

IDOIA MURGA CASTRO

**PINTURA EN DANZA.
LOS ARTISTAS ESPAÑOLES Y EL BALLET
(1916-1962)**



BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

PINTURA EN DANZA.
LOS ARTISTAS ESPAÑOLES Y EL BALLET
(1916-1962)

Director

Wifredo Rincón García (CSIC)

Secretaria

Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC)

Comité Editorial

María Paz Aguiló Alonso (CSIC)

Paula Barreiro López (CSIC)

Miguel Cabañas Bravo (CSIC)

Álvaro Pascual Chenel (CSIC)

Consejo Asesor

Odile Delenda (Wildenstein Institute, París)

Matías Díaz Padrón (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Francisco Galante Gómez (Universidad de La Laguna)

Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid)

Concepción García Gainza (Universidad de Navarra)

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)

Juan José Junquera Mato (Universidad Complutense de Madrid)

Manuel Núñez (Universidad de Santiago de Compostela)

Francisco Javier Plaza (Universidad de Valladolid)

Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

María Luisa Tárraga Baldó (CSIC)

IDOIA MURGA CASTRO

PINTURA EN DANZA.
LOS ARTISTAS ESPAÑOLES Y EL BALLET
(1916-1962)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE HISTORIA DEL ARTE,
IMAGEN Y PATRIMONIO ARTÍSTICO
INSTITUTO DE HISTORIA

MADRID, 2012

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.

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:

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2012

© Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2012

© Pere Pruna, Rafael Penagos, Maruja Mallo, Emilio Grau, Tejada, Alberto Sánchez, José Caballero, Antoni Clavé, Ramón Gaya, VEGAP, Madrid, 2012

La autora, que ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este libro, pide disculpas por cualquier error u omisión que, una vez sean comunicados, se subsanarán en posteriores ediciones.

ISBN: 978-84-00-09574-1

e-ISBN: 978-84-00-09575-8

NIPO: 723-12-150-7

e-NIPO: 723-12-151-2

Depósito Legal: M-34821-2012

Maquetación, impresión y encuadernación:

Rotaclick S.L. Impresión Digital

Impreso en España - *Printed in Spain*

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

ÍNDICE

PRÓLOGO por Miguel Cabañas Bravo	15
INTRODUCCIÓN	19
Marcot eórico	20
Objetivos, metodología y estructura	26
Agradecimientos	29

1916-1936

PINTURA PARA UNA DANZA NUEVA. ESCENARIOS DE LA EDAD DE PLATA

1. Nuevos tiempos para el ballet	36
1.1. Escenógrafos españoles en ballets extranjeros	37
José María Sert	40
Pablo Picasso	46
Juan Gris	57
Joan Miró	65
Pedro Pruna	81
Manuel Ángeles Ortiz	97
Santiago Ontañón	99
Joan Junyer	99
Mariano Andreu	101
1.2. Espectáculos dentro de España	103
Danza moderna: modernismo, noucentisme e institucionismo	105
Los ballets de Joan Magrinyà y Gerardo Atienza	112
2. Los bailes españoles y la Escuela de París	121
2.1. Imaginario de la nueva danza española	121
La Argentina y La Argentinita	123
Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero	135

ÍNDICE

2.2. Pintura moderna para la nueva danza	144
La generación madura. Herederos del cambio de siglo.....	144
Gustavo B acarisas	145
Néstor de la Torre.....	149
Ricardo Baroja	158
Federico Beltrán Massés	159
La joven generación. Guiños a la modernidad y la vanguardia	163
Mariano Andreu	163
Manuel Fontanals	165
Salvador Bartolozzi	171
Santiago Ontañón	178
Alberto Sánchez	179
Francisco Santa Cruz	183
José Caballero	189
Carlos Sáenz de Tejada	189

1936-1939

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA COMO BISAGRA

1. Espectáculos en España: el frente y los teatros	201
1.1. El nacimiento de la «danza de guerra» republicana	202
Un ejemplo de propaganda interior: la campaña catalana de las Coblars	212
Entre la política y la evasión: del Liceo a las variedades	215
1.2. La puesta en escena de la danza del bando franquista	225
El trabajo de Pedro Pruna en tiempos bélicos	227
Cuando la guerra alcanzó a José Caballero	231
2. La escenografía de la danza fuera de España entre 1936 y 1939	233
2.1. La danza y la política exterior durante el conflicto bélico	233
Un cañón propagandístico fuera de las fronteras	235
Propagandas con las danzas vascas y catalanas	241
2.2. Lejos de la guerra. Artistas despolitizados	249
Danzando en la huida	250
Mariano Andreu y los nuevos Ballets Russes.....	257
El trabajo de Pedro Pruna fuera de España	265

1939-1962

LA DANZA QUE PINTÓ EL EXILIO

1. Pintores en la danza de la vieja Europa	274
1.1. Escenógrafos en la Escuela de París	275
El ballet francés: la supervivencia de la tradición académica	277
La vuelta de Picasso	279
Hitos de Antoni Clavé	284

Las pequeñas colaboraciones	311
Pedro Flores	311
Pedro Pruna	317
Emilio Grau Sala	319
José Zamora	320
Antoni García Lamolla.....	322
Óscar Domínguez	325
1.2. Otros centros europeos: Londres y Moscú	326
La presencia española en la posguerra británica	326
El núcleo soviético: Alberto Sánchez y José Sancha	330
Alberto Sánchez	335
José Sancha	339
2. Salto a la otra orilla. Exiliados en América	342
2.1. Escenógrafos en la Escuela de Nueva York	342
La danza estadounidense en su contexto	346
Un caso particular fuera del patrón: la producción escenográfica de Dalí	348
Esteban Francés: danzando del surrealismo al realismo	401
Joan Junyer: coreografías con pintura	428
2.2. Pintores en la danza latinoamericana	448
Redes creativas en la danza de México	452
Carlos Marichal	469
Julio de Diego	471
Miguel Prieto.....	476
Maruja Bardasano	482
El Caribe y el Cono Sur	485
Victorina Durán	491
Gori Muñoz	493
CONCLUSIONES.....	499
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	517
Archivos, bibliotecas y museos consultados	517
Hemerografía	519
Bibliografía específica	533
Bibliografía general	544
ÍNDICE ONOMÁSTICO	553

A mi familia

C'est que la Danse est un art déduit de la vie même,
puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps hu-
main ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte
d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de
la vie pratique.

PAUL VALÉRY, *Philosophie de la danse*, 1936

Amigos: La última vez que estuve entre vosotros, era yo aún
casi joven. Ahora soy ya casi viejo. ¿Qué mensaje nuevo os pue-
do traer? Uno solo: la vida, puesto que tan rápida pasa, no existe.
¿Amargo? No, por cierto. Ya que esta negación que pudiera pa-
recer deprimente tiene por contrapeso y compensación esta otra
triumfante: el arte no muere. Y, entre nosotros, a esta hora y en
este lugar, el arte es la única y excelsa relación esencial. Merca-
der de ilusiones, vengo una vez más a pretender obligaros, con la
fantasmagoría de un espectáculo, siquiera por un breve instante,
a traspasar el linde de vuestro cotidiano vivir.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, Buenos Aires, septiembre de 1939

You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back,
no manuscripts to store away, no paintings to show on walls
and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold,
nothing but that single fleeting moment when you feel alive.

MERCE CUNNINGHAM, 1998

El ritmo brota con frecuencia como rebelión del cuerpo sin-
gular contra el obligado paso del cuerpo social: produce su
descompás solitario contra el compás de todos. Pero al mismo
tiempo afianza la comunidad humana... El hombre es el único
animal que sabe ir a contratiempo de un compás preexistente;
es, por tanto, el animal rítmico por excelencia.

GEORGE DIDI-HUBERMAN, *El bailaor de soledades*, 2008 (2006)

PRÓLOGO

Artistas españoles en danza y hallazgos en un rebotante cesto de cerezas

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
(IH, CCHS-CSIC)

Hubo durante el novecientos un importante arte de avanzada que no dudó en subirse a la escena integradora y amplificadora del *ballet*, un ámbito en el que pocas veces se ha reparado específicamente al trazar las historias y vínculos del arte español de entonces. Las páginas del presente libro, por consiguiente, se dedican a los artistas españoles que sumaron su creatividad a la del mundo de la danza entre 1916 y 1962. En otras palabras, este libro aborda el estudio de los artistas que, entre esas relevantes fechas, trabajaron como escenógrafos y figurinistas para la danza y que, compartiendo la misma línea de avance y estímulo creativo, desarrollaron una producción plástica significativa, con gran deseo de internacionalización, extendida entre los fenómenos de la Edad de Plata y del exilio de 1939, mediados por el agitado y revelador período bisagra del conflicto bélico español.

Considerar esos casi cincuenta años de desarrollo creativo avanzado y adentrarse de forma rigurosa y documentada en la estrecha colaboración entre el mundo del arte plástico y el de la danza prácticamente supone, como demuestra este libro, encontrarnos con un fértil y apenas conocido espacio integrador de colaboraciones y producciones creativas. Unas de estas aportaciones nos conducen a otras, mientras fructíferamente nos van descubriendo cómo se imbrican o enlazan entre ellas. Si habláramos de cerezas, diríamos que la autora parece habernos situado ante un inexplorado y rebotante cesto de esta fruta, a la espera de que, al igual que le ocurriera a ella durante su investigación —fuente de tan buenos y felices resultados—, al interesarnos por una cereza descubramos otra, al tirar de una nueva nos aparezcan ensartadas otras más, al buscar más allá nos encontremos con una insospechada relación y así en un largo etcétera que, además de mostrarnos la amplitud y trascendencia del tema, nos permite continuar esclareciéndolo y adentrarnos en su succulento y valioso conocimiento.

Ciertamente, con la precisa investigación que la autora ha realizado y expone en este libro se desgranar no pocos de los entramados y relaciones entre la danza y el arte plástico de aquel momento. Pero hasta aquí el parecido con las cerezas, que si bien alcanza hasta al modo en el que han emergido ciertos hallazgos y nexos, entresacados del aparente enredo entre unos y otros asuntos creativos del largo período de referencia, no siempre es asimilable. La diversidad de las numerosas producciones plásticas analizadas y el modo de producirse las colaboraciones y relaciones con la danza, en verdad, no guardan ni el parecido ni la

uniformidad que se aprecia entre estas frutas, que, por otro lado, tampoco aparecen listas para la investigación en un mismo cesto. Antes bien, en este sentido, nos encontramos con un tema con información dispersa, variada y desigual, que se hacía complejo y difícil de articular y sintetizar. Su principal dificultad procedía de los múltiples aspectos creativos puestos en juego y que se precisaba analizar, cotejar y poner en relación para ofrecer un buen estudio y visión de conjunto. Al mismo tiempo, el tema y la indagación en sintonía sobre el arte y la danza, que contenía no poco de inédito e interdisciplinar, ofrecía una gran originalidad. La síntesis perseguida, por tanto, representaba todo un reto, que debía abordarse desde una perspectiva amplia y profunda y para la que, en mi opinión, la doble y brillante formación de la autora en historia del arte y en danza brindaba todas las garantías.

En nada defrauda el resultado que ofrece Idoia Murga Castro en este libro. Es verdad que son varios los estudios que mencionan la colaboración de los artistas españoles con el mundo de la escena para la danza, pero también lo es que estos vínculos, hasta el momento, solo se habían tratado de un modo parcial o tangencial, sin que se hubiera planteado antes esa relación como un hilo conductor y argumental en la producción artística española. Aún estaba por hacerse, en consecuencia, una investigación profunda y rigurosa que tratara de estudiar, sistematizar y situar en su contexto las diferentes y variadas contribuciones y situaciones. Por otra parte, resulta no menos interesante tanto el amplio arco cronológico que abarca este estudio, que pasa por tres grandes momentos de la historia creativa española del siglo xx (la Edad de Plata, la Guerra Civil y el exilio), como el gran espacio geográfico abordado, dada la expansión que propiciaron las giras de las compañías de danza y el forzado exilio republicano (de Moscú a Buenos Aires, pasando por Nueva York o las principales capitales de los países del Caribe). Estos aspectos no solo han posibilitado a este trabajo el análisis evolutivo, comparativo e interdisciplinar, sino que también han hecho que logre ofrecer un amplio panorama sintetizador sobre el trayecto y las circunstancias histórico-culturales y artísticas que conllevaron tales colaboraciones y sintonías entre los artistas plásticos y la danza.

Paso a paso, a través de los tres grandes capítulos y tramos en los que ha sido estructurado y que encadenan la trayectoria, el libro arroja luz y clarifica no solo muchas de las colaboraciones entre los artistas y la danza, sino también, paralelamente, aspectos no menos importantes y poco considerados hasta el momento sobre el desarrollo del arte español del siglo xx. Así, el intervalo y los tramos abrazados entre 1916 y 1962 se acaban demostrando y se exponen en este libro como un período evolutivo coherente, con rasgos y articulaciones propias, en el cual, como concluye Idoia Murga Castro, sobre todo se logra la internacionalización del arte y la danza españoles, merced a las contribuciones y los apoyos mutuos. Las giras de las compañías y el mismo exilio, de hecho, como en el estudio se va identificando, propiciaron su difusión y ayudaron a establecer redes creativas entre artistas plásticos, músicos, coreógrafos, literatos, empresarios e intérpretes.

