*, Madrid, 9 de junio de 1934, p. 10.
- GONCHAROVA, Natalia; LARIONOV, Mikhail y VORMS, Pierre. *Les Ballets Russes: Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale*, París, 1955.
- GONZÁLEZ, Luis M. *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- GORBEA LEMMI, E. de. «Lyceum Club Femenino Español», *La Libertad*, Madrid, 20 de noviembre de 1926, p. 3.
- «Gran Kursaal», *Gran Vida*, Madrid, 1 de julio de 1924, p. 32.
- GREGORIO, Paul. «Les danses de Térésina», *Volonté*, París, 27 de enero de 1929.
- GRIGORIEV, Serge L. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Londres, Constable, 1953.
- GUAL, Adrià. *Revisión a la historia de la escenografía española*, Barcelona, 1928.
- GUTIÉRREZ-RAVEL, José. «La primera condecoración otorgada por la República», *España en 1931*, Madrid, 1932, p. 455.
- H. «Manuel Fontanals, el innovador de la escenografía española, nos expone sus teorías acerca del decorado y de la plástica del Teatro moderno», *La Libertad*, Madrid, 29 de agosto de 1934, p. 3.
- «Ha muerto Sergio Diaghilef», *El Sol*, Madrid, 21 de agosto de 1929, p. 5.
- HÄGER, Bengt. *Ballets Suédois*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid, Abada, 2013.
- «Homenaje a Antonia Mercé "La Argentina"», *La Libertad*, Madrid, 1 de diciembre de 1931, p. 8.
- «Homenaje a Antonia Mercé "La Argentina"», *La Época*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 1.
- «Homenaje a Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 28 de enero de 1933, p. 42.
- HUERTA CALVO, Javier. «La política teatral de la Segunda República», en

- Idoia Murga Castro y José María López Sánchez, (eds.). *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016, pp. 107-121.
- HUICI MARCH, Fernando y PÉREZ DE AYALA, Juan (eds.). *Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Ignacio Zuloaga. *Epistolario*, Zumaya, Caja de Ahorros Municipal, 1989.
- «Informaciones y noticias del extranjero. ABC en París», *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1927, p. 25.
- INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE. *Art populaire*, t. II, París, Duchartre, 1931.
- J. del B. [Juan del Brezo], «Información teatral. *El amor brujo*, por la Compañía de bailes españoles...», *La Voz*, Madrid, 16 de junio de 1933, p. 4.
- J. V. «Laura de Santelmo», *Eco Artístico*, Madrid, 15 de mayo de 1918, p. 13.
- «El triunfo de Falla», *El Fígaro*, Madrid, 27 de julio de 1919, p. 4.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.). *Juan Gris. Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- «Juegos y gimnasia para niñas», *La Acción*, Madrid, 9 de febrero de 1922, p. 6.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris. Vida y pintura*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971.
- KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Londres, Nueva York y Melbourne, Oxford University Press, 1982.
- KOMISARJEVSKY, Theodore y SIMONSON, Lee. *Settings & Costumes of the Modern Stage*, Londres y Nueva York, The Studio Winter Number, C.G. Holme, 1933.
- KOUSNEZOFF, María. «Sobre nuestro último artículo acerca de baile», *Alrededor del Mundo*, Madrid, 26 de juli de 1914, p. 11.
- KRAUSS, Rosalind y ROWEL, Margit. *Joan Miró: Magnetic Fields*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- L. C. «Segundo espectáculo del grupo *Caracol*», *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928, p. 35.
- L. I. «El folklore de Argentinita en el Español», *La Nación*, Madrid, 21 de octubre de 1933, p. 7.
- «La Argentina y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de septiembre de 1926, p. 5.
- «La bailarina Ana Pavlova», *ABC*, Madrid, 23 de enero de 1931, p. 30.

- «La festividad de Santo Tomás de Aquino», *El Imparcial*, Madrid, 8 de marzo de 1931, p. 3.
- «La fiesta del Teatro Griego», *La Esfera*, Madrid, 19 de octubre de 1929, p. 23.
- «La Semana del Estudiante. En la función de esta noche se estrenará un interesante "ballet" vasco», *La Nación*, Madrid, 7 de marzo de 1931, p. 5.
- «*La tarde de Goya*, en el Lyceum Club Femenino», *ABC*, Madrid, 6 de junio de 1928, pp. 21-22.
- «La vida del gran mundo», *La Acción*, Madrid, 26 de mayo de 1918, p. 5.
- «La vida teatral», *Cosmópolis*, Madrid, octubre de 1921, pp. 234-240.
- «Las fiestas del centenario de Goya», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de abril de 1928, p. 32.
- LAGO, Silvio. «El escenógrafo Salvador Alarma», *La Esfera*, Madrid, 3 de marzo de 1928, p. 14.
- LARA, Lula de. «Los grandes artistas rusos del baile», *Crónica*, Madrid, 30 de junio de 1935, p. 3.
- LARSON, Orville K. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*, Fayetteville/Londres, The University of Arkansas Press, 1989.
- «Las clases en el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 21 de septiembre de 1933, p. 27.
- «Las creaciones de Sonia», *La Época*, Madrid, 6 de enero de 1921, p. 3.
- «Laura de Santelmo estrena en el Liceo *El amor brujo* de Falla», *La Voz*, Madrid, 27 de noviembre de 1933, p. 3.
- «Les estrenes», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 16 de mayo de 1927, p. 2.
- LECOMPTE, Nathalie. «Les Ballets Russes: l'heritage», en Philippe le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, París, Larousse, 2008, p. 34.
- LÉGER, Fernand. «Le Spectacle», *L'Éffort Moderne*, 7, París, julio de 1924, pp. 4-7.
- «Le Ballet-Spectacle», *L'Éffort Moderne*, 12, París, febrero de 1925, pp. 7-9.
- LEÓN, María Teresa. *Memorias de la melancolía*, Barcelona, Laya, 1977.
- LEVINSON, André. «Les matelots», *Comoedia*, París, 19 de junio de 1925, p. 2.
- *La Argentina. Essai sur la danse espagnole*, París, Chroniques du Jour, 1928.
- «La danse», *Candide*, París, 29 de marzo de 1928.
- «Au Théâtre Fémina. Les Ballets Espagnols de la Argentina», *Comoedia*, París, 21 de julio de 1928.

- «Galas espagnoles», *Candide*, París, 10 de septiembre de 1928.
- «Barcelone et Séville», *Candide*, París, 24 de enero de 1929.
- LIFAR, Serge. *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend. An Intimate Biography*, Londres, Putnam, 1945.
- LINARES, Antonio G. de. «El cubismo en el teatro», *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1917, pp. 21-22.
- LLONGUERAS, Joan. «Del ritme», *Almanach dels Noucentistes*, Barcelona, Joaquim Horta, 1911.
- *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*. Barcelona, Labor, 1942.
- LLORENS, Pilar (ed.). *Història de la dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987.
- LÓPEZ RUBIO, José. «El humor en el teatro ruso del "Pájaro azul" de Berlín», *Buen Humor*, Madrid, 4 de marzo de 1923, pp. 13-14.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. «El Centro de Estudios Históricos: Primer ensayo de la Junta para Ampliación de Estudios en trabajos de Investigación», en Octavio Ruiz Manjón y Alicia Langa. *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo xx*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 669-681.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther. *Las pasiones de Santiago Ontañón*, Burgos, Gran Vía, 2007.
- «Los Bailes Vieneses», *La Época*, Madrid, 17 de marzo de 1921, p. 3.
- «Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena», *El Fígaro*, Madrid, 1 de febrero de 1919, p. 15.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. «Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita», en *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita*, Madrid, Museos de Madrid, 2007, p. 12.
- «Lyceum Club Femenino», *La Nación*, Madrid, 7 de mayo de 1927, p. 10.
- M. «Despedida de los Bailes Rusos», *La Época*, Madrid, 3 de junio de 1918, p. 1.
- M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero]. «Mañana, en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (Argentinita) con la gran compañía de bailes que ha formado», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de octubre de 1933, p. 4.
- M. R. C. «Bailes Suecos», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo de 1921, p. 14.
- «Música y teatros. Nuevo. Presentación de los Bailes Rusos de Nijinska», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de febrero de 1933, p. 23.

- MAESTRO JACOPETTI. «Bailes Rusos en la Zarzuela», *Ahora*, Madrid, 24 de mayo de 1935, p. 27.
- «La música y los músicos», *Ahora*, Madrid, 26 de diciembre de 1935, p. 26.
- «Maestros y estudiantes», *La Nación*, Madrid, 20 de septiembre de 1933, p. 13.
- MADRIGAL NEIRA, Marian. *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- MAINER, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.
- MALLO, Maruja. «Escenografía», *Gaceta de Arte*, 34, Tenerife, marzo de 1935, p. 1.
- «Plástica escenográfica», *Las Cuatro Estaciones*, 1, Madrid, marzo de 1935.
- *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*. Buenos Aires, Losada, 1939.
- MANGINI, Shirley. *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe, 2012.
- MARQUÉS DE CARABÁS. «León Bakst y su influencia en el arte actual», *La Esfera*, Madrid, 28 de febrero de 1925, p. 24.
- MARQUINA, Rafael. «A propósito de las revistas. Las Artes Auxiliares del Teatro», *Blanco y Negro*, Madrid, 17 de octubre de 1926, pp. 98-101.
- «Guignolia», *Blanco y Negro*, Madrid, 24 de julio de 1932, p. 83.
- MARROQUÍN, Francisco. «Las visiones marítimas de Néstor. Un triunfo español en París», *ABC*, Madrid, 10 de agosto de 1930, pp. 12-13.
- MARTIN, John. «The Dance: Argentinita», *New York Times*, Nueva York, 30 de marzo de 1930, p. 8.
- «The Dance: Bennington», *New York Times*, Nueva York, 24 de marzo de 1935, p. 9.
- MARTÍNEZ, Soledad. *La pintora Soledad Martínez: con el catálogo de sus exposiciones y un apéndice con fragmentos de críticas y algunas cartas*, Valencia, Soledad Martínez, 1990.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón. «Vida Nacional. El teatro de Martínez Sierra», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de noviembre de 1921, p. 24.
- «La vida y la muerte de Isadora Duncan», *Blanco y Negro*, Madrid, 2 de octubre de 1927, pp. 79-82.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «La danza española después de la Gran Guerra: entre el casticismo y la modernización», en Idoia Murga Castro, Fuensanta Ros, Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). *Líneas*

- actuales de investigación en danza española*, Madrid, Fundación Nebrija, 2012, pp. 39-68.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Espectáculos de baile y danza», «Siglo XX», en Andrés Amorós y José María Díez Borque (coord.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335-372.
- «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 149-213.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, La Esfinge, 1926.
- «Maruja Mallo expondrá en Zaragoza», *Diario de Aragón*, Zaragoza, 3 de junio de 1936.
- MASRIERA, Lluís. «Ángel Fernández i la seva obra», *Teatre Català*, 12, Barcelona, 17 de diciembre de 1932, pp. 180-185.
- MASSINE, Léonide. «Joan Miró», *Cahiers d'Art*, 1-4, París, 1934, p. 50.
- *My Life in Ballet*, Londres, MacMillan, 1968.
- MATEOS, Eladio. «Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de *La pájara pinta*», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 1, Granada, Junta de Andalucía, 2005, pp. 61-81.
- MATÍA POLO, Inmaculada. «Laura de Santelmo: El magisterio de bailes folklóricos españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación (1939-1952)», en Idoia Murga Castro, Fuensanta Ros, Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). *Líneas actuales de investigación en danza española*, Madrid, Fundación Nebrija, 2012, pp. 117-131.
- MCCULLY, Marilyn. «Picasso and *Le Tricorne*», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 97-113.
- Memoria correspondiente a los años 1920 y 1921*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1922.
- Memoria correspondiente a los cursos 1926-7 y 1927-8*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1929.
- Memoria correspondiente a los cursos 1928-9 y 1929-30*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1930.

- Memoria correspondiente a los cursos 1931 y 1932*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1933.
- Memoria correspondiente a los cursos 1933 y 1934*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1935.
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestión de un ballet español», en Begoña Lolo (ed.). *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 553-569.
- MERCÉ, Antonia. «El baile español», *Thalia*, México, 15 de agosto de 1917.
- MESTRES CABANES, Josep. «L'origen i els grans mestres de l'escenografia. Conferència pronunciada l'11 de juny 1943 a l'Institut del Teatre de Barcelona», *Wagneriana Catalana*, 9, Barcelona, 1998, p. 14.
- MICHAUT, Pierre. *Le Ballet contemporaine, 1929-1950*, París, 1950.
- MOAL, Philippe le (dir.). *Dictionnaire de la danse*, París, Larousse, 2008.
- MOLFULEDA, Conxita. «El impacto de las representaciones de la compañía de Les Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 7-41.
- MORA, Miguel. *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*, Madrid, Siruela, 2008.
- MUÑOZ, M. «Teatro Real. Los bailes rusos», *El Imparcial*, Madrid, 6 de abril de 1921, p. 3.
- MURGA CASTRO, Idoia. «Carlos Sáenz de Tejada, artista escenógrafo», *Goya*, 337, Madrid, octubre-diciembre de 2011, pp. 324-341.
- *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012.
- «Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga», en José Vallejo y Pablo Melendo (com.). *Zuloaga y Falla. Historia de una amistad* [cat. exp.], Granada, Patronado de la Alhambra y Generalife, 2016, pp. 99-123.
- «Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República», en Idoia Murga Castro y José María López Sánchez (eds.). *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016, pp. 123-145.
- «La Compañía de Bailes Españoles: una red en la danza de la Edad de Plata», en *Querida comadre. Lorca y Argentinita en la danza española*, Granada, Centro Federico García Lorca, 2016, pp. 46-71.

- «Argentina vs. Argentinita: *El amor brujo* en dos modelos de compañía de danza en la Edad de Plata», en Francisco Giménez y Elena Torres Clemente (eds.). *El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015). Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx*. Granada, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM)/ Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2017 (en prensa).
- MURGA CASTRO, Idoia y LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (eds.). *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016.
- MURGA CASTRO, Idoia; ROS, Fuensanta; RUBIO, Juan Arturo y SANJUÁN, José Ignacio (eds.). *Líneas actuales de investigación en danza española*, Madrid, Fundación Nebrija, 2012.
- «Música y teatros. Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de febrero de 1921, p. 15.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de mayo de 1928, p. 23.
- NEVILLE, Edgar. «Los bailes de Argentinita», *La Voz*, Madrid, 19 de junio de 1933, p. 1.
- NOEL, Eugenio. *República y flamenquismo*, Sevilla, Extramuros Facsímiles Edición, 2007.
- NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- «Notas de arte. Exposición Ricardo Baroja», *La Nación*, Madrid, 4 de mayo de 1927, p. 5.
- «Notas suplicadas. Olympia». *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de enero de 1936, p. 10.
- «Notas teatrales», *ABC*, Madrid, 25 de enero de 1912, p. 12.
- «Noticias», *El Imparcial*, Madrid, 7 de abril de 1928, p. 8.
- «Noticias», *La Libertad*, Madrid, 8 de junio de 1935, p. 2.
- «Noticias, Reuniones y Sociedades», *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1928, p. 22.
- «Nuestros bailes en París», *El Imparcial*, Madrid, 8 de mayo de 1928, p. 10.
- «Nuevo repertorio de La Argentinita», *La Voz*, Madrid, 7 de septiembre de 1933, p. 3.
- NÚÑEZ ALONSO, A. «Áurea de Sarrá, la genial danzarina», *Muchas Gracias*, Madrid, 14 de septiembre de 1929, p. 8.
- «Obituario», *Música*, Barcelona, septiembre de 1929, p. 20.
- OBREGÓN, Soledad. «La Escuela Internacional Española», *Crónica*, Madrid, 11 de mayo de 1930, pp. 15-17.

- OLABARRIA SMITH, Begoña. *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2015.
- OLIVA, César (ed.). *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.
- OLIVA, César y TORRES, Francisco. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988.
- OROPESA, Marisa y PÉREZ CASTRO, Pedro (com.). *Federico Beltrán Massés* [cat. exp.], Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- ORTIZ ECHAGÜE, Fernando. «Semana de actualidad española», *El Sol*, Madrid, 28 de marzo de 1928, p. 1.
- ORTIZ ECHAGÜE, José. *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. «García Lorca, la música y las canciones populares españolas», *Alpha*, 39, diciembre de 2014, pp. 93-121.
- P. «Demà a l'Orfeó Gracienc Joan Magrinyà presenta les seves deixebles», *L'Instant*, Barcelona, 14 de mayo de 1936, p. 6.
- PAHISSA, Jaume. «La música. L'òpera no pot morir», *Mirador*, Barcelona, 13 de julio de 1929, p. 5.
- «Pantalla mundial», *La Nación*, Madrid, 27 de abril de 1928, p. 1.
- PARDO BAZÁN, [Emilia]. «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, Madrid, 19 de junio de 1916, p. 2.
- PASSARELL, Jaume. «Àurea de Sarrà la noia de can Picafoç», *Mirador*, Barcelona, 4 de julio de 1929, p. 5.
- PASTORI, Jean-Pierre. *La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, París, Gallimard, 1997.
- PAZ, Marga (com.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- PAZ CANALEJO, Juan. *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- PELÁEZ, Andrés y ANDURA VARELA, Fernanda (eds.). *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* [cat. exp.], Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.