Considerada la evolución, si la Edad de Plata puso en pie y propició la continuidad de las colaboraciones sobre la escena de la danza y los artistas plásticos, la Guerra Civil sirvió de bisagra entre aquel momento dorado y la dispersión que conllevaría el exilio republicano, que, no obstante, conseguiría interesar a sus errantes artistas en el trabajo y experimentación escenográfica. Lograron sobrevivir sobre la escena mitos y estereotipos heredados sobre lo español, mientras también se enfrentaban allí las viejas fórmulas del realismo y las novedades del lenguaje vanguardista y la dirección hacia el público y su recepción se canalizaban y especializaban según los diferentes intereses y orientaciones socio-políticas. En cualquier caso,

como queda claro al leer estas páginas y finalmente se nos remarca en las conclusiones, el escenario siempre actuó como un lugar de encuentro entre las artes, sus protagonistas y sus propuestas; lugar que, al mismo tiempo, respondió a las situaciones socio-políticas y culturales y a lo demandado por el público al que se dirigía. De este modo, como se deduce del período estudiado, prestó una gran ayuda a la dinamización, el enriquecimiento y la difusión del arte español.

A la vista queda también en estas páginas que su extensa investigación se ha sustentado sobre la detección y atención prestada a fuentes y materiales muy variados, mediante una abundante recopilación documental, testimonial y gráfica, metódica y sabiamente recuperada, analizada y sintetizada por la autora. En orden a la manifiesta interdisciplinariedad de la materia y los propósitos de ofrecer, para las fechas de referencia, una cartografía y clara identidad de las experiencias creativas en las que tomaron parte los artistas españoles que trabajaron como escenógrafos y figurinistas en la danza, igualmente considero muy apropiada la flexible metodología empleada, la cual no ha discriminado en su análisis la complejidad del hecho artístico-creativo y la variedad de redes que ha creado. Dada, además, la importancia concedida a las circunstancias históricas, sociales y creativas, contempladas aquí como verdaderos agentes influyentes en la producción final, realmente se hacía necesaria una metodología interdisciplinar propia, que ayudara a ofrecer una idea lo más completa posible sobre la obra escénica producida mediante la colaboración arte-danza y los factores también responsables. Y es que, como nos indica la misma autora, al fin y al cabo se analizan unas producciones a las que ya no se puede acceder en su conjunto. Aquellas representaciones de danza son un irrepetible cúmulo de creatividad y artes conjugadas, una efímera obra de arte completa y única, que hay que reconstruir para su estudio, en la medida de lo posible, con todo tipo de elementos creativos intervinientes al alcance.

Bien me consta, en este sentido, el trabajo y la dedicación que hay detrás de este libro, puesto que en origen, como sin duda resultará revelador y significativo —además de aval sobre su rigor y novedad—, el mismo deriva de la tesis doctoral que, con gran éxito y elogio, defendió nuestra autora en junio de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid, la cual yo mismo había tenido la gran fortuna —que no otra cosa es lo que se conduce con tan buenos resultados— de haber dirigido junto a Ana María Arias de Cossío. De ahí la información de primera mano sobre la intensa y variada labor desarrollada por la doctora Murga Castro para acceder no solo al testimonio y las colecciones de los protagonistas y poseedores de distintas producciones, sino también a la consulta de muy diferentes bibliotecas, hemerotecas, archivos, museos e instituciones, tanto de carácter público como privado, tanto de España como del extranjero. Verazmente, por consiguiente, puedo asegurar también que a la autora no le ha importado lidiar con numerosas dificultades, como la precariedad de estudios previos o la enloquecedora dispersión y variedad de las fuentes. Tampoco le ha dado pereza, además de explorar lo mucho que estaba a su alcance en Madrid, realizar estancias en París, Nueva York y Londres o desplazarse allá donde le constara que podía encontrar o acceder a informaciones, testimonios o documentaciones relevantes para su investigación.

De este modo, además del trabajo de base realizado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, resultan incontables los viajes, salidas, entrevistas y buceos entre la más variada documentación que ha llevado a cabo la autora. Y ahí tenemos como fruto último el libro que ahora nos ofrece la doctora Murga Castro, con su numerosa exploración de *cerezas*, con sus hallazgos y con sus acertadas clarificaciones y relaciones. Así, por ejemplo, podemos

considerar entre estos resultados, enlazados y surgidos unos con otros como las cerezas, el esclarecimiento de las colaboraciones con los artistas plásticos que mantuvieron bailarines como La Argentina, La Argentinita, Pilar López, Vicente Escudero, Joan Magrinyà, etc., o las notables producciones para la danza de artistas como Picasso, Juan Gris, Miró, Sert, Dalí, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Esteban Francés, Joan Junyer, Alberto y otros creadores menos conocidos, como Pedro Pruna, Néstor, Mariano Andreu, Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón, Pedro Flores, Emili Grau Sala, Antoni García Lamolla, José Sancha, Miguel Prieto, Julio de Diego, Carlos Marichal, Gori Muñoz, Victorina Durán, etc. De manera que, desde mi punto de vista, este tipo de aportaciones, tan abundantes en el libro, no solo contribuyen a paliar muchas de las carencias de información existentes en la investigación y el estudio de las relaciones entre los mundos de la danza y las artes plásticas durante el significativo periodo tratado, sino también, en definitiva, a acercar disciplinas y explicaciones en el ámbito de análisis de la creación española del siglo xx.

Tal contribución, claro está, merecía un estudio amplio y solvente, que, a mi entender, es lo que tenemos aquí con este libro de Idoia Murga Castro. Nos hallamos, pues, ante un maduro y necesario trabajo de investigación, de recopilación de información interdisciplinar y síntesis historiográfica, cuyas páginas consiguen proporcionarnos no solo un acertado análisis sobre la autoría, situación y evolución de múltiples episodios de la colaboración entre los artistas plásticos y la danza a lo largo de casi medio siglo de arte español, sino también, en conjunto, un atinado estudio y cartografía de las influencias y contribuciones recíprocas que se dieron en diferentes ámbitos, circunstancias y momentos creativos, con el cual se desvela todo un mundo de proyecciones e irradiaciones creativas en el que se podrá seguir profundizando. He aquí, por tanto, un libro que ha puesto de nuevo a nuestros artistas en danza; he aquí otro rebosante cesto de cerezas que nos invita a probar sus frutos y a continuar explorando.

Madrid, 26 de octubre de 2011

INTRODUCCIÓN

En el año 1916 tuvo lugar la primera visita de los Ballets Russes de Sergéi Diaghilev a España, empujados por la Primera Guerra Mundial. Eran los tiempos previos a la Revolución Soviética y, en España, la crisis del 98 comenzaba a ser superada mediante la denominada Generación del 14 y la labor del institucionismo. Ese mismo año, Pablo Picasso se unió a la empresa de Diaghilev, por medio del encargo del ballet *Parade*, que se estrenaría al año siguiente y que sentaría precedente en cuanto a la participación de los artistas escenógrafos españoles en la danza durante el siglo xx. Ya a finales de los años cuarenta, el pintor y escenógrafo Joan Josep Tharrats señaló el importante papel que los artistas plásticos españoles desempeñaron en la modernización de la danza: «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

En efecto, los estrenos de ballets puestos en escena por Pablo Picasso y Joan Miró con los pioneros y provocadores Ballets Russes de Serge Diaghilev obtuvieron aplausos y abucheos. Igualmente, las piezas creadas por Salvador Dalí para las compañías de danza americanas durante los años cuarenta, no pasaron desapercibidas para el público y la crítica. De la misma manera, las creaciones de otros tantos artistas españoles constituyeron hitos en la trayectoria del ballet internacional. No obstante, la inmensa producción de estos artistas, volcada en decorados, figurines, elementos de atrezzo, programas de mano, carteles y maquetas para espectáculos de danza había pasado inadvertida en las investigaciones como fenómeno global en la historia del arte español del siglo xx. A ello se suma el olvido que ha sufrido el arte español realizado en el exilio, tras el trágico final de la Guerra Civil. Por ello, el ejercicio de recuperación debe ser doble, pues resulta todavía poco conocida la existencia de una brillante producción de ese arte español fuera de España, que conviene incorporar a su patrimonio y a su proyección internacional.

En tal sentido, este libro explora el trabajo de los artistas plásticos españoles para espectáculos de danza desde la llegada de la modernidad y la vanguardia a España, a finales de los

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

años diez, con su esplendor en los veinte y los treinta, hasta el comienzo de los años sesenta en los distintos territorios de acogida del exilio republicano. Por tanto, dibuja una cartografía de este fenómeno, a lo largo de los escasos cincuenta años estudiados, en la que se ha hecho un seguimiento de la labor en la danza de aquellos artistas que escogieron en 1939 la vía del exilio. De esta forma, las limitaciones cronológicas comprenden el periodo entre 1916 y 1962, unas fechas que no resultan triviales, antes bien, señalan una etapa coherente, con unos rasgos definitorios propios.

El proceso cultural comenzado aquel 1916 hubo de desarrollarse a lo largo de distintos periodos, que enmarcan un contexto, tanto a nivel nacional como internacional, que condicionó la producción para danza. Entre ellos, se sucedieron los años de la crisis de la Restauración, la dictadura de Miguel Primo de Rivera — iniciada en 1923 —, la llegada de la II República española en 1931, la Revolución de Asturias de 1934, el golpe franquista que provocó el inicio de la Guerra Civil española en 1936, la derrota republicana y el exilio de 1939, el ascenso de los fascismos y la Segunda Guerra Mundial. En estos convulsos tiempos, las artes y, en general, la cultura, se convirtieron en un importante vehículo de expresión y de propaganda, indisociable de las circunstancias políticas y sociales a las que respondía.

Esa línea avanzada, seguida por nuestra danza y su difusión por otras tierras, cierra el periodo analizado en 1962, en plena Guerra Fría. Ello se evidenció, en el plano de la danza, a través de la gira emprendida por el New York City Ballet a la Unión Soviética, bajo la dirección del bailarín ruso exiliado en Estados Unidos, George Balanchine. Aunque no supone un cambio que afectase de manera directa a los exiliados españoles, ese mismo año tuvo lugar el cambio del gobierno franquista que llevó al poder a los tecnócratas. Este hecho ha sido interpretado como uno de los pasos dados por el régimen hacia un ligero aperturismo, visto como el final de la posguerra en la España franquista. Esto coincidía con unos años que muchos refugiados republicanos eligieron para retornar a su tierra natal. Asimismo, en 1962 Picasso realizaría su última intervención en la danza con el ballet *Icare*, para Serge Lifar. También desaparecerían entonces los Coros y Danzas, una organización puesta en marcha por el franquismo al final de la Guerra Civil, que politizaba los bailes folklóricos bajo su ideología. Finalmente, en el exilio soviético falleció por entonces Alberto Sánchez, uno de los artistas más representativos de este estudio, dada su dedicación a la danza como escenógrafo, desde los años treinta en España, hasta el final de su vida en el exilio.

Con ello, esta investigación establece unas coordenadas espaciales y temporales en las que se analizan las producciones de los artistas que trabajaron para la danza dentro del conjunto de su trayectoria. Además, se integra su obra en un contexto político, social y cultural, al igual que se determinan los rasgos comunes de esta labor, a lo largo del periodo estudiado, con el fin de profundizar en este fenómeno artístico colectivo.

Marco teórico

La producción escenográfica ha convivido con la creación realizada en otros ámbitos artísticos a lo largo de la historia, formando parte de las competencias de artistas, arquitectos e ingenieros. El diseño de decorados efímeros, tanto por su condición de «arte menor» como por su naturaleza volátil y perecedera ha ofrecido dificultades de estudio que han provocado amplias lagunas en la historiografía. Esta característica de la producción plástica escénica,

marcada por su ambigüedad, ha permitido una cierta difusión de sus fronteras, artes entre varias disciplinas, que consiguen crear una obra única e irrepetible, de la que más tarde solo quedan las huellas: bocetos, figurines, trajes, partituras... elementos a los que se ha de recurrir para reconstruir aquella labor conjunta, aquella pieza única.