- PEMÁN, José María. «Las fuentes del Nilo», *El Debate*, Madrid, 16 de junio de 1933.
- PEÑA, H. de la. «Las mujeres que pasean por el mundo el jirón glorioso de los bailes españoles», *Nuevo Mundo*, Madrid, 2 de marzo de 1928, pp. 20-21.
- PERALTA GILABERT, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- PÉREZ, Enrique. «Laura de Santelmo en el Salón Foz, de Lisboa», *Eco Artístico*, Madrid, 30 de agosto de 1919, pp. 11-12.
- PÉREZ FERRERO, Miguel. «Vicente Escudero, bailarín español», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de junio de 1930, p. 9.
- «La Argentinita y su Compañía de Bailes Españoles presentan *El amor brujo* en homenaje del maestro», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de junio de 1933, p. 5.
- PÉREZ MORATINOS, Almiro. «Estampas donostiarras. Saski-Naski», *El Imparcial*, Madrid, 29 de septiembre de 1928, p. 16.
- PÉREZ ROJAS, Javier. *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PÉREZ SEGURA, Javier. «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en Jaime Brihuega y Concepción Lomba Serrano (com.). *Alberto. 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 159-170.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. *La Residencia de Estudiantes: grupos universitario y de señoritas*, Madrid, 1910-1936, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937*, Granada, Comares, 2001.
- PONTES BAÑOS, José. «El teatro en Madrid. Apolo. Bailes suecos», *El Globo*, Madrid, 7 de abril de 1921, p. 1.
- POUEIGH, Jean. «Danses espagnoles», *Carnet*, París, 29 de marzo de 1928.
- PRECIOSO, Artemio. «La Argentina, mientras triunfa ruidosa y definitivamente en el teatro Fémima, habla de varias cosas interesantes», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de junio de 1928, p. 5.
- «Teresina, la gran artista de la danza, famosa en plena juventud...», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de enero de 1933, p. 5.
- PRESAS, Adela. «La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 100-101, 2003-2004, pp. 55-104.
- «Presentación. Comedia. La Argentina», *La Nación*, Madrid, 4 de mayo de 1927, p. 5.

- PRITCHARD, Jane (ed.). *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Madrid, Fundación «la Caixa», 2011.
- PUENTE, Martín. «Calderón. La Argentinista estrena *La romería de los cornudos*», *El Socialista*, Madrid, 10 de noviembre de 1933, p. 5.
- PUGLIANIGI, Carmelo. «La danseuse Teresina», *Paris-Soir*, París, 29 de enero de 1929.
- PUIG CLARAMUNT, Alfons. «Aquesta nit recital de plàstica ritmada, per Josefina Cirera, al Teatre Studium», *L'Instant*, Barcelona, 29 de mayo de 1936, p. 5.
- *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944, p. 121.
- PUJOL, Juan. «Bailarina de España: Laura de Santelmo», *ABC*, Madrid, 9 de julio de 1931, pp. 16-17.
- QUERALT, María Pilar. *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Lumen, Barcelona, 2005.
- R. «Los bailes rusos», *La Acción*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 2.
- R. H. E. «En la Zarzuela. Segunda función de bailes rusos», *La Voz*, Madrid, 25 de mayo de 1935, p. 3.
- R. V. «La Semana Grande de San Sebastián», *La Ilustración Española y Americana*, 33, Madrid, 8 de septiembre de 1916, p. 10.
- RAMOS, L. R. «Semana vasca. Danzas, música y deportes euskeldunes [sic]», *Estampa*, Madrid, 3 de julio de 1928, p. 6.
- REBOLLO CALZADA, Mar. «La propuesta teatral de los Teatros de Arte en España», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 19, pp. 135-146.
- «Recital de despedida de la bailarina Teresina», *La Nación*, Madrid, 27 de enero de 1933, p. 7.
- RETANA, Álvaro de. «Tórtola Valencia», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de febrero de 1915, pp. 6-7.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- REYNOLDS, Nancy y McCORMICK, Malcolm. *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003.
- RÍO, Ángel del; GARCÍA MAROTO, Gabriel; GARCÍA LORCA, Federico y ONÍS, Federico de. *Antonia Mercé, la Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. «*El tricornio*», *España*, Madrid, 28 de febrero de 1920, pp. 12-13.

- «Temas con variaciones. Un teatro-escuela», *El Sol*, Madrid, 8 de agosto de 1931, p. 8.
- «Embajadora extraordinaria», *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1931, p. 8.
- ROCA, Cora. *Homenaje a la escenografía argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2015.
- RODRIGO, Antonina. «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484, octubre 1990, pp. 12-13.
- ROMANO, Julio. «Con veinticinco cuerpos de muchachas, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile», *Luz*, Madrid, 8 de julio de 1933, p. 8.
- ROMERO, Pedro G. «Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero», en Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea, 2013, pp. 109-121.
- S. «Información teatral», *El Sol*, Madrid, 22 de octubre de 1933, p. 12.
- «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid, 16 de diciembre de 1935, p. 2.
- S. B. [Salvador Bacarisse], «La Compañía de Bailes Españoles de la Argentina», *Luz*, Madrid, 23 de octubre de 1933, p. 10.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley, Madrid, 1998.
- SAINT BONNET. «Au Théâtre des Champs-Élysées. La Thérésina», *Paris-Soir*, París, 21 de enero de 1929.
- SALAS VIU, V. «Escena y bastidores. Los "ballets" rusos de Montecarlo», *El Sol*, Madrid, 24 de mayo de 1935.
- SALAVERRÍA, José María. «España espectacular», *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1933, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo. «Algo más sobre los bailes rusos», *Revista Musical Hispano-Americana*, 7, 31 de julio de 1916, pp. 10-11.
- «Teatro Real. Los bailes rusos. *El bazar fantástico*. Strawinsky en Madrid», *El Sol*, Madrid, 18 de marzo de 1921, p. 3.
- «Información teatral de España y del extranjero», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1923, pp. 34-35.
- «Información teatral de España y del extranjero», *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de enero de 1923, pp. 38-42.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «ABC en San Sebastián. Saski-Naski», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1930, pp. 27-28.
- «Hacia un ballet vasco. Ante el estreno de *Kardin*», *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1931, pp. 15-16.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. *Teatro* (ed. de Antonio Gallego Morell), Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- SARRÁ, Áurea de. «Danza y poesía», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de febrero de 1929, p. 5.
- «Las danzas españolas», *La Nación*, Madrid, 19 de febrero de 1929, p. 1.
- SASSONE, Felipe. «¿Género ínfimo? Una obligación de los críticos», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1928, p. 10.
- SCHEUER, L. Franc. «Punchinello in Paris», *Dancing Times*, Londres, enero 1935, pp. 479-483.
- SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte. Pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987.
- SCHMIDT, Carl B. *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2001.
- «Se concede el lazo de Isabel la Católica a Antonia Mercé "la Argentina"», *El Sol*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1.
- «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de octubre de 1933, p. 4.
- «Segundo concierto de danzas de "La Argentina"», *La Época*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1.
- SENDER, Ramón J. *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932.
- SERENA, Antonio de la. «Lo que se ha llevado la guerra. La Academia de Baile, el Salón de Exposiciones y los reservados de Bellas Artes», *Mundo Gráfico*, Madrid, 16 de junio de 1937, p. 17.
- SERRANO MOLERO, Esmeralda. «Cupletistas de Retana», en Andrés Peláez Martín (ed.). *Vestir el género frívolo. Álvaro de Retana*, [cat. exp.], Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro, 2006, s/p.
- SERVET, Miguel. «Las danzas españolas de la Kousnezoff», *La Esfera*, Madrid, 29 de abril de 1916, pp. 8-9.
- SOKOLOVA, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*, Londres, Murray, 1960.
- STABER, Margit. *Sophie Taeuber-Arp*, Ginebra, Rencontre, 1970.

- SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.
- TAMAYO, Victorino. «Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional», *La Voz*, Madrid, 6 de octubre de 1932, p. 3.
- «Teatro Real. La compañía de bailes rusos Pavlowa. *La noche de Valpurgis*», *La Época*, Madrid, 2 de diciembre de 1919, p. 3.
- «Teatro Real. Los bailes rusos», *La Acción*, Madrid, 19 de mayo de 1917, p. 2.
- TELLEZ, Juan José. «Copla, flamenco y canción de autor», *Música Oral del Sur*, 9, 2012, pp. 116-117.
- TENNANT, Victoria. *Irina Baronova and the Ballets Russes de Monte Carlo*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2014.
- «Terpsícore y El Greco», *Alrededor del Mundo*, Madrid, 27 de diciembre de 1920, p. 1.
- THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950.
- *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Barcelona, Cotal, 1982.
- «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 20 de marzo de 1935, p. 7.
- TOMÁS, Mariano. «ABC en Austria. *Ballets*», *ABC*, Madrid, 31 de agosto de 1929, p. 8.
- TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- «Tórtola Valencia, desde el Uruguay, habla para los lectores de *Heraldo*», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de abril de 1929, p. 7.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009.
- TRAPÉ, A. «El teatro en Barcelona», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de mayo de 1933, p. 6.
- «Triunfo de una bailarina española en París», *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1931, p. 20.
- UBIETO, Antonio; REGLÁ, Juan; JOVER, José María y SECO, Carlos. *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965.
- UCELAY, Margarita. «El Club Teatral Anfístora», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches-de Frutos (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pp. 453-470.
- «Un "gala" vasco en París», *La Libertad*, Madrid, 22 de febrero de 1929, p. 3.
- UN INGENIERO DE ESTA CORTE. «La Vida Breve», *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de julio de 1926, pp. 73-74.

- «Un nuevo ballet en Bilbao», *La Época*, Madrid, 18 de noviembre de 1930, p. 2.
- «Una fiesta de Reyes», *La Época*, Madrid, 8 de enero de 1929, p. 1.
- VAL, Carmen del. «Fallece a los 91 años Joan Magrinyà...», *El País*, Madrid, 12 de septiembre de 1995.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*, La Coruña, 1989.
- VEGA, Emilio. «La Semana Romana de Mérida (septiembre de 1934)», *Musicografía*, Monóvar, septiembre de 1935, p. 194.
- VEROLI, Patricia. «Archives of the Dance: Between Art and Fashion: Alexandre Sakharoff's Theatre Designs», *Dance Research*, vol. 10, 1, 1992, pp. 78-93.
- VILALLONGA, Luis. «Oldargi», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de mayo de 1930, p. 12.
- VILCHES, María Francisca y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- VOLTA, Ornella. «Parade et Mercure. Picasso, Satie et Massine», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 33-45.
- WALSH, John K. «España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 23-30.
- WALTER. «Inauguración de temporada. Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de mayo de 1925, p. 15.
- «Música y teatros. Liceo. Bailes Rusos. *Le train bleu*», *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de mayo de 1925, p. 14.
- «Liceo. Bailes Rusos. *La boutique fantasque*», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de mayo de 1925, p. 19.
- WALTHER. «Música y teatros. Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de febrero de 1921, p. 22.
- «Bailes Suecos. *Iberia*», *La Vanguardia*, Barcelona 16 de marzo de 1921, p. 18.
- X. «Laura de Santelmo habla de Teresina», *La Voz*, Madrid, 21 de enero de 1933, p. 3.

- X. B. «Teresina Boronat», *Joia*, Badalona, 1 de mayo de 1928, p. 22.
- ZULUETA, Carmen de. *Misioneras, feministas y educadoras. Historia del Instituto Internacional*, Castalia, Madrid, 1984.
- Z. «Liceo. Inauguración de la temporada de primavera. Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de mayo de 1927, p. 18.
- «Música y teatros. Gran Teatro del Liceo. Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de mayo de 1927, p. 16.
- ZANNI, U. F. «Última hora. Barcelona. Gran Teatro del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de mayo de 1936, p. 34.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abril, Manuel 41, 100, 203
 Aggerholm, Eva 242
 Agustín (*Choco*) 41
 Alarcón, Pedro Antonio de 45
 Alarma, Salvador 30, 80, 89, 118, 176, 203, 208
 Albaicín, Miguel *vid.* García Escudero, Miguel
 Albaicín, María *vid.* García Escudero, Josefa
 Albéniz, Isaac 57, 120, 141, 145, 151-153, 159, 174, 180, 185-186, 233
 Albéniz, Laura 159
 Alberto *vid.* Sánchez, Alberto
 Alberti, Rafael 107, 199-200, 228-229, 249-250, 252
 Alexander, Billy 221, 223
 Alexander, Toty 221
 Alfonso XIII, Rey de España 13, 31-32
 Alfvén, Hugo 56
 Algorta, Ramón 252
 Almería 186, 189
 Alonso, Ángel 185
 Alonso, Pilar 88
 Álvarez Quintero, Joaquín 27
 Álvarez Quintero, Serafín 27
 Amado, Enrique 120
 Amigó, Emili 71
 Amorós, Manuel 30, 80
 Andreu, Mariano 141, 156, 159-163, 256
 Ángeles Ortiz, Manuel 182, 185, 196, 234
 Anglada Camarasa, Hermen 93
 Anisfeld, Boris 24, 32, 50
 Annenkov, Georges 216
 Antequera Azpiri, Pedro 113
 Antúnez, Fernanda (*La Fernanda*) 231
 Apollinaire, Guillaume 40
 Appia, Adolphe 18, 21, 70, 232
 Aragon, Louis 136, 185
 Araquistáin, Luis 199
 Ardanuy, Emilia 224
 Argentina, La *vid.* Mercé, Antonia
 Argentinita, La *vid.* López Júlvez, Encarnación
 Ari, Carina 55
 Arniches, Carlos 27
 Aroca, Enrique 179
 Arp, Jean 21
 Artaud, Antonin 18
 Asensi, Amadeu 71
 Astruc, Gabriel 61
 Atienza, Gerardo 14, 207-209, 223-226

- Attenelle, Yvonne 105-106
Atterberg, Kurt 56
Aub, Max 200, 206, 208
Aubert, Louis 34
Aulina de Mata, Ramón 222-223
Áurea *vid.* Sarrá, Áurea de
Auric, George 25, 61, 127, 129, 139
Azaña, Manuel 14, 191-193, 206
Azcoaga, Enrique 253
Bacarisas, Gustavo 14, 122-124, 141, 143-145, 172, 193-194, 231
Bacarisse, Salvador 205, 227, 236, 239, 244
Bach, Johann Sebastian 78, 104, 120, 223
Badajoz, José 243
Baeza, Ricardo 31
Bagaría, Luis 41
Baker, Josephine 186
Bakst, Léon 24, 26, 29, 32, 37, 50-51, 53-54, 64, 117, 139
Bal y Gay, Jesús 109
Balanchine, George 24, 26, 129, 131, 210, 235
Balieff, Nikita 84
Ball, Hugo 21
Balla, Giacomo 19, 24
Barbier, Georges 50
Barbier, Jules 64
Barbieri, Francisco Asenjo 236
Bárcena, Catalina 207
Baroja, Ricardo 79, 141, 143, 146-147
Baronova, Irina 210
Barradas, Rafael 58, 80-84, 118-119, 126, 172, 230
Bartolí, Joaquim 71
Bartolozzi, Francis (*Pitti*) 195
Bartolozzi, Salvador 41, 79, 141, 143, 161, 164-165, 195, 197, 199, 233-235, 237, 244
Basil, Wassily de 25, 209, 210, 216
Bassas, Mercè 223
Batlle, Ramón 71
Baudelaire, Charles 18
Bautista, Julián 126, 166, 169
Bayer, Josef 55
Beaumont, Étienne de 26, 66, 210, 235
Bedlington, Elizabeth (*La Titanesca*) 98
Beecham, Thomas 64
Beethoven, Ludwig van 78, 224
Bella Chelito, La *vid.* Portela, Consuelo
Bello, José (*Pepín*) 106, 228
Beltrán Massés, Federico 141, 143, 155-159
Benavente, Jacinto 27
Benavente, Lolita 111
Benedito, Manuel 80, 181, 192
Benigani, Enriqueta 99
Benlliure, Mariano 178, 181
Benois, Alexander 24, 32, 54, 210
Beorlegui, Gregorio 113
Bérain, Jean 64
Bérard, Christian 210
Beriza, Marguerite 122
Bergamín, José 41, 244
Bernini, Gian Lorenzo 91
Beucler, André 175
Bilbao, Antonio de 122
Bilbao, Gonzalo 114
Bilinsky, Boris 216
Bizet, Georges 210
Blanc, Numa 136
Blancafort, Manuel 218
Blancas, Julio 30, 80
Blanchard, María 41
Bleché, Maurice 175
Blew Jones, Joy 103-104
Blinova, Valentina 217
Blum, René 25, 209-210, 216-217
Bolín, Luis Antonio 145
Bolm, Adolph 54
Bonardi, Bernardo 30