Al igual que cada uno de los ámbitos que intervienen en la presentación de la obra escénica, esta es sensible a los debates estéticos y al contexto cultural e histórico. Por ello, a principios del siglo xx el escenario teatral sustentó también los debates acerca de los nuevos paradigmas de representación. Si desde el siglo xvi la escenografía había sido sinónimo de perspectiva, en su sentido más literal, como evidencia de los avances en geometría proyectiva y organización basada en un punto de fuga, la ruptura formal experimentada con el cambio de siglo trajo consigo toda una revolución en la presentación escénica. Así, aquella labor casi artesanal, realizada en los talleres de los grandes teatros por técnicos escenógrafos fue sustituida poco a poco por una moda, denominada en los años setenta por Denis Bablet como la de los «peintres au théâtre», los pintores en el teatro.² Los artistas de caballete sin experiencia teatral diseñaban telones y figurines para las grandes compañías. Tal experiencia ensanchaba los horizontes de las presentaciones escenográficas, lo que se acompañaba de innovaciones técnicas incorporadas al aparato teatral y la tramoya de los coliseos modernos. Esta falta de conocimiento, a pesar de otorgar una nueva libertad llena de posibilidades, no era vista con los buenos ojos de todo el mundo, pues atentaba contra un gremio institucionalizado en su formación y su profesionalización. Muestra de ello fueron las teorías expuestas por expertos como Joaquín Muñoz Morillejo, en su clásico estudio *Escenografía española* (1923).³ No obstante, plumas como la de Enrique Estévez Ortega, autor de *Nuevo Escenario* (1928), defendieron los nuevos criterios.⁴

Todas estas variables colaboraron a la constatación del hecho de que el fenómeno de los «pintores en el teatro» se había extendido por Europa. Por primera vez, el escenario se vio como una importante plataforma, capaz de difundir las nuevas estéticas a un público más numeroso y diverso que el que acudía a las exposiciones de arte. La conjunción de lo visual con el movimiento del cuerpo y la música moderna atrajo enormemente a muchos artistas que vieron nuevos campos hacia los que dirigir su trabajo. Se trataba de un incentivo novedoso entre las producciones interdisciplinarias. El estudio de Bablet ya desentrañó en profundidad algunas de estas motivaciones:

Para el pintor hay un placer evidente en abandonar el estrecho lienzo, en ganar un espacio que pueda animar en todas sus dimensiones, en reventar la superficie del cuadro para conquistar la profundidad y en romper su firmeza. Es también para él la ocasión y la posibilidad de llegar más lejos en sus investigaciones pictóricas y de comprobar su validez. Esto mismo puede suponer igualmente la apertura a un nuevo campo de creación artística, cuando el pintor no se contenta con un papel de colaborador, sino que se convierte en el iniciador de la experimentación [...]. La participación del pintor afecta principalmente al teatro coreográfico, aunque se enmarca también

² BABLET, Denis: *Les Révolutions scéniques du xx siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975. MOUSINAC, Léon: *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Albert Lévy, 1931.

³ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923.

⁴ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique: *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, p. 10.

en una búsqueda de nuevas formas de expresión teatral. Es decir, esta no solo está presente en compañías oficiales, como los Ballets Russes o los Ballets Suédois; también interviene en un trabajo de laboratorio.⁵

También Adrià Gual, fundador del Teatre Íntim, publicó en 1928 su *Revisión a la historia de la escenografía española*.⁶ La progresiva importancia de estas cuestiones comenzó a llenar las páginas de la actualidad cultural en los periódicos españoles. Ejemplo de ello es el artículo «Decoraciones y decoradores teatrales modernos», publicado en *Blanco y Negro* en 1930, que constataba los cambios experimentados en España en el ámbito escénico, a raíz de la publicación del libro de Raymond Cogniat titulado *Décors de théâtre*:

Los últimos diez años han visto desfilar, como decoradores de las temporadas de Bailes Rusos en París, a cuantos artistas se han asomado al horizonte de los más novedosos catalejos de la curiosidad. Primero, el equipo de Matisse, Derain, Rouault. Después, otra promoción picassiana: Braque, Surville, Marie Laurencin, Juan Gris. En los últimos años, Chirico, Beauchant, Miró, Pruna... Advirtamos, de paso, cómo en este capítulo del arte contemporáneo resulta cuantiosa y decisiva la colaboración de los españoles. Nos pudo acaso doler, aunque justificado por la limitación topográfica del asunto, el olvido de M. Cogniat del nombre de nuestro Adrián Gual como precursor. [...] Pero solo en lo ya citado y por nosotros resumido, de unos catorce artistas internacionales citados, seis son nacidos en España. [...] Halláramos a Mariano Andreu, autor de las decoraciones de un *Voleur d'Images* (1923-1924), para Paulette Pax; a Bacarissas, con un *Amor brujo*, para la Argentina, en 1925; a Ricardo Baroja, escenógrafo de la Argentina también; a Beltrán Mases [sic] y a Néstor, igualmente en el equipo de este; a Ángel [sic] Ortiz, colaborador de la *Neutchinova* [sic]; a José de Zamora, que montó en la estación 1924-1925 un *Toro de Falaris* para el grupo *L'Amour de l'Art*; a Zuloaga, decorador de *Las Goyescas* en la Ópera y de los bailes españoles de *Teresina* en el teatro de los Champs-Élysées [...]. Después de todo, la renovación de la decoración teatral ha constituido, entre los movimientos del arte contemporáneo, una especie de campaña.⁷

En 1933 la obra de Theodor Komisarjevsky sobre escenografía y figurinismo modernos de Europa y Estados Unidos, titulada *Settings & Costumes of the Modern Stage*, analizó esos cambios y presentó perfectamente la sensibilidad de algunos estudiosos del momento a la renovación teatral de la que fueron testigos directos:

En los últimos sesenta años el cambio en la escenografía de perspectiva pintada ha sido extraordinario. Tras pasar las modas de varios —ismos— naturalismo, simbolismo, estilismo y expresionismo—, los trabajadores de la vanguardia teatral en Europa llegaron a las metodologías de producción del constructivismo y el realismo sintético y destruyeron completamente los principios decorativos de los pintores de las escenografías ilusionistas en perspectiva. Aunque pueda resultar extraño, en lugar de experimentar una revolución drástica en el arte de la creación escénica, algunas de las representaciones modernas, especialmente en comedia musical y en ópera, todavía muestran telones que recuperan las perspectivas pasadas de moda. Y no solo en el teatro

⁵ BABLET, D.: óp. cit., 1975, p. 156. Traducción de la autora (en adelante T.A.).

⁶ GUAL, Adrià: *Revisión a la Historia de la escenografía española*, Barcelona, 1928.

⁷ MONITOR: «Monitor estético y grande, museo del mundo. Decoraciones y decoradores teatrales modernos», *Blanco y Negro*, Madrid, 21-12-1930, pp. 24-30.

comercial, sino que en coliseos como el wagneriano, en Bayreuth, mezclan en sus producciones los principios de los nuevos métodos con aquellos de la perspectiva y el naturalismo.⁸

Quizá la aportación más significativa de esta nueva plataforma empleada por los artistas plásticos fue la enorme difusión que alcanzaron las obras, que llegaban entonces a cientos de personas, en comparación con el público de élite que podía visitar las galerías de arte en la primera mitad del siglo xx. Paulatinamente, se fue teniendo conciencia del fenómeno de la escenografía realizada por artistas plásticos de la modernidad y la vanguardia, tanto en el extranjero, como dentro de España. Uno de los pioneros en la sistematización de esta faceta artística de su época fue Cyril W. Beaumont, quien ya en los años treinta publicó distintos libros sobre el diseño para danza, como *Design for the Ballet* (1937), *Ballet Design. Past & Present* (1946) y otros títulos.⁹ Otro de los abanderados de la acogida de estas manifestaciones en el seno de un museo de arte contemporáneo fue George Amberg, quien en los años cuarenta impulsó la creación en el Museum of Modern Art de Nueva York de un Departamento de Diseños para Danza y Teatro. Así, en estudios como *Art in Modern Ballet* o artículos como «20th Century Ballet Design», analizó la participación de los pintores contemporáneos en la danza de las décadas anteriores.¹⁰

Las publicaciones periódicas internacionales, en respuesta a esa institucionalización de una disciplina artística hasta entonces desdeñada por el sistema, comenzaron a reflejar esos cambios a través de la publicación de artículos sobre estas cuestiones. Ejemplo de ello son «The Ballet Good Thing for Painters», escrito por Nelson Lansdale en *Art News* (1941); «The Painted Dance», por Robert Lawrence en el *New York Herald Tribune* (1943); «What About Art in the Ballet?», por Nelson Lansdale, en *Art News* (1944); «Modern Art and the Ballet», por Emily Genauer, en *Theatre Arts* (1951); y «The Painter Meets the Ballet», por Clive Barnes, en el *Times* (1968).¹¹ De hecho, un artículo publicado por Emily Genauer en 1951 titulado «Art and Ballet» comenzaba haciendo la siguiente apreciación: «Haga una lista de los artistas que hayan sido responsables de la escenografía y los trajes del ballet moderno y tendrá el Quién es Quién del arte moderno».¹²

En 1944, el crítico estadounidense Edwin Denby destacó precisamente el papel fundamental de un artista español como precursor de la plástica escénica moderna, encarnado en Pablo Picasso:

Los actuales estándares para la decoración de ballet fueron establecidos por Picasso, cuyo *El sombrero de tres picos* está todavía vivo veinte años más tarde. La razón de que los pintores de

⁸ 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. T.A.

⁹ BEAUMONT, Cyril W.: *Design for the Ballet*, Londres, The Studio, 1937. BEAUMONT, Cyril W.: *Ballet Design. Past & Present*, Londres, The Studio, 1946.

¹⁰ AMBERG, George: *Art in Modern Ballet*, Nueva York, Pantheon Books, s.f. AMBERG, G.: «20th Century Ballet Design», *Everyday Art Quarterly*, no. 26, Nueva York, 1953, pp. 4-11.

¹¹ LANSDALE, Nelson: «The Ballet Good Thing for Painters», *Art News*, Nueva York, 1-10-1941. LAWRENCE, Robert: «The Painted Dance», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 10-1-1943. LANSDALE, N.: «What About Art in the Ballet», *Art News*, Nueva York, 15-11-1944. GENAUER, Emily: «Modern Art and the Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, 31-10-1951, pp. 16-17, 75-77. BARNES, Clive: «The Painter Meets the Ballet», *Times*, Londres, 22-9-1968.

¹² GENAUER, Emily: «Art and Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, octubre de 1951, pp. 16-17, 75-77. T.A.

caballete sean mejores diseñadores para ballet que cualquier otro es que son los únicos artesanos preocupados profesionalmente con qué mantiene vivas las pinturas por siempre jamás. Cuando conocen su oficio, realizan cuadros que mantienen la atención de la gente por cientos de años, de manera que hacer uno que sea interesante de ver durante veinte minutos es comparativamente fácil para él.¹³

Sin embargo, resulta fundamental en una investigación como esta, analizar si existió esa misma inquietud desde la historiografía española. Al inicio de esta introducción hemos citado la llamada de atención que hizo Joan Josep Tharrats en 1950 sobre la importancia de la participación española en la plástica destinada a la danza. A pesar de este aviso, el estudio de la escenografía teatral contemporánea no inició su desarrollo en España hasta el último tercio del siglo xx. Lo hizo desde campos tan diversos como el de la filología, los talleres de escenografía y arquitectura del espectáculo en las escuelas de arte dramático o la historia del arte. En cambio, desde finales de los años setenta comenzó a notarse un leve interés por la producción de los artistas en la danza en exposiciones del pionero *Equipo Multitud*, como *Escenografía teatral española: 1940-1977*.¹⁴ Poco a poco, algunos especialistas, como Isidre Bravo, en el contexto catalán,¹⁵ Ana María Arias de Cossío, en el madrileño,¹⁶ y otros investigadores —como Lucía García de Carpi, Josefina Alix, Andrés Peláez, Rosa Peralta, Marian Madrigal, Ángel Martínez Roger, Úrsula Beckers, Conchita Burmann y José Luis Plaza Chillón— han trabajado distintos aspectos. En la última década, se han organizado exposiciones orientadas a señalar los vínculos entre las artes escénicas y las plásticas, como *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (2000) o *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* (2008), ambas presentadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.¹⁷ Pocos estudios han centrado un análisis exclusivo en la producción para danza como arte escénica independiente, con la excepción de dos recientes muestras: *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* (2011) y *Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* (2011), en las que se recuperó la presencia de los creadores españoles en la compañía rusa.¹⁸

A la ausencia de estudios generales y específicos sobre la escenografía española contemporánea deben sumarse otras dificultades con las que esta investigación se ha encontrado. En primer lugar, es manifiesta la escasez de publicaciones científicas y académicas relacionadas con la historia de la danza en el siglo xx en España. Entre las excepciones, se deben destacar las investigaciones de pioneros como Adolfo Salazar, Sebastià Gasch e Ignacio de Beryes, y de expertos como Ana Abad Carlés, Pilar Llorens, Beatriz Martínez del Fresno, Nuria Menéndez

¹³ DENBY, Edwin: «About Ballet Decoration», 26-11-1944. Cit. en DENBY, Edwin: *Dance Writings*, Londres, Dance Books, 1986, p. 271.

¹⁴ EQUIPO MULTITUD: *Escenografía teatral española: 1940-1977* [cat. exp.], Madrid, Galería Multitud, 1977.

¹⁵ BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

¹⁶ ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

¹⁷ *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

¹⁸ PRITCHARD, Jane (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Barcelona, Fundación «la Caixa» / Turner, 2011. *Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [cat. exp.], Salamanca, Fundación Manuel Ramos Andrade, 2011.

Sánchez, Ana Isabel Elvira y Esther Vendrell, entre otros. A pesar del rico panorama con el que se cuenta, que incluso recientemente ha llevado a considerar el flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco,¹⁹ la danza ha sido siempre «la cenicienta de las artes españolas». Por ello, queda todavía un largo camino en la investigación rigurosa de su desarrollo durante la Edad Contemporánea. Esta carencia ha condicionado que este estudio haya tenido que investigar ciertos aspectos que pertenecerían al terreno de la danza, pero que era necesario ordenar y aclarar antes de emprender el análisis de sus puestas en escena.

La otra gran dificultad que ha tenido que solventar esta investigación ha venido dada por las propias coordenadas temporales y geográficas del periodo establecido. Bien es cierto que, en este caso, afortunadamente, la bibliografía es cada vez más amplia, gracias a la recuperación que en los últimos años se ha realizado a raíz de las conmemoraciones de la Guerra Civil española y el fenómeno del exilio de 1939, relacionadas con la Ley de Memoria Histórica de 2007.²⁰ Antes de ello ya había diferentes especialistas dedicados a dichas investigaciones desde campos variados, unos estudios que se iniciaron con los pioneros volúmenes colectivos coordinados por José Luis Abellán.²¹ Desde entonces, cada vez han sido más las iniciativas impulsadas para la recuperación de este rico patrimonio olvidado. Entre las organizaciones que establecen este objetivo entre sus fundamentos, destaca la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC), que desde 1996 ha emprendido múltiples proyectos en este sentido. En el ámbito literario, los estudios de Manuel Aznar Soler y su Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) fueron adelantados en recuperar a novelistas, poetas, dramaturgos y sus producciones en distintos territorios del exilio. Desde la filosofía, la historia y el pensamiento, especialistas como Nicolás Sánchez Albornoz, Vicente Llorens, Alicia Alted, María Fernanda Mancebo, José María Ballester, Antolín Sánchez Cuervo y José María López Sánchez, han realizado profundas investigaciones sobre los refugiados españoles. En el mundo del arte, la mayor producción ha sido realizada, desde hace más de veinte años, por Miguel Cabañas Bravo. Además, los brillantes estudios de otros investigadores, como Jaime Brihuela, Arturo Souto Alabarce, Concha Lomba, Juan Manuel Bonet, Manuel García, Francisco Agramunt, Luis Sáenz de la Calzada, Dolores Fernández, Javier Pérez Segura, Sofía Diéguez y Jesús Pedro Lorente, entre otros, han ido arrojando luz a distintos ámbitos del exilio artístico español.

Por todo ello, la investigación recogida en este libro ha debido solventar la existencia de lagunas en varios de sus ámbitos de temática y de contextualización. La escasez de estudios previos en la línea estudiada, así como el carácter marcadamente interdisciplinario que destaca en este planteamiento, han llevado a la aplicación de una metodología poco frecuente en los estudios de historia del arte, que ha ido demandando el propio proceso de configuración del mismo, a medida que se ha avanzado en su desarrollo, y que presentamos a continuación.

¹⁹ Inscrito en 2010 sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Decisión 5.COM 6.39. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00363> [Consulta: 23/02/2011].

²⁰ Ley de Memoria Histórica. Ley 52/2007, 26-12-2007 (BOE 310.22296). Previamente, la Ley 24/2006, 7-7-2006 (BOE 162 del 8-7-2006) declaró 2006 como Año de la Memoria Histórica, al cumplirse el 75º aniversario de la proclamación de la II República Española y el 70º del inicio de la Guerra Civil.

²¹ ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, VI tomos, Madrid, Taurus, 1976-1978.

Objetivos, metodología y estructura

Esta investigación sobre la producción de los artistas españoles en la danza se planteó establecer una cartografía del fenómeno de los artistas españoles que trabajaron como escenógrafos y figurinistas entre 1916 y 1962, identificando sus producciones en los distintos lugares de trabajo y asentamiento, desde la Edad de Plata hasta los años del exilio republicano. Para ello, había que localizar y estudiar los proyectos para escenografía de danza en el conjunto de las distintas producciones individuales de los artistas y valorar el nivel de internacionalización que alcanzó este trabajo, especialmente en el contexto del fenómeno del exilio de 1939. A la dispersión que generaron las circunstancias políticas se sumaba el carácter itinerante de las representaciones de danza durante las giras, lo que añadía más dificultad a la hora de rastrear las huellas de estas manifestaciones.

Igualmente, uno de los objetivos más interesantes consistía en analizar el establecimiento de redes creativas interdisciplinarias generado a raíz de los encargos de escenografía y figurinismo para distintos ballets en los que participaron los artistas españoles, así como estudiar los rasgos de modernidad y vanguardia detectables en las producciones de danza de los años veinte y treinta y determinar su grado de alcance e innovación. En este sentido, había que distinguir los cambios sufridos en el panorama de la escenografía para danza durante la Guerra Civil española y su papel como instrumento político e ideológico, así como comparar la dedicación a la escenografía y el trabajo en la danza en los principales focos del exilio español republicano: París, Londres, Moscú, Nueva York, México, el Caribe y el Cono Sur.

También se planteó detectar las finalidades que buscaron los artistas españoles que se dedicaron a la danza como escenógrafos en las distintas etapas que comprenden este estudio. Por último, en esta dedicación artística, se proyectó un doble análisis: por un lado, el de los contenidos, especialmente, los relacionados con la presencia del mito romántico y el estereotipo de lo español configurado en el imaginario colectivo; por otro lado, el de las formas, esto es, la aparición de las distintas estéticas a las que se recurrió a lo largo del periodo delimitado y su aplicación en función de las disciplinas de danza: clásica, moderna, española y folklórica.

Para llevar a cabo los objetivos propuestos en esta investigación se ha recurrido a una metodología que atienda al carácter interdisciplinario del objeto de estudio, así como al contexto político, social y cultural que enmarca y condiciona la producción escenográfica para la danza entre 1916 y 1962, es decir, de la Edad de Plata al exilio. Dada la imposibilidad de acceder a la fuente principal que constituye la propia obra de arte, siendo esta una obra de arte efímero, un estudio como el que aquí se plantea ha debido recurrir al análisis de todos aquellos elementos que intervienen en la configuración de esta obra de arte total, para tratar de reconstruirla en la medida de lo posible. Por ello, esta investigación ha tenido en cuenta un gran abanico de fuentes, con las que analizar tanto el objeto artístico en sí como el contexto en el que cada pieza fue creada.

Entre las primeras, podemos destacar las fuentes gráficas: las obras artísticas que han formado parte de la escenografía, como los telones y los trajes; los bocetos de decorados y figurines; las fotografías de la representación o posados de los bailarines; carteles y programas de mano y, por último, maquetas y teatrinos. En segundo lugar, hemos tenido en consideración las fuentes escritas, divididas en las siguientes categorías: fuentes documentales, como contratos, correspondencia, facturas, invitaciones, programas de mano, expedientes, etc.; fuentes hemerográficas, como críticas teatrales, artículos de opinión, reportajes, carteleras, etc.; fuentes

musicales y coreológicas, como partituras y notaciones; fuentes literarias, como los libretos de las obras representadas y los textos dramáticos o novelas sobre las que se ha adaptado el argumento; y fuentes bibliográficas de la época estudiada. Por último, también hemos considerado las fuentes sonoras, especialmente en el estudio de la música en las obras de danza, ópera o teatro lírico, y las fuentes audiovisuales, como pequeñas grabaciones y piezas cortas de cine que capturaron algunas representaciones.

Dada la naturaleza compleja del objeto de estudio, se ha recurrido, complementariamente, a una metodología que analizase las redes creativas interdisciplinares que han marcado, en cada caso, su configuración. Para ello, la investigación se ha apoyado en las corrientes de pensamiento que han reflexionado acerca del uso de las herramientas, los métodos y los contenidos de otras ciencias, para lograr análisis que abarquen perspectivas amplias, acordes con el propio objeto de estudio. Así, se ha sobrellevado la ambigüedad en las atribuciones y en las definiciones de los elementos escénicos, y se ha estudiado de manera más completa la coautoría de los procesos de creación, la condición efímera de su proyección única y la falta de una adscripción disciplinar y metodológica clara.

En los últimos años, quizás algunas de las ideas más acordes con estos planteamientos adaptables, laxos y motivadores han sido las del «Pensamiento Complejo» y la «Transdisciplinariedad». En su desarrollo, pensadores como Edgar Morin, Barasab Nicolescu y el círculo del Centre Internationale de Recherches et Études Transdisciplinaires de París, se han preguntado acerca de estas cuestiones desde las últimas décadas del siglo pasado.²² Sirviéndose de tales principios en este estudio, la interdisciplinariedad escénica ha arrojado luz al tema elegido desde algunas de las propuestas de otras ciencias. Así, he recurrido a la filología para analizar el libreto o el texto literario; a la coreología para desentrañar los aspectos referentes a la danza y el movimiento; y a la musicología, para obtener información de la composición y la interpretación musical.

Por último, es importante insistir en la importancia que ha tenido para la articulación de esta investigación el análisis del contexto histórico: social y político, artístico y cultural, en el que se imbricaron las producciones artísticas analizadas. Con todo ello, se ha atendido a la particularidad del objeto de estudio de esta investigación, sirviéndose de las herramientas y los métodos que, desde puntos de vista flexibles, han ayudado a sacar el máximo partido a las fuentes y la documentación. Así, se ha ahondado en elementos individuales, pero también se han trazado los hilos conductores y se han extraído aspectos generales que responden a las coordenadas que enmarcan el periodo establecido y el fenómeno localizado.

La investigación ha sido estructurada en tres grandes capítulos, correspondientes a los tres periodos cronológicos en los que se divide la principal actuación recogida. El primero corresponde a la llamada Edad de Plata, comprendido entre 1916 y 1936. En él se analiza el esplendor de la escenografía entre la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev a España y el estallido de la Guerra Civil española. En un primer epígrafe, dedicado a la danza clásica y las formas nuevas, se estudia la presencia de los escenógrafos españoles tanto en las compañías de ballet extranjeras, como en las de dentro de España. Además, se analiza la relación de la danza con el modernismo y el institucionismo, así como con los múltiples aspectos culturales

²² Véase MORIN, Edgar: *El método*, Madrid, Cátedra, 1983-2003 (1977). NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Rocher, 1996, p. 69. Véase ARONSON, Perla: «La emergencia de la ciencia transdisciplinar», *Cinta de Moebio*, 18, Santiago de Chile, Universidad de Chile, diciembre de 2003, p. 7.

fomentados en los distintos ámbitos de actuación del institucionismo. También se desglosan las intervenciones de los artistas para las compañías de los bailarines Joan Magrinyà y Gerardo Atienza. Un segundo epígrafe se centra en las numerosas compañías de bailes españoles y su relación con la Escuela de París, analizando la definición del imaginario, surgido y profundizando en las producciones de los pintores que trabajaron para estas agrupaciones de danza española, especialmente para Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López *La Argentinita* y Vicente Escudero.

El segundo capítulo está dedicado a la actuación generada durante la Guerra Civil española, correspondiente al periodo comprendido entre 1936 y 1939. En su primer apartado se han analizado los espectáculos que tuvieron lugar dentro de España, tanto en el bando republicano —donde destacó la «danza de guerra»—, como en el franquista, en el que se destaca la labor de Pedro Pruna y José Caballero. En el segundo apartado se insiste en las distintas campañas de danza promovidas fuera de España durante la guerra, tanto en eventos internacionales financiados por la República como en organizaciones propagandísticas dependientes de los gobiernos vasco y catalán. Asimismo, se presentan los ejemplos más destacados de artistas despolitizados, que buscaron alejarse de toda identificación política: entre ellos los casos de bailarines como *La Argentinita* y Pilar López, y de pintores como Mariano Andreu y Pedro Pruna fuera de España.

El tercer y último capítulo ha indagado en el fenómeno del exilio republicano, que marcó la producción escenográfica para la danza desarrollada entre los años 1939 y 1962 en los distintos focos de acogida. A partir de los resultados, se ha dividido tal desarrollo en dos grandes apartados: la producción en el exilio de Europa y en el de América. En el primero, se ha rastreado a los escenógrafos que se integraron en la Escuela de París durante sus años de refugiados y, en el segundo, se han sondeado otros centros de menor recepción de exiliados: Londres y Moscú. No obstante, este segundo epígrafe también acoge otras importantes vertientes de la investigación: la de los miembros españoles que trabajaron en compañías de ballet en la Escuela de Nueva York y en la danza latinoamericana —con México, el Caribe y el Cono Sur como sus tres principales centros de desarrollo—.

La investigación y el análisis realizados descubren un vasto y riquísimo campo de estudio que, *a priori*, se presenta muy atractivo como objeto de estudio, tanto por la cantidad de información inédita que ha sido detectada como por las posibilidades que ofrece a futuros trabajos interdisciplinarios. Se ha logrado una aproximación al mundo de la danza durante la Edad de Plata, la Guerra Civil y el exilio republicano que abre la puerta a futuras indagaciones, que intensifiquen y complementen la información expuesta sobre el periodo analizado. Además, induce a continuar la elaboración cronológica de una cartografía de la escenografía de la danza en otras coordenadas emparentadas, como el del análisis del panorama interior de la posguerra española —que aquí escapaba de los objetivos preestablecidos— y la segunda mitad del siglo XX, así como de estudios monográficos de algunos de los artistas aquí comprendidos.