- Bonnard, Pierre 25, 56
 Bonnat, Agustín R. 69
 Bores, Francisco 182
 Borges, Norah 196
 Börlin, Jean 55, 57, 122
 Boronat, Teresina 14, 28, 111, 174-177, 181
 Borrás, Tomás 41, 125-126, 141, 166-167
 Borrull, Conchita 181
 Bosch Tortajada, Ferran (*Bosc*) 223
 Boulogne, Jean 222
 Bragaglia, Giulio 108
 Braque, Georges 24, 61, 137, 184
 Bravo, Pascual 119
 Bray, Alex 50
 Brecht, Bertolt 107
 Breton, André 118, 132, 136, 185
 Bretón, Tomás 145
 Brezo, Juan del *vid.* Mantecón, Juan José
 Brull, Mariano 173
 Brunet y Pons 80
 Brusilovskaya, María 14, 209, 223, 225-226
 Bueno, Araceli 224
 Bueno, Pilar 224
 Bucher, Jeanne 248-249
 Buchinger, Marie 54
 Bulbena y Girbal, César 30
 Bulzova, Hilda 50
 Buñuel, Luis 106, 185, 248-249
 Burgos Lecea, Francisco 79
 Burmann, Sigfrido 80, 82-83, 119, 181, 197, 230
 Burnett, Edith 104-105
 Busato, Giorgio 30, 119
 Caballero, José 196, 197, 242
 Cabello Lapiedra, Xavier 48
 Cabezas, Javier 79
 Calderón de la Barca, Pedro 195, 248
 Calparsoro, Eroteida 224
 Calleja, Saturnino 126
 Campo, Conrado del 126
 Capmany, Ramón 181
 Carabias, Josefina 246
 Caro, Fernando 115
 Caro, Juan 115
 Carré, Michel 64
 Carrión, Ambrosio 77
 Carulla d'Homs, Josepa 112
 Casadesus, Francis 175
 Casadesus, Henri 64
 Casadesus, Jules 177
 Casella, Alfredo 105
 Caseres, Rafael 71
 Casona, Alejandro 195
 Cassou, Jean 249
 Castanyer, Juan 185
 Castañé *vid.* Castanyer, Juan
 Castells, Josep 71
 Castro, Teodoro 233
 Cazal, conde de 31
 Cecchetti, Enrico 24
 Cerri, Cecilia 54
 Cervantes, Miguel de 180, 195
 Chabrier, Emmanuel 34, 61, 64
 Champurcín, Ernestina 179
 Chanel, Gabrielle *Coco* 67, 90, 127, 130
 Charbonnier, Pierre 139
 Chernetskaya, Inna 20
 Chia, Juan F. 30
 Chicharro, Eduardo 181, 192
 Chicote, Enrique 202
 Chirico, Giorgio de 24, 128, 139, 160, 216
 Chopin, Frédéric 56, 78, 120
 Chueca, Federico 145, 233, 240
 Cimarosa, Domenico 52
 Cirera Llop, Josefina 13, 73, 77-78, 218
 Clair, René 25
 Cliquet-Pleyel, Henri 184
 Clustin, Ivan 51

- Cocteau, Jean 24, 39-40
Coczitowsky, Alex 54
Codina, Joan Maria 94
Colin, Paul 25-26
Collaer, Paul 131
Cools, Eugène 161
Copeau, Jacques 80
Córdoba, Pilar 181
Corelli, Arcangelo 104
Corot, Camille 210
Cortés, Ana 224
Cortesina, Helena 80, 83
Cortezo, Víctor 79
Cossío, Francisco (*Pancho*) 182, 185-186
Craig, Edward Gordon 18-19, 70, 80, 232
Creeft, José de 182, 185
Crespo, Juana 181
Crotti, Jean 183-184
Cruikshank, George 132
Cruikshank, Robert 132
Cruz, Ramón de la 179
Cuenca, Amalio 174-175
Czadil, Leo 54
D'Alençon, Emilianne 183
D'Annunzio, Gabriele 48
D'Hoy, José 89
D'Ora, Madame 152, 163, 165
D'Ors, Eugenio 39, 71
Dahl, Viking 56
Dalí, Salvador 42, 106, 118, 137, 197, 214
Dalmau, Mercedes 143
Danilova, Alexandra 131, 210
Dardel, Nils 56
Darío, Rubén 48, 120, 156, 179
Debussy, Claude 24, 56, 85, 105, 220
Delaunay, Robert 44, 169
Delaunay-Terk, Sonia 44-45, 169
Delhor, Charito 13, 94, 96-98
Delibes, Léo 55, 224
Depero, Fortunato 19, 40
Derain, André 24, 54, 127, 210
Desage, Charles 184
Dethomas, Maxime 121
Diaghilev, Sergei 12-14, 17, 20, 23-24, 26-27, 29, 31-32, 34, 37-39, 43-44, 50-52, 54, 57-59, 61-62, 64, 66-70, 90, 117, 126-127, 131-132, 136-139, 169, 190, 197, 200-201, 209-210, 216-217, 249
Díaz Caneja, Juan Manuel 242
Díaz de Mendoza, Carlos 225
Díaz de Mendoza, María del Carmen 224-225
Dieste, Rafael 195
Dikiy, Alexei 200
Dines, George 128
Disney, Walt 236
Dobuzhinsky, Mstislav 24
Dolin, Anton 64
Doménech, Rafael 36
Domingo, Marcelino 207
Donato, Magda *vid.* Nelken, Carmen
Donostia, Padre 114
Drigo, Riccardo 50
Dubois, Leo 54
Dubrovskaya, Felia 129
Duchamp, Marcel 184
Duchamp, Suzanne 184
Dufy, Raoul 131, 210
Duncan, Isadora 13, 19, 70, 72-73, 75, 78-79, 85, 91, 105, 187
Duncan, Lisa 77
Durán, Gustavo 148-149, 151
Durán, Marta 223
Durán, Victorina 79, 245
Echea 42
Echegaray, José 27
Eghevsky, André 217
Elizalde, Federico 244, 250

- Éluard, Paul 185
 Encina, Juan de la *vid.* Gutiérrez Abascal, Ricardo
 Enrique VII, Rey de Inglaterra 130
 Ernst, Max 14, 24, 126, 132, 135-136, 138
 Errázuriz, Eugenia 38
 Erzhzogin, Immacolata 55
 Escudero, Agustina 59
 Escudero, Vicente 14, 111, 122, 145, 181-190, 193-194
 Esparza, María 14, 28, 80, 82-83, 204-205, 207-208
 Espeleta, Ignacio 235-236
 Espina, Antonio 118
 Esplá, Carlos 206-207
 Esplá, Óscar 141, 161, 164-165, 249-250
 Esplandiú, Juan 182, 185, 189
 Estampío, El *vid.* Sánchez, Juan
 Estévez Ortega, Enrique 31
 Exter, Alexandra 20, 24, 26
 Falla, Manuel de 14, 45-46, 49, 54, 58, 120, 122-125, 139, 141, 145, 148, 151, 156-159, 174, 180-181, 185-186, 189, 193, 231, 233-234, 240
 Faraónica, La *vid.* García Escudero, Josefina
 Fauré, Gabriel 34
 Fedorov, Michael 131
 Fernanda, La *vid.* Antúnez, Fernanda
 Fernández, Amalio 30, 119
 Fernández, Félix 46
 Fernández Almagro, Melchor 82
 Fernández Arbós, Enrique 122, 153, 193
 Fernández Ardevín, Luis 120
 Fernández Castañer, Ángel (*Pussiré y Kaleto*) 176-177
 Fernández Cerveti, Manuel 28, 120
 Fernández de los Santos, Adela (*La Chaqueta*) 235
 Fernández Mazas, Cándido 195
 Fernández Vargas, José (*El Mono*) 235
 Ferrer, Emili 71
 Ferri, Augusto 30
 Fitzu, Anna 121
 Flores, Carmen 88
 Flores, Pedro 182, 185
 Foix, Josep Vicent 214, 257
 Fokine, Mijaíl 24, 26, 32, 122, 221
 Folatges 180
 Font, Manuel 233, 237
 Fontaine, Jean de la 64
 Fontana 30
 Fontanals, Francesc 71
 Fontanals, Manuel 71, 80, 82-83, 90, 119, 141, 166-169, 193, 197-198, 230-235, 244
 Fornaroli, Cia 28
 Fort, Paul 70, 79
 Fortuny, Carlos 95
 Foujita, Tsuguharu 25, 185
 Francés, José 92, 119
 Franco, Rodolfo 141, 173
 Frank, Jean-Michel 235
 Fränzl, Willy 54
 Frappart, Léon 55
 Fregolino, Anna 177
 Froman, Valentin 217
 Fuchs, George 18
 Fuller, Loie 13, 18-19, 70, 72, 80, 84-86
 Gallardo Rueda, Antonia (*La Coquine-ra*) 181
 Gallardo Rueda, Josefa (*La Coquinera*) 181
 Gallardo Rueda, Milagros (*La Coquine-ra*) 181
 Galli, Rosina 121
 Galtier-Boissière, Jean 85
 García, Carmita 186, 189, 194
 García Escudero, Josefa (*María Imperio, La Faraónica y María Albaicín*) 59-60