Somos conscientes de que, en cierta medida, los artistas analizados han sido tratados con distinta profundidad. Esto se debe a dos razones fundamentales. Por un lado, no todos los creadores de los tres periodos estudiados tuvieron una misma dedicación a la pintura para danza, sino que a veces solo realizaron una o dos colaboraciones puntuales, por lo que, tanto su fondo teórico como sus contribuciones a la disciplina no resultaron igual de complejas e interesantes que otros casos. Por otro lado, en ciertas ocasiones, una gran parte de la obra destinada a estas producciones escénicas se ha perdido o se ha dispersado demasiado y no se han

conservado bocetos o fotografías del estreno, de manera que el análisis resulta forzosamente parcelado y fragmentario. A medida que se vayan descubriendo y recuperando estas piezas, la cartografía trazada en esta investigación podrá ir siendo completada. Por tanto, el fin principal de la investigación presentada es establecer las bases, el mapa general de este fenómeno, una investigación de la que surjan las primeras preguntas. Hemos tratado de contestar aquellos interrogantes más generales y comunes. Sin embargo, el rico campo abierto deberá ser desgranado, casi de forma monográfica, por cada uno de los artistas dedicados a la danza que la investigación ha destapado.

A veces, la voluntad de mantener un doble plano en el tono de esta investigación —un análisis en profundidad en las trayectorias individuales de los artistas, combinado con un discurso general, que hile los elementos comunes en el fenómeno de la producción plástica en la danza—, ha podido otorgar un carácter quizá algo fragmentario e intercalado a la argumentación. Con todo, creemos que esa visión es necesaria en una investigación que busca confeccionar una especie de mosaico, en el que las pequeñas piezas se integren en un panorama de conjunto al que ayuden a dar sentido. Con ello se ha pretendido detectar un ámbito que permanecía prácticamente en la sombra de la historiografía española y arrojar luz mediante una investigación que, a partir de aquí, puede abrir nuevos caminos en los estudios artísticos futuros.

Agradecimientos

A lo largo de los años en los que he realizado mis investigaciones he tenido la oportunidad de completar mi formación y especializarme, de residir y estudiar en otros países, de bucear entre los archivos, bibliotecas y museos de muchos lugares. En ellos he experimentado, a veces, cierta desesperación, frustración o impotencia, al no encontrar lo esperado, pero también, en otras ocasiones, la sorpresa, la alegría y la reconfortante sensación de que lo hallado ayudaba a completar el puzzle. En esta carrera de fondo que implica dedicarse a la investigación, mi llegada no habría sido posible sin el apoyo que he recibido desde distintas procedencias, una ayuda que me gustaría agradecer con las siguientes líneas.

La investigación me ha permitido pasar largas horas, casi en soledad, en lugares únicos, tener contacto directo con los restos de la historia que he puesto por escrito. Algunos de los más especiales han pasado, por ejemplo, en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París, entre cuadros de bailarinas famosas y libros vetustos sobre el teatro. He investigado en un quinto sótano de un edificio de alta seguridad de Wall Street, donde se conservan los archivos del New York City Ballet y donde la amabilísima archivera me enseñó los trajes diseñados por Esteban Francés y cosidos por Barbara Karinska. También he podido tener en mis manos los bocetos de los decorados y trajes conservados en los archivos del Victoria & Albert Museum londinense. He pasado horas memorables, buscando entre los olvidados fondos de Joan Magrinyà, conservados en Vilanova i la Geltrú, donde encontré fotografías, recortes, trajes, cartas y enseres personales, que me ayudaron a aproximarme de una manera muy personal al bailarín catalán. He disfrutado enormemente trabajando en un entorno tan espectacular como el de la Bibliothèque Sainte Geneviève, en París, o la Bodleian Library, en Oxford. He dedicado días a acercarme al Dalí escenógrafo en lo que antes era su residencia de la Torre Galatea, donde hoy está el Centro de Estudios dalinianos de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueres. Me he desplazado al encantador Almagro, para ver los fondos del Museo Nacional del Teatro.

En fin, he invertido muchas horas en investigar, pero digamos que han supuesto muy buenos momentos e inolvidables vivencias.

También he tenido la gran suerte de conversar con algunos protagonistas abordados en este libro o con sus familias, que me han contado de primera mano muchas historias, han puesto a mi disposición obras, fotografías, documentos y tantas facilidades para llevar a cabo mi investigación. Guardo un recuerdo especialmente cariñoso de mi visita a Judith Gorman y Carlos Sáenz de Tejada, que me acogieron en su preciosa casa de Laguardia, en medio de los campos alaveses, y me ofrecieron todo lo que estuvo en su mano para mi estudio. Igualmente, María Fernanda Thomas de Carranza, la viuda de José Caballero, me mostró la enorme cantidad de bocetos y figurines que guarda en su casa madrileña, muy cerca del estudio que tuvo el bailarín Antonio Ruiz Soler, con el que tantas veces colaboró el pintor. También me invitaron a su casa Conchita Burmann y Eric Beerman, con quienes estuve hablando del brillante escenógrafo Sigfrido Burmann, padre de Conchita. Asimismo, fueron muy especiales para mí los encuentros con Maruja Bardasano, la bailarina y la pintora, que se exilió a México siendo una niña, junto a sus padres José Bardasano y Juana Francisca Rubio, ambos artistas. Sus vivos recuerdos, completados en ocasiones por la memoria de su marido, Carlos Peña, o de su hija Rosalba, me ayudaron enormemente para entender el contexto de las artes y de la danza durante el exilio mexicano, y las fotografías, los programas de mano y los recortes de prensa han aportado muchos datos de esta investigación.

Otros momentos inolvidables sucedieron en la recién creada Fundación Argentinita y Pilar López, en la que sus sobrinos, José Manuel y Paula Cusi Presa, me permitieron estudiar los desconocidos bocetos de Santiago Ontañón, Gori Muñoz, Francisco Santa Cruz o Salvador Bartolozzi, conservados entre las decenas de cajas, baúles y carpetas que conforman los desconocidos fondos de la riquísima fundación. Fueron también muy amables al invitarme a su casa barcelonesa Arnau Puig y Consol Villaubí; el primero, teórico del grupo Dau al Set y, la segunda, bailarina puntera en la experimentación de la danza catalana de los años setenta y ochenta, con quienes estuve conversando e informándome largamente. Por último, conseguí localizar en Murcia a los herederos del pintor Pedro Flores, Miguel Ángel y Antonia Flores Perea; a los de Santiago Ontañón, en Madrid, Ricardo de Quesada y Alfonso de Orueta Ontañón; así como a una hija de Gori Muñoz, en Francia, Carmen Bernand. Por último, los tres hijos de Antoni García Lamolla, Antoni, Carmen y Yolanda, me aclararon algunas cuestiones sobre la faceta de escenógrafo de su padre. A todos ellos quiero expresarles mi más sincero y profundo agradecimiento.

Igualmente, tantos viajes y tanto movimiento no habrían sido posibles sin las instituciones que han facilitado los medios materiales para dedicarme a la investigación. En primer lugar, he de citar al Ministerio de Educación, que sustenta el programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), gracias al cual realicé mi tesis doctoral. También, debo aludir al antiguo Ministerio de Ciencia e Innovación, de quien dependía el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde desarrollé mis años de trabajo predoctoral. Como parte del CSIC, me integré en el Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, dependiente de la Línea de Investigación de Cultura Visual, en el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Asimismo, esta investigación se enmarcó en los proyectos de investigación del Plan Nacional I+D+I del MICINN *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR2008-00744) y *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (HAR2011-25864), cuyo investigador principal es Miguel Cabañas Bravo.

Una parte de la investigación que ha generado la publicación de este libro se desarrolló durante tres estancias de varios meses en centros extranjeros, con las que pude acceder a las fuentes, la documentación y la bibliografía específica conservadas fuera de España. Agradezco su acogida a los tres organismos internacionales donde he trabajado. En primer lugar, al Équipe de Recherche en Histoire de l'Art Contemporaine (ERCO) del Centre André Chastel, Institut National d'Histoire de l'Art. CNRS - Université de Paris IV-Sorbonne, un equipo codirigido por la doctora Françoise Levaillant y el doctor Serge Lemoine. En segundo lugar, al Department of History de la Columbia University de Nueva York, gracias a la designación que hizo a mi favor el doctor Richard B. Tudisco como Visiting Scholar y al seguimiento de la doctora Lynn Garafola, a quien agradezco profundamente su perfecta orientación en la investigación desarrollada en las distintas instituciones neoyorquinas, así como en muchas de las líneas desarrolladas en este libro. En tercer lugar, a The Courtauld Institute of Art, de la University of London, donde fui designada Ph.D. Occasional Student, con la tutela de la doctora Shulamith Behr, en el marco de sus proyectos de estudio del exilio artístico en Gran Bretaña.

En este sentido, también me gustaría mencionar a las personas que han facilitado esta tarea, tanto dentro como fuera de España: Maria Cristina Assumma (IULM), Laura Arias (UCM), Javier Arnaldo (UCM), Carmen Bernárdez (UCM), Josep Casamartina, Isabel Casanellas, Cuca R. Costa (CED, Fundación Gala-Salvador Dalí), Fina Duran, Rose Duroux (U. Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand), Dolores Fernández (AEMIC, UCM), Francesc Fontbona (BNC), Luis Miguel García Mora (Fundación MAPFRE), Fátima Gómez Ventura (UCM), Roman Gubern (UAB), Julià Guillamon, Galina Lewandowicz (Cincinnati Art Museum), Ángel Martínez Roger (RESAD), Gerard Malgat, Miquel Marzal (BMVB), Tatiana Massine Weinbaum, Juan Mata (Ballet Nacional de España), Rosa Peralta (GEXEL), Charles Perrier (NYPL), Béatrice Picon-Vallin (INHA), Delphine Pinasa (CNCS), Pilar Piñón (Instituto Internacional), Jennifer Pollock (Univ. Cincinnati Library), Jane Preckner (V&A), Laura Raucher (NYCB), Arturo Rubio (U. Nebrija), Fabienne Sabarros-Helly (CNCS), Kristin Spangenberg (Cincinnati Art Museum), Pavel Stepánek (U. Praga) y Francis Zimmerman (EHESS).

Especialmente, quiero dar las gracias a las personas sin las cuales esta investigación no habría sido posible. En primer lugar, a mi director de tesis, Miguel Cabañas Bravo, investigador científico del CSIC, quien ha dedicado una gran parte de su tiempo a enseñarme cómo ser una mejor investigadora y se ha empapado en profundidad en todas las fases que ha llevado consigo este estudio. Igualmente, a mi codirectora, Ana María Arias de Cossío, catedrática de la UCM, quien ha guiado mis primeras investigaciones sobre escenografía desde la licenciatura y en quien siempre he encontrado un apoyo y un refuerzo. También quiero dar las gracias a los miembros de la L.I. Cultura Visual y del CCHS del CSIC, así como a los profesores del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la UCM, el apoyo cotidiano y las sugerencias que han ayudado a mejorar mi investigación. Asimismo, agradezco profundamente a los miembros de mi tribunal de tesis, los profesores Manuel Aznar Soler, Nigel Dennis, Lucía García de Carpi, M.^a Dolores Jiménez-Blanco y M.^a Francisca Vilches de Frutos, sus comentarios, apreciaciones y orientación, que ayudaron a mejorar muchos aspectos de mi investigación y a abrir nuevos horizontes, volcados en este libro.

Una investigación de estas características, en la que se mezclan la historia del arte y la danza, no sería la misma si en mi formación no hubiera pasado más de veinte años practicando la danza clásica y contemporánea. Creo que el conocimiento que he podido adquirir de esta disciplina desde un punto de vista práctico y teórico me ha permitido enfrentarme al objeto

de estudio desde una perspectiva más completa. Gracias a los años de aprendizaje, trabajo, práctica, diversión y vivencias comunes con mis amigas y compañeras —María, Natalia, Sara, Ana, Patricia, Laura, Lara, Miriam, Rebeca, Marisol...—, he podido acercarme a una visión interdisciplinaria necesaria para la buena conclusión de esta investigación.

Dejo para lo último lo más importante, pues sin mis amigas y amigos y sin mi familia, definitivamente, este libro no se habría escrito. En cuatro largos años, esta investigación ha sido el fondo de muchas vivencias y experiencias, y todas estas personas forman parte, de alguna manera, de este trabajo. Mis amigos y compañeros de la licenciatura, el doctorado y las estancias —Nacho, Aitana, Gema, Fran, Elena, Marta, Fernando, Simon, Pauline, Claudia, Claire...—; mis compañeros de horas y horas compartidas de despacho y módulo y, algunos, hoy imprescindibles y entrañables amigos —Mario, Noemi, Joan, Jesús, Vanni, Antonio, Irene, Joserra, Sergio, Paula, Damián, Juan—; y, por supuesto, mis incondicionales y queridas amigas —Paula, Pilar, Gloria, Marina, Juan, Patricia...—. A todas estas personas y a otras tantas con cuya cita me extendería demasiado, les doy las gracias. Merecen una mención especial mi hermana Amaya y mi amigo Simon, que me ayudaron en la edición de los textos e imágenes. Finalmente, quiero dar las gracias a mis padres, mis hermanos, mis abuelos, mi tía M.^a Ángeles, Inma y el resto de mis tíos y mis primos de mi unida y querida familia, que siempre están presentes, apoyando y prestando cuanta ayuda sea necesaria. Y, como siempre, a Pedro, mi compañero de viaje, mi apoyo y mi sonrisa en todos y cada uno de los pasos del camino.

1916-1936

PINTURA PARA UNA DANZA NUEVA.
ESCENARIOS DE LA EDAD DE PLATA



S. Bartolozzi. Figurín para *Peregrinitos*, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

1916-1936

PINTURA PARA UNA DANZA NUEVA. ESCENARIOS DE LA EDAD DE PLATA

En este primer capítulo se analiza el trabajo de los artistas españoles entre 1916 y 1936, un paréntesis cronológico que, en un contexto internacional, engloba prácticamente el periodo de entreguerras, mientras que en la historiografía española también se conoce como Edad de Plata. El primero en utilizar esta denominación, iniciando la etapa más de un lustro antes, fue José María Jover, aunque José Carlos Mainer lo popularizó desde el campo de los estudios literarios. Sin embargo, sus acotaciones han sido muy debatidas y siguen generando distintos estudios —de hecho, investigadores como Miguel Cabañas hablan ya de Siglo de Plata, señalando el florecimiento cultural que tuvo lugar, no solo a lo largo del primer tercio, sino durante toda la centuria—. ¹ En lo que respecta a la relación de los artistas con la escena, especialmente en el campo de la escenografía, a nuestros efectos consideramos que la Edad de Plata comprende el periodo entre los años 1916 y 1936, desde el hito de la participación de Picasso en los Ballets Russes de Diaghilev hasta el estallido de la Guerra Civil española.

A lo largo del estudio dedicado a esos veinte años, reflexionaremos acerca del fenómeno de los «peintres au théâtre» que, sin duda, llevó a los escenarios —y, en concreto, a la danza— el trabajo de aquellos artistas plásticos que buscaron nuevos espacios de experimentación, en obras de arte integrales con las que concebir sus creaciones indisociablemente relacionadas con la música, el movimiento y la literatura. En este sentido, hemos organizado las colaboraciones atendiendo a tres bloques principales, que corresponden, respectivamente, a las tres disciplinas de danza mayoritariamente cultivadas por estos artistas: la danza clásica, la danza moderna —acompañada de otras modalidades de fronteras difusas, entre la revista y el teatro de arte—, y la danza española. En ellas se entremezclan las propuestas de los artistas más dispares, partidarios de estilos distintos enmarcados en el Movimiento Moderno internacional, pero cuyos

¹ Cf. 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*, Madrid, Cátedra, 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*, Astorga, Ayuntamiento, 2007.

matices deben ser considerados de manera individual y analizados en profundidad. La mayor parte de ellos se pueden entender en las ondas de la modernidad y de la vanguardia, etiquetados como «arte nuevo», «arte vivo» y «arte de avanzada», conceptos complejos a los que se le siguen dedicando reflexiones fundamentales.² Otros se insertan en los nuevos realismos —también la «llamada al orden» o los «realismos de nuevo cuño»—, la figuración lírica o, incluso la llamada «pintura fruta».³ En el planteamiento de nuestra cartografía de colaboraciones de artistas españoles en la danza tendremos en cuenta estos rasgos de cohesión con el fin de localizar dichas tendencias, las cuales llevaron al esplendor de la danza en el primer tercio del siglo xx.

1. Nuevos tiempos para el ballet

A principios del siglo xx, la danza académica se practicaba en España en los cuerpos de baile de los grandes teatros, como el Real de Madrid o el Liceo de Barcelona, orientada a los bailables de las óperas representadas. En ellos se estudiaba ballet clásico, en la tradición francesa e italiana, y escuela bolera —el baile clásico español—. El público también podía asistir a numerosos espectáculos de variedades y cafés cantantes, donde era más habitual encontrar piezas de flamenco, bailes populares y folklore.

Este panorama se vio renovado, en buena medida, gracias a los incentivos que introdujeron en España algunas compañías de danza clásica y moderna, que despertaron el interés de las personalidades más creativas y que fueron el germen de iniciativas muy variadas. En este sentido, muchos artistas aprovecharon la ocasión para formar parte de nuevos proyectos de grandes ballets españoles y extranjeros. Desde la primera visita a España de los Ballets Russes de Sergéi Diaghilev en 1916, fueron diversas las compañías que realizaron giras por la Península a lo largo de las dos décadas siguientes, llevando así al público la danza más puntera.

A continuación analizaremos los ejemplos más relevantes de colaboración de artistas españoles para los grandes espectáculos de danza clásica extranjera, partiendo del grupo de Sergéi Diaghilev —con quien trabajaron Pablo Picasso, Juan Gris, José María Sert, Juan Miró y Pedro Pruna—. Continuaremos estudiando sus derivados, a partir de la muerte del empresario y la consiguiente disolución de los Ballets Russes en 1929. Como reflejo de ese espíritu, veremos las destacadas iniciativas de los bailarines Gerardo Atienza, en Madrid y, sobre todo, de Joan Magrinyà, en Barcelona, para las que trabajaron artistas como Miró, Pruna, Mariano Andreu, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Emilio Grau Sala, entre otros, siguiendo la inercia del despegue del fenómeno de pintores para el teatro y aportando originales puestas en escena para la historia de la danza.

² El término «arte nuevo» ha sido recuperado y estudiado fundamentalmente por Eugenio Carmona, quien puntualiza que sus seguidores fueron los artistas que provinieron de la tradición renovada, y que, a diferencia de los artistas de vanguardia, no convirtieron su actividad en una praxis vital. Cf. CARMONA, Eugenio, JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2002, pp. 9-11; CARMONA, E.: «Los años del “arte nuevo”: La Generación del 27 y las artes plásticas», en BAENA PEÑA, Enrique (coord.): *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 85-112.

³ Véase el texto de CARMONA, Eugenio: «La figuración lírica española, 1926-1932», en *Pintura Fruta. La figuración lírica española, 1926-1932* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1996, p. 37 y ss.

1.1. Escenógrafos españoles en ballets extranjeros

Si hubiera que señalar un punto de inflexión en la relación entre las artes sobre un escenario en la Edad Contemporánea, este sería, sin duda, la formación de la compañía de los Ballets Russes, activa entre 1909 y 1929.⁴ El visionario y responsable del proyecto era Sergéi Diaghilev, un empresario ruso, miembro de la asociación y la revista *Mir Iskusstva (El Mundo del Arte)* —ambas vigentes en San Petersburgo entre 1898 y 1904—. Entre sus objetivos se impuso la promoción de la cultura rusa a nivel internacional, por lo que se proyectó llevar a París una representación de las mejores artes en los años previos a la Revolución Soviética. Tras comenzar impulsando exposiciones de artes plásticas y conciertos musicales, en seguida se canalizó la idea hacia una gran compañía de ballet, uno de los fuertes desde la hegemonía de la escuela de danza de la Rusia zarista. Su mayor contribución consistió en la conjunción de todos los elementos y disciplinas presentes en un ballet, que equiparó en importancia y encargó a expertos en cada ámbito. Así, la danza, la música, los elementos plásticos y el libreto se integraban en un conjunto armónico, dando lugar a sinergias artísticas, esto es, una gran obra de arte total de herencia wagneriana, la *gesamtkunstwerk*. Además, se buscó un estilo diferente al que había caracterizado la danza hasta entonces, llamando la atención con unas producciones renovadoras y punteras —a veces voluntariamente polémicas— que se convirtieron en un sello de marca, y se incidió en una visualidad conscientemente muy elaborada. Investigaciones como las de José Antonio Sánchez han ido un paso más allá, señalando otro claro precedente de estas experiencias en el simbolismo y en la teoría de las correspondencias de Charles Baudelaire, materializadas en el Théâtre d'Art de Paul Fort, y el Théâtre de l'Oeuvre, de Aurélien Lugné-Poë, Camille Mauclair y Édouard Vuillard.⁵ Serían ideas que impregnarían en multitud de ámbitos y seguidores distintos, desde los teatros de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, hasta la atmósfera de la Bauhaus, con Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer y otros polifacéticos creadores.

La compañía de Diaghilev mostró el resultado del trabajo de artistas de la modernidad y la vanguardia que componen una extensa nómina. Destacaremos algunos ejemplos, como Jean Cocteau, Théophile Gautier o Gregorio Martínez Sierra, para los libretos; Igor Stravinsky, Érik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, Nikolái Rimsky-Korsakov o Manuel de Falla, para la música; Natalia Gontcharova, Mijhail Larionov, Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Giacomo Balla, José María Sert o Joan Miró, para las escenografías y los figurines; y Mijhail Fokine, Léonide Massine, Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska, Enrico Cecchetti o George Balanchine para las coreografías.

El telón del primer espectáculo de los Ballets Russes se elevó el 18 de mayo de 1909 en el Théâtre de Châtelet de París, donde la compañía obtuvo un éxito arrollador. Este programa no sería más que el primero de una gran serie llevada de gira por Europa y América a lo largo de los siguientes veinte años. Durante ese tiempo, el empresario ruso apostó por estéticas próximas al modernismo, el simbolismo, el neoprimitivismo ruso, para pasar más tarde a las últimas

⁴ Sobre la compañía rusa se han realizado multitud de estudios monográficos. Véanse: BENOIS, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, Putnam, 1947. GRIGORIEV, Serge: *The Diaghilev Ballet*, Londres, Penguin Books, 1960. BUCKLE, Richard: *Diaghilev*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1979. PRITCHARD, Jane (ed.): óp. cit., 2011.

⁵ SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 15.

corrientes rupturistas que emergían desde París por los pinceles de los jóvenes artistas. Trabajaron primero para Diaghilev muchos pintores de procedencia eslava, como Alexander Benois, Léon Bakst, Alexander Golovin, Constantin Korovin, Mstislav Dobuzhinsky, Boris Anisfeld, Nikolai Roerich, Vladimir Tatlin, Natalia Gontcharova y Mijhail Larionov. De esta etapa sobresalen obras como *Shéhérazade* (1910), *El pájaro de fuego* (1910), *Petrouchka* (1911), la polémica *La consagración de la primavera* (1913), *Le coq d'or* (1914) y *Soleil de nuit* (1915). Apenas diez años más tarde, estos artistas evolucionaron hacia un estilo constructivista aplicado a la danza, representado con obras como *Le ballet satanique* (diseñado por Alexandra Exter, 1922), *Les noces* (Gontcharova, 1923) o *Le pas d'acier* (Yakulov, 1927).

Tras rechazar una vuelta a la Unión Soviética desde 1913, el director de los Ballets Russes se volcó en las nuevas propuestas de la vanguardia parisina. Con él trabajaron Gia como Balla, André Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Marie Laurencin, Georges Rouault, Miguel Utrillo, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Naum Gabo y Antoine Pevsner, cada uno representante de distintas tendencias artísticas. Durante el periodo de entreguerras, fueron su responsabilidad las puestas en escena de ballets como *Feu d'artifice*, *Le chant du rossignol*, *Jack in the box*, *Les biches*, *Les fâcheux*, *La chatte* y *Le bal*, entre otros muchos. Además, cinco artistas españoles relacionados con los círculos franceses colaboraron con Sergéi Diaghilev: Pablo Picasso, Joan Miró, Pedro Pruna, José María Sert y Juan Gris.

La compañía de Diaghilev pasó por España en distintas ocasiones entre 1916 y 1921, al principio, escapando de la Primera Guerra Mundial y, más tarde, para continuar con sus giras y aprovechar la inspiración que su imaginario le sugería en las obras de sus coreógrafos.⁶ El público español pudo disfrutar con la brillante programación estrenada en los coliseos de Madrid, Barcelona, San Sebastián y otras ciudades de la Península, formada tanto por obras del repertorio más clásico, como aquellas más rompedoras. Sus visitas constituyeron un hito en la historia del espectáculo en España, un incentivo para los creadores que contemplaron sus actuaciones. Por esta razón, el año 1916 debe entenderse como el inicio de un nuevo periodo en las artes escénicas españolas. Un año antes de la disolución de la compañía, el crítico Luis Araujo-Acosta llegaba a esta misma conclusión en las páginas de la revista *Cosmópolis*:

Entre todas las escenografías modernas, la que ha llegado más a España y la que mejor conoce nuestro público es la de Sergio Diaghilev y León Bakst en sus bailes rusos. El principio que los informa, la base estética en que descansan y sirve de razón suficiente para el arte, se halla en la armonía de todos sus elementos: asunto, música, decoración, ritmo, cambios de masas y, sobre todo, sentido admirable del color. Los bailes rusos han traído a Occidente la conciencia decorativa, la borrachera del color, la suntuosidad cromática [...].⁷

⁶ 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 que editaron Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. Por ello, remitimos a estos estudios para profundizar en los aspectos que aquí solo queden apuntados. NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.

⁷ ARAUJO-ACOSTA, Luis: «Por los teatros de Europa. El Arte de la Presentación Escénica», *Cosmópolis*, 6, Madrid, mayo de 1928, pp. 91-93.