- García Escudero, Miguel (*Miguel Albaicín*) 240
- García Lorca, Federico 15, 81-82, 106, 108, 141, 187, 192-193, 195-199, 228-230, 233-234, 236-237, 242-243, 245
- García Maroto, Gabriel 192, 208
- García Matos, Antonio (*Antonio Triana*) 181, 231
- García Matos, Manuel 231
- García Sanchiz, Federico 97, 179
- Gargallo, Pablo 175
- Gasch, Sebastià 99, 210, 214, 221-223
- Gauguin, Paul 99
- Gavo, Naum 24, 139
- Gaya, Ramón 195-196
- Geltser, Ekaterina 201
- Gerhard, Roberto 257
- Gerassi 99
- Germain, E. 85
- Gevegeva, Tamara 129
- Giménez, Manuel 105, 174
- Ginner, Ruby 79
- Glazunov, Aleksandr 50, 56
- Glière, Reinhold 200-201
- Goldberger, Richard 55
- Gollego, Raimundo 143
- Golovin, Alexander 24
- Gomá, Enrique 34
- Gombau, Gerardo 233
- Gómez Carrillo, Enrique 74
- Gómez de la Serna, Ramón 41, 79, 245
- Goncharova, Natalia 24, 32, 36
- González, Julio 67
- González de la Serna, Ismael 185
- Gorbea, Eusebio de 179
- Gordon Gulick, Alice 102
- Gounod, Charles 50, 61, 64, 224
- Goya, La *vid.* Mañanós, Aurora
- Goya, Francisco de 74, 174-175, 179
- Grainger, Percy 105
- Granados, Enrique 93, 121, 141, 145, 151-152, 174, 236
- Grant, Joaquín 185-186
- Grau Sala, Emilio 15, 210, 218-219
- Greco, El (*Domenicos Theotocopoulos*) 57, 74
- Greene, Maurice 104
- Grieg, Edvard 78, 85, 105, 120
- Gris, Juan 13, 42, 59-66, 127, 184, 248
- Gross, Valentine *vid.* Hugo, Valentine
- Gual, Adrià 37, 70, 203, 218
- Guerra, Nicola 54
- Guerrero, María 225
- Guezala, Antonio 114-115, 118
- Guinea, Isidoro 114
- Gullón, Antonio 120
- Guridi, Jesús 114
- Gutiérrez Abascal, Ricardo (*Juan de la Encina*) 41
- Guys, Constantin 210
- Haas, Hanns G. 97
- Halffter, Ernesto 141, 156-161, 231, 242-244, 252
- Halffter, Rodolfo 15, 205, 235-236, 252, 255
- Handel, George Frederic 64
- Hassreiter, Josef 54
- Hellé, André 56
- Hernández, Josefina 179
- Hernández, Mateo 59
- Herrera Rodas, Manuel 236
- Hidalgo de Caviedes, Hipólito 225-226
- Hoffmansthal, Hugo von 32
- Honegger, Arthur 25
- Honigold 132
- Hortelano, Enrique 143
- Horvath, Anna 54
- Huelva, Manuel 243
- Hugo, Jean 210, 248
- Hugo, Valentine 248
- Huntington, Susan 105

- Hurok, Sol 189
 Ibáñez, Irene 143
 Imperio, Pastora *vid.* Rojas Monje, Pastora
 Infante, Manuel 180, 186
 Inghelbrecht, Désiré-Émile 57
 Inyoka, Nyota 98-99
 Isenberger, Eric 177
 Izard, Josepa 223
 Izard, María Cristina 223
 Jacques-Dalcroze, Émile 21, 72, 77, 105, 218
 Jeroma, La *vid.* Mini, Jeroma La
 Jiménez Antúnez, Pablo (*El de la Jine-ta*) 235
 Jiménez Chávarri *vid.* Sánchez Mejías, Ignacio
 Jiménez Pérez, Antonio 235
 Jiménez Pérez, Francisco (*Curro*) 235
 Jiménez Pérez, Juan (*Jineto*) 235
 Jiménez Pérez, Pablo 235
 John, Augustus 132
 Johnson, Albert 210
 Jooss, Kurt 22
 Joselito, Carmen 143
 Juárez, Carmen 143
 Junyent, Oleguer 30, 80
 Kahnweiler, Daniel-Henry 38, 59, 62
 Kainer, Ludwig 55
 Kandinsky, Wassily 22, 187
 Karinska, Barbara 210
 Karsavina, Tamara 132, 248
 Kashuba, Valentina 45, 210
 Kessler, Harry 32
 Klein, Josef 55
 Klenau, Paul von 55
 Kniasev, Boris 26, 229
 Kochno, Boris 26, 59, 61, 64, 127, 129, 132, 137, 210-211
 Koklova, Olga 39
 Korovin, Constantin 24, 210
 Kourilko, Mijaíl 200
 Kousnezoff, Maria 61, 122, 182
 Laban, Rudolf von 21
 Labarta, Lluís 30
 Labroca 220
 Lafita, José 59
 Lagut, Irène 184
 Lambert, Constant 132
 Lanvin, Jeanne 56
 Lanz, Hermenegildo 197
 Laparra, Raoul 180
 Laprade, Pierre 56
 Larionov, Mijaíl 24, 32, 34-35, 38, 42
 Larrabeiti, Carmen 225
 Larriout, Eusebio 224
 Laurencin, Marie 24, 61, 137, 216-217
 Laurens, Henri 67, 127, 184
 Laynez, Raúl 174
 Lefler, Heinrich 55
 Léger, Fernand 184, 248
 Lejárraga, María 45, 80, 82
 León, María Teresa 107, 199-200, 224, 228, 252
 Léon, Paul 174
 Lerma, Luisa de 88
 Leterrier, Eugène 64
 Levinson, André 128, 158
 Liadov, Anatoli 221
 Lichine, David 210
 Lillo, Enrique El *vid.* Ortega, Enrique
 Linares Rivas, Manuel 27
 Lifar, Serge 26, 128-129, 131-132, 137, 220
 Lipchitz, Jacques 248
 Llongueras, Bartomeu 221
 Llongueras, Joan 21, 72-73, 106, 218, 221
 Llovet, J. J. 120
 Lluch, hermanos 252
 Lluch, Felipe 179
 Lope de Vega, Félix 195, 248