Cuando en 1929, tras la muerte de Diaghilev, los Ballets Russes se desintegraron, su testigo fue recogido por múltiples grupos de diferentes procedencias, que utilizaron el sello de marca de la danza rusa como base de la creación de su repertorio y como reclamo publicitario sin parangón. Así, entre los años veinte y los años cincuenta, las carteleras se llenaron con los rótulos de los Ballets Suédois, los Ballets Russes de Monte Carlo, los Ballets Russes du Colonel Basil, el Original Ballet Russe, el nuevo Ballet Russe de Monte Carlo y otras variantes. En todos ellos se montaron obras contando con artistas plásticos, siguiendo la estela de los «peintres au théâtre». Con ellos ya era patente una forma distinta de crear danza, en la que se volcaban los últimos experimentos realizados sobre el lienzo: una nueva pintura en movimiento.

Tras la experiencia de los Ballets Russes de Diaghilev y las compañías que surgieron en su misma línea, cabe destacar aquí las colaboraciones que los artistas españoles realizaron para la danza de las primeras décadas del siglo xx. Es raro encontrar a pintores o escultores que en algún momento de su producción no hayan trabajado para la escena o, por lo menos, no se hayan inspirado en el movimiento y la música en sus aproximaciones al mundo teatral. La lista resulta muy extensa, y no es este el lugar para profundizar en tales relaciones, pero sí parece interesante poder trazar unas líneas generales sobre los estilos en los que algunos pintores de la modernidad y la vanguardia se introdujeron en el escenario, pues es muy conveniente para poder valorar comparativamente la dedicación de los pintores españoles a la danza clásica en el extranjero.

Desde los años diez se sucedieron interesantes propuestas de renovación que, aunque provenían de países como Rusia, Suecia o Italia, su presentación más renovadora ocurrió en el núcleo de París, capital de la cultura en aquellas décadas. La formación de las redes de intelectuales y creadores de las vanguardias allí establecidas, conocida cómodamente como la Escuela de París, resulta paralela al fenómeno de los Ballets Russes de Diaghilev. Existe una amplia historiografía sobre esta denominación, a veces demasiado reduccionista e identificada con el tópico, surgido en los años veinte y retomado tras la Segunda Guerra Mundial. En el debate que ha tratado de contestar la pregunta de si existe o no una Escuela de París, algunos han acudido a la designación de una única Escuela durante los años veinte y treinta, heredera del sistema de las vanguardias, mientras que otros han diferenciado varias etapas en una consideración más amplia —pero también más vaga— de esta etiqueta. En unos casos se entiende que solo se debe llamar así el periodo comprendido entre 1904 y 1929. Sin embargo, otros estudios, como el de Mercedes Guillén, distiguen la existencia de tres generaciones: la del cambio de siglo, la comprendida entre 1918 y 1939, y la del exilio.⁸ Quizás en nuestro estudio, centrado en los artistas y la danza, lo más adecuado sería entender el término dividido en dos etapas enmarcadas en unas circunstancias sociales y políticas bien diferenciadas y diversas: una primera Escuela de París, entre 1909 —año de fundación de la compañía de Diaghilev— y 1936 —estallido de la Guerra Civil española—, y de una segunda Escuela de París, producto de los exilios provocados por el conflicto español y la Segunda Guerra Mundial, entre 1936 y 1962, sobre la que volveremos en el tercer capítulo.

⁸ Véase *L'École de Paris 1904-1929* [cat. exp.], París, Paris Musées, 2000. Mercedes Guillén, en su estudio pionero sobre los españoles en dicha escuela, establece las tres generaciones mencionadas. Véanse: GUILLÉN, Mercedes: *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Diálogos, 1960, pp. 12-15. BOZAL, Valeriano: «Artistas Españoles en París y en Praga», en *Artistas españoles de París: Praga 1946* [cat. exp.], Madrid, Caja Madrid, 1993, pp. 41-71.

La profusión de vanguardias históricas, mezcladas con las propuestas de la modernidad, de carácter más o menos rupturista, son coincidentes en el tiempo y en el espacio también en el mundo del teatro y resultan difíciles de distinguir en algunas ocasiones, especialmente durante los primeros decenios del siglo xx. En este estudio, la etapa que consideramos diferenciada a nivel nacional bajo la denominación de Edad de Plata, establecida entre 1916 y 1936, correspondería a nivel europeo con el final de la Primera Guerra Mundial y los años de entreguerras, dos décadas a lo largo de las cuales las propuestas plásticas se multiplicaron y obtuvieron su respuesta no solo en la institución Arte en el extranjero, a nivel de museos y mercado, sino también en los espectáculos escénicos. Teniendo en cuenta los diferentes matices que hay que señalar en un panorama creado a partir de rasgos generales —reduccionistas—, necesarios, sin embargo, para trazar cualquier cartografía, señalaremos a continuación, de manera simplificada, algunas de las ideas más destacadas que proliferaron a la par que las propuestas españolas en los años indicados.

Como analizaremos individualmente, tanto en esta primera agrupación disciplinaria hacia el ballet clásico, como posteriormente, en la sección dedicada a la danza española, los artistas que frecuentaron esta Escuela de París antes de la Guerra Civil formaron parte de las actividades de internacionalización promovidas por la II República en el entorno de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI). Así, entre 1925 y 1936, las exposiciones llevadas por España y Europa con estos apoyos demuestran, en primer lugar, la concienciación institucional y política de potenciación del «arte nuevo», de lo que se denominó entonces el «arte vivo» —la pertenencia al más vital arte de su tiempo⁹— y, en segundo lugar, la vinculación de los cultivadores de ese «arte vivo» con los proyectos interdisciplinarios de danza a los que dedicaron su atención.

En la primera Escuela de París, distinguimos dos vertientes temáticas que derivan, a su vez, de ciertas variantes cronológicas profesionales. Nos referimos a una primera generación de artistas en París que participaron de los espectáculos extranjeros —generalmente, de ballet clásico—, seguida de una generación algo más joven que copió estos nuevos recursos artísticos interdisciplinarios, pero que los mostró «a la española», continuando la tendencia decimonónica de los ballets españoles en París con una estrategia homóloga a aquella de los rusos. Así, como analizaremos a continuación, la primera generación estaría formada concretamente por la colaboración de cinco escenógrafos españoles en los Ballets Russes de Diaghilev —José María Sert, Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris y Pedro Pruna— que también, junto a otros como Manuel Ángeles Ortiz y Santiago Ontañón, participaron en las obras puestas en escena por otras compañías clásicas durante el periodo comprendido entre 1909 y 1929. Dejaremos, por tanto, para el segundo y el tercer bloque de este capítulo la colaboración de los españoles establecidos en París en espectáculos de revistas, teatro de arte y compañías españolas.

José María Sert

Cronológicamente, el primer pintor con nacionalidad distinta de la rusa que colaboró con los Ballets Russes de Diaghilev fue José María Sert (Barcelona, 1874-1945), que residía en París desde 1899. No en vano, Sert se había casado con Misia Godebska, una de las mejores

⁹ Cf. PÉREZ SEGURA, Javier: *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002, p. 36.

amigas del empresario ruso y figura fundamental de la sociedad parisina en aquellas décadas, gracias a la cual el artista se integró en el ambiente de la alta burguesía y la aristocracia, aficionada a la ópera y el ballet. Así, en 1914 Sert diseñó la escenografía de *La légende de Joseph*, con música de Richard Strauss, libreto del conde Harry Kessler y Hugo von Hoffmannsthal, coreografía de Mijhail Fokine, y figurines de Léon Bakst. Se trataba de una obra formada por diferentes piezas de danza insertas en el argumento bíblico —quizás de manera algo forzada—, por lo que Boris Kochno la definió como un «mimodrama, pero no completamente».¹⁰ El argumento se basaba en la historia de José del Antiguo Testamento, aunque su localización se llevó a la Venecia del siglo XVI. La interpretación corrió a cuenta de Maria Kuznetsova (la mujer de Putifar), Vera Fokina (la mujer sulamita), Alexis Bulgakov (Putifar) y Léonide Massine (José).

Sert diseñó un telón de fondo inspirado en la tradición de Tintoretto y Veronés, reflejada por medio de grandes arquitecturas pintadas. Presentaba una columnata torsa en dos pisos, sosteniendo un alzado de ladrillo dorado con brillo verdoso. A través de la logia era posible ver un cielo azul entre exuberantes palmeras. En la parte de atrás, pegando con el muro, se dispuso una larga mesa, sobre una plataforma, repleta de ricas vajillas y cuberterías, con todo tipo de viandas, a la que se sentaban los invitados. Entre ellos estaba Putifar, vestido con terciopelos y armiño, y su mujer, con un vestido de brocado rojo y adornos dorados. Flanqueando la escena se colocaba la guardia. La crítica de *Le Figaro* recogió las reacciones ante el estreno de la obra, un completo triunfo con largas ovaciones en el que se valoró especialmente la pompa y magnificencia del espectáculo, la opulencia y el gusto de la producción y el trabajo de Fokine y de Sert.¹¹

El 21 de agosto de 1916, en una de las giras de la compañía por España, se estrenó el ballet *Las Meninas* en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, con música de Gabriel Fauré y coreografía de Massine. Para él, Carlo Socrate realizó la escenografía, mientras que Sert se encargó del figurinismo. La obra original estaba proyectada para formar parte de un título mayor, *The Gardens of Aranjuez*. *Las Meninas*, y llevaría partituras de Fauré, Ravel, Chabrier y un preludio de Louis Aubert, aunque finalmente se realizó una versión reducida. Los papeles principales fueron interpretados por Lydia Sokolova, Olga Koklova, Léonide Massine y Léon Woizikowski. En esa época, Sert se encontraba residiendo en Vich, donde realizaba los murales que se le encargaron para su catedral.

Se trataba de una obra breve inspirada en el reinado de Felipe IV, en la estética velazqueña. Durante la *Pavana* de Fauré tenía lugar una danza de corte en la que las parejas flirteaban disimuladamente. Su baile era interrumpido por la anfitriona de la fiesta, que sentía envidia de la escena que estaba contemplando y le robaba el sombrero a uno de los invitados. La segunda danza, sobre la *Alborada del Grazioso* de Ravel, era interpretada por un poeta acompañado de los bufones, que trataba de cortejar cómicamente a Doña Sol. Por último, los asistentes danzaban el *Menuet Pompeux* de Chabrier, especialmente orquestado por Ravel para el ballet de Diaghilev.

¹⁰ KOCHNO, Boris: *Le ballet en France du quinquième siècle à nos jours*, París, Hachette, 1954, p. 188. Traducción de la autora (en adelante, T.A.).

¹¹ *The Observer*, Londres, 28-6-1913. Cit. en BEAUMONT, Cyril W.: *Michel Fokine & His Ballets*, Londres, Wyman & Sons, 1935, pp. 108-109, 157.

Los figurines diseñados por Sert estaban pensados para las diferentes bailarinas, caracterizadas como las Meninas de Velázquez (fig. 1), los cortesanos y una enana. Para ello el primer referente era, claramente, la atmósfera del Siglo de Oro español, una elección que encantó a un entusiasmado Massine, que había pasado horas en el Museo del Prado contemplando las obras del pintor sevillano. El coreógrafo recordaba la gestación de este ballet:

Diaghilev, estimulado por su primera visita a España, estaba ansioso de que yo produjese un ballet español. Cuando sugirió que utilizáramos para ello la *Pavana* de Fauré, con sus evocadores ecos de la España de la Edad de Oro, en seguida pensé en las pinturas de Velázquez, que admiraba tanto. Diaghilev aprobó que el ballet estuviese basado en ellas y encargó a Sert, que representaba el epítome de la grandeza española, que diseñara los trajes. ¡Él era realmente el artista más apropiado para este trabajo!¹²

A pesar de conservar un estilo con pocas ansias renovadoras, el vestuario de Sert mostró un toque de originalidad, especialmente en los tocados y en los motivos con los que decoró las grandes faldas de las bailarinas, por otro lado muy poco prácticas y cómodas para cualquier tipo de movimiento, como atestiguó una de las intérpretes, Lydia Sokolova.¹³ Estas obras serían reutilizadas por los Ballets Russes de Montecarlo en dos nuevas versiones de *Las Meninas* que se estrenaron en 1924 y en 1928, y el Original Ballet Russe lo incluyó en el repertorio que llevó a Australia entre 1939 y 1940.¹⁴

La realización de este homenaje de la compañía de ballet ruso a la cultura española del Siglo de Oro, cuyos herederos la acogían en aquellos años de guerra, se convirtió en un acontecimiento de enorme importancia en otro sentido. Cuando los Ballets Russes interpretaron esta obra en el Liceu de Barcelona, entre el público se encontraba Pablo Picasso, quien vio actuar a Olga Koklova como la menina Isabel de Velasco. El hecho de que fuese Sert el autor de los diseños de aquella interpretación de Velázquez, sobre uno de los cuadros que le obsesionaron a lo largo de toda su vida, incentivó que el artista malagueño se aproximara al mundo del ballet.¹⁵

Dos años más tarde del estreno de *Las Meninas*, Sert recibió el encargo de otro ballet, *Los jardines de Aranjuez*, con música de Fauré, Ravel y Chabrier, que se estrenaría en Madrid ese mismo año y se llevaría al Empire Theatre de Londres. Para esta obra, el catalán proyectó los figurines, mientras que Carlo Socrate colaboró con él en los telones, que acabaron modificándose. Diaghilev reutilizó estos últimos, años más tarde, para *La Boutique fantasque*.