- López, Josefa (*Pepita*) 143
López, Úrsula 88
López Júlvez, Encarnación (*La Argentinita*) 15, 80-82, 86, 88, 111, 177, 193, 196-197, 199, 206, 227-232, 234-236, 238, 240, 242-244
López Júlvez, Pilar 196, 224, 231, 236, 238, 240, 244
López Navarro, Ignacio 233, 236
López Rubio, Francisco 79
López Rubio, José 123
Losada, Manuel 114-115
Lourié, Eugène 210
Lozano, Pedro 195
Luca, Giuseppe de 121
Lugné-Poe, Aurélien 70
Luis XIV, Rey de Francia 64
Lulú, Adelita 88
Lurçat, Jean 210
Macarrona, La *vid.* Vargas, Juana
Machado, Manuel 120
Mader, Raoul 55
Maeterlinck, Maurice 18, 48
Maeztu, María de 105
Magrinyà, Joan 14, 28, 72, 78, 98-99, 209, 218-223
Malena, La *vid.* Seda Loreto, Magdalena 231
Mallo, Maruja 15, 17, 107, 245-250, 252-255
Man Ray 35, 136, 185, 190
Mantecón, Juan José (*Juan del Brezo*) 234
Manzano 225
Mañanós, Aurora (*La Goya*) 88
Maora, Manuela 235, 238, 240
Marazuela, Agapito 195
Marcoussis, Louis 248
Maré, Rolf de 25, 55, 117, 186
María Albaicín *vid.* García Escudero, Josefa
María Imperio *vid.* García Escudero, Josefa
María Victoria 181
Marinetti, Filippo Tomasso 19-20
Marquina, Eduardo 27, 82
Marquina, Rafael 88
Martínelli, Giovanni 121
Martínez, Cecilia 224
Martínez, Juan 143, 175, 224
Martínez, Soledad 98
Martínez, Rafael 179
Martínez Garí, José 30, 89, 208
Martínez Romarate, Rafael 79
Martínez Sierra, Gregorio 46, 69, 80-84, 86, 90, 119-120, 161, 167
Martínez Torner, Eduardo 109-110, 195
Martino, Rosa M. 223
Mas, Lolita 143
Mas, Vivian du 20
Massine, Léonide 17, 24, 26, 34-35, 39, 44-46, 52, 58, 66, 127-128, 210-212
Masson, André 137, 210, 215
Mate sin pies, El *vid.* Mathé, Baltasar
Mathé, Baltasar (*El Mate sin pies*) 59
Matisse, Henri 24
Mauclair, Camille 155
Mawer, Irene 79
Maya, Vera 20
McBroom, Nellis 103
Meckel, Arnold 142, 144, 148-149, 156, 158, 161, 164, 169-170, 172
Meller, Raquel 88, 186
Mendelssohn, Felix 223
Méndez, Concha 179, 252
Mercé, Antonia (*La Argentina*) 14, 21, 28, 80, 110-111, 120-123, 125-126, 139-149, 151-156, 158-161, 163-167, 169-170, 172-175, 177-178, 182, 186, 189-194, 205-206, 227, 237-238, 243
Mérimée, Prosper 166

- Mestres, Josep 30, 203
 Metzinger, Jean 183-184
 Meyerhold, Vsévolod 107, 199
 Mignoni, Fernando 80-81
 Miguel Nieto, Anselmo 90, 93, 178, 181, 192
 Milhaud, Darius 25, 61, 64, 131
 Minarita, La 59
 Minelli, Vincente 190
 Mini, Jeroma 235, 238
 Minondo, Blanca 143
 Miquis, Alejandro 79
 Miralles, Soledad 181
 Miró, Joan 14, 17, 24, 42, 126, 132-138, 185, 209-215, 221-222, 249, 256-257
 Molina, Amalia 88, 121
 Molina, Miguel 181
 Monfort 197
 Monné, Carmen 79, 146-147, 179
 Montano 185
 Montéclair, Michel de 64
 Montedoro, Marco 190
 Monroc, Amalia 28
 Montserrat, Marius 220, 222
 Moore, Grace 155
 Mora, Carmen 143
 Mora, Evarist 220
 Morao, Francisca (*Paquita*) la del (*La Mini*) 235
 Moragas, Miquel 30
 Morales, Joan 71
 Morales, María Luz 105
 Morand, Paul 127
 Moreau, Gustave 156
 Moreno, José 143
 Morla Lynch, Carlos 252
 Morris, Margaret 104
 Mouveau 57
 Mozart, Wolfgang Amadeus 78, 85, 224
 Muntañola, Manuel 223
 Muñoz de la Riva, Dolores 202
 Muriel y López, Luis 30
 Mussorgsky, Modest 22
 Nabokoff, Nicolas 220
 Nadja 185
 Napierkowska, Stasia 91
 Navarro, Manuel 236, 243
 Navarro Alonso, Laura (*Laura de Santelmo*) 14, 80, 111, 174, 178-181, 193
 Navarro Alonso, Matilde 178
 Navarro Tomás, Tomás 109
 Nelken, Carmen 179
 Nelken, Margarita 193
 Nemtchinova, Vera 127, 235
 Nerman, Einar 56
 Néstor *vid.* Torre, Néstor de la
 Neville, Edgar 231
 Niako, Lea 98
 Nijinska, Bronislava 24, 26, 35, 61, 64, 132, 142, 170, 216-217, 235
 Nijinsky, Vaslav 24, 54, 187, 248
 Nikitina, Alice 132, 137
 Nin, Joaquín 145
 Niño de Talavera 175
 Noel, Eugenio 91
 Nogués, Maria Lluïsa 221, 223
 Novikoff, Laurent 51
 Obradors, Fernando J. 97
 Offenbach, Jacques 159
 Olaizola 114
 Oliver, Julita 88
 Onís, Federico de 192
 Ontañón, Santiago 79, 182, 197, 199, 228-230, 233-235, 237, 244
 Orlova, Vera 224
 Ortega, Enrique (*El Lillo*) 235, 238, 240
 Ortega, Rafael 231, 237-238, 240
 Ortega y Gasset, José 48, 117, 245
 Ortiz, José (*El Churri*) 235
 Orúe, Juan 114

- Orueta, Antonio de 113
 Orueta, Enrique (*Javier de Leguía*) 114
 Otero, José 122
 Oyarzábal, Isabel 146
 Pagés, Jules 180
 Pahissa, Jaume 39
 Palacios, Miguel de 118
 Palencia, Benjamín 196, 249-251
 Palomba, Giuseppe 52
 Pàmies, Pauleta 28, 95, 174
 Parra, William La 180
 Pastora Imperio *vid.* Rojas Monje, Pastora
 Pavlova, Anna 50-51, 90, 142
 Peinado, Joaquín 182, 185-186
 Pemán, José María 234
 Penagos, Rafael 41, 80, 90, 178, 192
 Perdriat, Hélène 184
 Perelló, Conchita 181
 Pérez, Bautista (*Maestro Bautista*) 218
 Pérez Carrillo, Carlos (*Maestro Coronas*) 218
 Pérez Casas, Bartolomé 43
 Pérez de Ayala, Ramón 120
 Pérez de Barradas, Consuelo 179
 Pérez de la Ossa, Humberto 79
 Pérez Dolz, Francisco 36
 Pérez Ferrero, Miguel 189, 234, 240
 Pérez Galdós, Benito 27
 Pergolesi, Giovanni Battista 52
 Pericet, familia 218
 Perini, Flora 121
 Perrín, Guillermo 118
 Perrottet, Suzanne 21
 Perullera, José 235
 Petipa, Marius 201
 Pevsner, Antoine 24
 Pfundmeyer, Hedy 54
 Philadelphus, Alex 74
 Picabia, Francis 25
 Picasso, Pablo 12-13, 17, 38-42, 45-50, 52, 54, 59-61, 65-68, 119, 124, 126-128, 130, 132, 136, 139, 182-184, 189, 196, 210-211, 214, 220, 248-249
 Pichler, Gusti 54
 Piovela, Rosa 28
 Piscator, Erwin 107, 199
 Pittaluga, Gustavo 141, 145, 205, 237, 244
 Planitz, Clotilde von der *vid.* Sakharoff, Clotilde
 Podrecca, Vittorio 250
 Poirer, Paul 184
 Polunin, Elisabeth 50, 210
 Polunin, Vladimir 50, 53, 64, 210
 Ponce, Manuel 173
 Ponce de León, Alfonso 196
 Pons, Juli 220
 Pons, Hélène 210
 Pontes Baños, José 58
 Popoff 177
 Popova, Liubov 20
 Portela, Consuelo (*La Bella Chelito*) 88
 Poulenc, Francis 61, 64, 223, 235
 Prampolini, Enrico 19, 250
 Prats, Joan 99
 Primo de Rivera, Miguel 118
 Prokofiev, Sergei 139
 Pruna, Pedro 13-14, 26, 126-131, 137, 175, 209-210, 220
 Puente, Martín 239
 Puig Claramunt, Alfons 79, 220
 Rabanek, Ella *vid.* Tels, Ellen
 Raiesyeska, Nina 217
 Ramos Antúnez, Rafael (*El Niño de Gloria*) 235
 Ramos Carrión, Miguel 240
 Ravel, Maurice 34, 56, 169-170, 172, 189
 Regel, Heinrich 54
 Reinhardt, Max 18, 80, 199
 Reinoso, Manuel 230
 Relámpago, Juan 143
 Respighi, Ottorino 52

- Retana, Álvaro de 88-90, 93
 Reyes Castizo, Consuelo (*La Yankee*) 88
 Riabouchinska, Tatiana 210
 Ricart i Nin, Enric-Cristòfol 222
 Rico, Pedro 192
 Rimsky-Korsakov, Nikolai 85, 221
 Río, Ángel del 192
 Río, Manuela del 111
 Ríos, Fernando de los 181
 Risler, Jean 21
 Rivas Cherif, Cipriano 48, 78, 80, 120, 141, 144, 147-148, 161, 179, 192, 202, 208, 237, 240, 242, 245
 Rivera, Diego 41
 Robinson 104
 Roca, Edmundo 104
 Roca, Eugenia 88
 Roché, Henri-Pierre 127
 Rodó, Gabriel 174
 Rodrigo, María 82-83
 Roerich, Nikolai 24, 32
 Rojas Monje, Pastora (*Pastora Imperio*) 14, 122, 148, 193
 Romanov, Boris 26, 177
 Romero de Torres, Julio 90, 156
 Ros, María 28
 Rosenberg, Léonce 184
 Rouault, Georges 24, 139
 Rouché, Jacques 70, 180
 Rovescalli, Antonio 121
 Rubia de Jerez, La 59
 Rubinstein, Ida 26, 142, 170
 Ruiz, Isabelita 88
 Ruiz, Salud 88
 Sabatés, Salvador 30
 Sáenz de Tejada, Carlos 118, 140-141, 169-172
 Saint Denis, Ruth 19, 94
 Saint-Point, Valentine de 17, 20, 187
 Saint-Saëns, Camille 51, 78, 120
 Sakharoff, Alexandre 22, 58, 86
 Sakharoff, Clotilde 22, 58, 86
 Salas, Luisa 184
 Salas Viu, Vicente 215
 Salaverría, José María 234
 Salazar, Adolfo 54, 87, 156-157, 159, 236
 Salazar, Antonio (*Toño*) 141, 173
 Sánchez, Alberto 118, 196, 200, 236-239, 244
 Sánchez, Juan (*El Estampío*) 59, 218
 Sánchez del Pando, Cecilio 86
 Sánchez Mazas, Rafael 114-115
 Sánchez Mejías, Ignacio 15, 193, 199, 228-229, 231, 235-237, 244
 Santa Cruz, Francisco 118, 172, 234, 240-242, 244
 Santelmo, Laura de *vid.* Navarro Alonso, Laura
 Santoni, G. B. 121
 Santos Yubero, Martín 230, 232
 Sarrá, Áurea de 13, 73-76, 78, 95
 Satie, Érik 24, 39, 61, 66, 211, 223
 Scarlatti, Domenico 156, 222
 Schervashidze, Aleksandr 132, 136, 210
 Schlemmer, Oskar 17, 22, 255
 Schönberg, Arnold 187
 Schubert, Franz 55, 104, 224
 Schumann, Robert 221
 Scriabin, Aleksandr 105
 Sebastián, Pablo 250
 Seda Loreto, Magdalena (*La Malena*) 59, 237-238
 Selden, Marion 103
 Sender, Ramón J. 199
 Séran, Claude 220
 Serena, Antonio de la 224
 Serós, Mercedes 88
 Serrano 222
 Serrano, Arturo 43
 Sert, José María 13, 32-34, 52-53, 126, 139

- Sert, Misia 32
Sevilla, Soledad 143
Shakespeare, William 132, 136, 257
Sharaff, Irene 210
Shawn, Ted 19
Silfo, La 98
Singayevsky, Nikolai 61
Sitwell, Sacheverell 131
Skofitz, Franz 55
Slavinsky, Théodore 128
Smith, Ismael 159
Sobeka *vid.* Kochno, Boris
Socrate, Carlo 34
Sokolova, Lydia 32, 127-128, 131-132
Soler, Antonio 233
Soler i Rovirosa, Francesc 30
Sorolla, Joaquín 178
Sota, Manuel de la 114-115
Sousa 97
Spanover, Jorge 143
Speck, Jules 121
Stein, Gertrude 65
Steichen, Edward 190
Steinlen, Théophile Alexandre 57
Stieglitz, Alfred 51, 190
Strandin, Ebon 122
Straus, Oscar 55
Strauss, Richard 32, 55, 224
Stravinsky, Igor 24, 52, 54, 61, 139, 211, 242
Suárez, Blanquita 88
Supervía, Conchita 122, 155
Sweeney, Nora 102-103
Taeuber-Arp, Sophie 21, 187
Tairov, Aleksandr 107, 199
Tanguesita, La 181
Tapia, Luis de 193
Tatlin, Vladimir 20, 24
Tchaikovsky, Piotr 50, 221
Tchelitchev, Pavel 26, 139
Tels, Ellen 20
Terechkovich, Constantine 210
Terokanova, Nina 217
Tharrats, Joan Josep 11
Tiepolo, Giovanni Battista 220
Tofts 132
Torre, Guillermo de 118
Torre, Néstor de la 37, 122, 141, 143, 147-151, 153-155, 159, 172, 231
Torres-García, Joaquín 245, 249, 253
Tórtola Valencia 13, 90-95, 98
Toulouse-Lautrec, Henri de 182
Toumanova, Tamara 210
Triana, Antonio *vid.* García Matos, Antonio
Tucheri, Carmina 224
Turina, Joaquín 43, 141, 145, 177, 186, 205
Tyrwhitt-Wilson, Gerald (*Lord Berners*) 131
Ucelay, José María 114-115, 118
Ugarte, Eduardo 108, 195, 228
Unamuno, Miguel de 79
Urgellès, Félix 30
Urban, Joseph 50
Utrillo, Antoni 98
Utrillo, Miguel 24, 182
Valderrama, Pilar 79
Valle-Inclán, Ramón María del 79, 147
Vallin, Ninon 122
Valls y Plá, Pedro 30
Vallvé, Andreu 30
Valmier, Georges 183-184
Vanloo, Albert 64
Vargas, Juana (*La Macarrona*) 59, 231, 237
Vázquez, Carlos 74
Vázquez Aggerholm, Rafael 242
Vázquez Díaz, Daniel 161, 242
Vega, Ventura de la 248
Verbist, Felyne 120
Vicente, Gil 248

- Vila Pujol, Joan (*D'Ivori*) 221
Vilallonga, Luis 115
Vilalta, Alejandro 174
Villaespesa, Francisco 27
Villalón, Fernando 231
Vilomara, Mauricio 30
Viñes, Hernando 156, 182, 185
Viruta, Antonio 143
Vives, Amadeo 145
Volinine, Alexandre 50
Volnioller, Karl 55
Wagner, Richard 18, 72, 78
Wague, George 122
Walther 57
Wassiliev, Teodor 218
Webb 132
Weston, Edward 190
Wigman, Mary 21
Wilzak, Anatole 61
Woizikovsky, Leon 26, 128-129, 132,
216-217
Wood, Christopher 132
Wulff, Katja 21
Xirgu, Margarita 78, 202
Yakulov, Georgi 24, 139, 184
Yankee, La *vid.* Reyes Castizo, Consue-
lo
Zak, León 26, 177
Zaldúa 113
Zamora, José 41, 71, 80, 90-91, 93
Zaro, Natividad 179
Zorina, Vera 210
Zubiaurre, Ramón 90, 193
Zubiaurre, Valentín 90, 193
Zubizarreta, Víctor 114-115
Zuloaga, Ignacio 58-59, 90, 92-93, 121-
123, 175-177, 180, 182, 192

Esta obra, segunda edición de la publicada en 2009, estudia el trabajo de los artistas plásticos en la escenografía y el figurinismo de espectáculos de danza durante la conocida como Edad de Plata española. Este periodo de florecimiento cultural que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo xx se manifestó en el ámbito dancístico especialmente a partir de la primera visita de los Ballets Russes de Diaghilev a España en 1916. En las siguientes dos décadas, artistas como Pablo Picasso, Joan Miró, Maruja Mallo y Alberto Sánchez, entre otros muchos, colaboraron con coreógrafos, músicos, literatos e intérpretes en repertorios de danza clásica, moderna y española de distintas compañías nacionales e internacionales. Esta investigación, por tanto, trata de poner en valor la red interdisciplinaria tejida alrededor de los escenarios en la que se integraron los creadores e intelectuales de la modernidad y la vanguardia. Aunque el inicio de la Guerra Civil en 1936 dio al traste con numerosos proyectos y trayectorias, el legado de esta brillante etapa se convirtió en un referente cultural desde la posguerra y el exilio hasta el momento presente.