El 27 de mayo de 1920 se estrenó en la Ópera de París, *Le astuzie femminili*, obra con un libreto de Giuseppe Palomba y música de Domenico Cimarosa con arreglos de Ottorino Respighi. Originariamente, se trataba de una ópera-ballet de inspiración italo-rusa, compuesta por Cimarosa durante su estancia en San Petersburgo y presentada en Nápoles en 1794. Para su versión bailada, Diaghilev contrató a cantantes italianos que interpretaron una serie de

¹² MASSINE, Léonide: *My Life in Ballet*, Londres, MacMillan, 1968, pp. 89-90. T.A.

¹³ SOKOLOVA, Lydia: *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*, Londres, Murray, 1960, p. 85.

¹⁴ Véanse las fotografías con los trajes diseñados por Sert para *Las Meninas*, versión estrenada en Australia como *Pavane* en 1940. The Geoffrey Ingram Collection. National Library of Australia (NLA).

¹⁵ PALAU I FABRE, Josep: *El secret de Les Menines de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 10.



Fig. 1. J. M. Sert. Figurín para *Las Meninas*, 1916.

sencillos movimientos montados por Massine: Mafalda de Voltri, Mme. Romanitza, Zoia Rosovska, Angelo Masini-Pieralli, Aurelio Anglada y Gino de Vecchi. Estos fueron acompañados por distintos grupos de bailarines. Así, el paso a tres fue danzado por Lubov Tchernicheva, Vera Nemtchinova y Zygmund Novak; el paso a seis, por Klementovitch, Wassilewska, Hilda Bewicke, Nicolas Kremnev, Nicolas Zverev y Anatole Bourman; la *Tarantela*, por Lydia Sokolova y Leon Woizikovsky; la *Contre-danse*, por el cuerpo de baile; y el paso a dos, por Tamara Karsavina y Stanislas Idzikowski. Diaghilev ya había hecho el encargo de la escenografía y el figurinismo a José María Sert desde agosto de 1918, pero la extensión de la temporada de la compañía rusa en Londres provocó un retraso en los preparativos de este ballet. Massine recordaba que, nada más hablarle del proyecto a Sert, este comenzó a sugerirles posibilidades escénicas, subrayando la importancia de diseñar en estilo barroco italianizante.¹⁶

El argumento de esta ópera-ballet cómica contaba las aventuras de la joven y rica Bellina, que debía casarse con el mercader Giampaolo. Su tutor, el Doctor Romualdo, también quería pedirle matrimonio, a pesar de estar prometido con Leonora. Bellina eludía estos compromisos y finalmente se casaba con su primo Filandro con la ayuda de su amiga Ersilia. La escenografía y el figurinismo de Sert contrastaban enormemente con el de otras obras de artistas vanguardistas que, ya para 1920, formaban el repertorio más atrevido de los Ballets Russes.¹⁷ El primer

¹⁶ MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 128.

¹⁷ SERT, J.M.: Boceto para el decorado del primer y segundo acto de *Le astuzie femmilini*, 1920, Archivo Manuel de Falla (AMF). Boceto para el tercer cuadro de *Le Astuzie Femmilini*, 1920. Reproducido en BEAUMONT: óp. cit., 1946. Fotografía de Maurice Seymour para *Cimarosiana*. New York Public Library (NYPL) MGZEB in New York MoMA Photos Ballet ca. 1900-1950, vol. 7.

telón de fondo representaba el apartamento de Romualdo de inspiración en las chinerías dieciochescas que Diaghilev había podido ver en el Palacio de Aranjuez durante una de sus giras por España. En fuertes rojos y rosas y con un decorativismo propio de los mejores diseños de Bakst, el cuadro presentaba una estancia rectangular con el punto de fuga en el centro de la composición, flanqueado por un par de biombos orientales. El segundo cuadro se ubicaba en los jardines de la casa de Romualdo, bajo arcadas vegetales estructuradas, de nuevo, de manera fugada, con un gran árbol rojizo en el centro de la composición, más cercano — como apuntaron en su día — a un pulido fragmento de coral. Finalmente, el tercer acto mostraba una brillante escena de una terraza en Roma, donde tenía lugar la fiesta nupcial (fig. 2). En primer término, flanqueando la danza, Sert había dibujado esculturas clásicas enredadas con vegetación, que se unían en un arco que enmarcaba la escena — modificado en la embocadura para el diseño final —. Al fondo se representaban las cúpulas de las iglesias de la capital italiana, junto a los tejados de las casas y una de las Siete Colinas.

Vladimir Polunin, el encargado de la ejecución en el taller escenográfico de esta obra, comentó que se trataba de un trabajo complicado, debido al enorme y variado número de tonalidades con efectos de luz y de sombra. Los diseños para los tres actos, pintados al óleo por Sert, sugerían la calidad pulida de la cerámica, algo que era muy difícil de imitar con témperas, sin importar la profundidad o la densidad de los colores. Por ello, Polunin hubo de cambiar ciertos detalles de los bocetos de Sert. El juicio experto del técnico clasificó esta obra como perteneciente al periodo escenográfico previo a las innovaciones de Bakst, a pesar de su intención modernizante y sus colores brillantes: «Estas escenas son de las menos típicas en la forma de las decoraciones escénicas asociadas con las producciones de la compañía de Diaghilev. Desde un punto de vista técnico, su ejecución probó ser bastante satisfactoria, a pesar de la pobre calidad del lienzo francés».¹⁸

Sert pensó en unos figurines decorativistas para los personajes de este ballet.¹⁹ Conservamos, por ejemplo, aquel dedicado a Don Romualdo, para el que el pintor ideó tres trajes distintos, correspondientes a cada uno de los actos. Así, en el primero, el protagonista vestía una túnica chinesca decorada con aves y un gran sombrero. En el segundo acto recurría a un abrigo de pieles con manchas, y, en el tercero, a una llamativa casaca naranja combinada con estampados florales. Los bailarines que danzaban el paso a dos presentaban trajes más ágiles, aunque igualmente coloridos y decorativistas, combinando rojos, verdes y rosas en múltiples detalles y adornos, como abalorios, collares, sombreros, plumas, etc. (fig. 3), algo similar a los vestuarios de los cantantes. En otros casos se intuye la inspiración en danzas folklóricas de distinta procedencia. Sobre estos figurines, Diaghilev escribió que eran «un poco adelantados a la fecha, siendo los del primer año del siglo XIX».²⁰ Cyril W. Beaumont destacó su aire de alegría y fantasía, así como su inspiración en las chinerías: «Como diseños, muestran una ingeniosa adaptación a las chinerías del siglo XVIII, con características tan inusuales como las

¹⁸ POLUNIN, Vladimir: *The Continental Method of Scene Painting*, Londres, Dance Books, 1980 (1927), pp. 64-65. T.A.

¹⁹ SERT, J.M.: *Figurines para Don Romualdo*, 1920. AMF. *Figurines para el paso a dos de Cimarosiana*, 1920, lápiz, témpera y tinta sobre papel, 32,5 x 49,7 cm. Fotografías de Maurice Seymour para *Cimarosiana*. Reprod. en programa de mano, Ballets Russes, 1920. Victoria & Albert Archive (V&A Archive), Bibliothèque Nationale Française (BNF) y NYPL, MGZEB in New York MoMA Photos Ballet ca. 1900-1950, vol. 7.

²⁰ *The Observer*, Londres, 20-6-1920.



Fig. 2. *Cimarosiana*. Foto: Maurice Seymour. New York Public Library.



Fig. 3. J. M. Sert. Figurines para el paso a dos del tercer acto de *Le astuzie femminili*, 1920.

decoraciones de los cameo, conectados con pompones (en el caso del hombre) y la combinación de formas de pétalos y borlas (en el caso de la mujer)».²¹

La crítica negativa al conjunto del ballet se repitió en la mayor parte de los periódicos, aunque algunos se encargaron de salvar la intervención del pintor español en esta puesta en escena:

Es cierto que, para consolarnos, teníamos los decorados de Sert. Su telón de boca de color esmeralda con decoración de azulejos negros y dorados está pintado con afectuosa pasión; su interior de estilo chino con un fondo púrpura es un deleite, aunque su perspectiva es un poco vaga;

²¹ BEAUMONT, Cyril W.: óp. cit., 1946, p. 135. T.A. Véase también la crónica de Proper. Cit. en OSMA, G. de: «Sert, Gris, Pruna y Miró» en NOMMICK, Y. y ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (eds.): óp. cit., 2000, p. 51.

su avenida de tono ámbar que lleva a un árbol de coral radiante y decorativo es como un paisaje manierista; su visión de la arquitectura de Roma es audaz e impecable. ¡Y qué imaginación ha volcado en los trajes! Los movimientos con los que finaliza el ballet son un paraíso de colores, como los brillos de las piedras preciosas; y debemos rendir homenaje a Sert, el mago.²²

En versiones posteriores, esta obra pasaría a ser conocida como *Cimarosiana*, en honor al compositor de la partitura, y solo se representaría una parte de la primera coreografía de Massine. Su reestreno tuvo lugar el 8 de enero de 1924 en el Casino de Monte Carlo. Debido al trasiego de los viajes y las giras, estos telones sufrieron las inclemencias del tiempo y del uso, por lo que tuvieron que ser repintados en Londres y Monte Carlo.

Con esta última colaboración, Sert daría por finalizado su trabajo con los Ballets Russes de Diaghilev. Su obra escenográfica presenta claros vínculos con su importante faceta de muralista, siendo ambas disciplinas un reflejo de su cuidada formación y su conocimiento de las técnicas. El pintor catalán continuaría su brillante trayectoria con los pinceles, una faceta que combinaría más adelante con labores de gestión cultural y política artística, especialmente destacadas desde su implicación con el franquismo a partir de la Guerra Civil.

Pablo Picasso

La aportación más destacada de los artistas vanguardistas a los Ballets Russes de Diaghilev fue sin duda la debida a Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973). Su producción escenográfica ha sido profundamente estudiada desde el trabajo de Douglas Cooper en 1967 hasta hoy, siendo objeto de exposiciones y revisiones bien conocidas.²³ No presentaremos aquí, por tanto, una gran cantidad de información inédita, pero es necesario trazar un breve recorrido por su trayectoria, con el fin de recapitular sus aportaciones y de analizar su papel como modelo y referencia para tantos otros pintores que decidieron probar la vertiente escenográfica.²⁴ Asimismo, y como ya hemos indicado en la introducción, son la primera y la última colaboración de Picasso para la danza, en 1916 y 1962, las fechas que señalan la horquilla cronológica escogida en estas páginas.

Las circunstancias de la Primera Guerra Mundial hacían de París un lugar muy distinto a aquella ciudad en la que Picasso había ampliado horizontes en 1904. Su compañera, Eva Gouel, había fallecido a finales de 1915. Con el mercado de arte muy debilitado, sus amigos franceses movilizados en el frente e incomunicado con su marchante Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso se encontró con la posibilidad de iniciar una nueva etapa al trabajar para Sergéi Diaghilev, en un grupo en el que su admirado José María Sert había logrado grandes éxitos y que le abriría las puertas de la alta sociedad internacional, un modelo que, en ese momento,

²² NOZIÈRE: *L'Avenir*, París, 29-5-1920. T.A.

²³ 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 y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968. 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.

²⁴ Véase la revisión de la producción picassiana para la escena en BERGGRUEN, Olivier y HOLLEIN, Max (eds.): *Picasso und das Theatre* [cat. exp.], Hatje Cantz, Ostfildern, 2006.

le atrajo enormemente.²⁵ De hecho, el tiempo que el pintor malagueño rondó esos ambientes, dedicado a ser escenógrafo y figurinista, fue denominado por su amigo Max Jacob como «la época de las duquesas de Picasso». Según contó Boris Kochno, el contacto entre el empresario ruso y el pintor sucedió gracias a la intervención de una amiga común, la mecenas chilena Eugenia Errázuriz. Sin duda ese contacto pudo ser determinante, aunque no hay que olvidar los lazos que por entonces se estrechaban entre los círculos integrados por Cocteau, Misia, Satie, Matisse, Guillaume Apollinaire y otros tantos.²⁶

El cambio de aires implicaba, además, el incentivo de conocer un nuevo medio de expresión, con técnicas y materiales distintos con los que experimentar. Era lógico, por tanto, que en un primer momento, Picasso vislumbrase grandes ventajas en la oferta para trabajar con la compañía de Diaghilev.²⁷ Así, en 1916 el malagueño se incorporó a la compañía, un hecho que lo condicionaría profesional y personalmente: el proyecto de *Parade*, en el que colaboró con Cocteau y Léonide Massine, comenzó su andadura.

A principios de 1917 el grupo de Diaghilev realizaba una gira por Italia, donde Picasso tuvo la ocasión de estudiar en profundidad el arte antiguo, ver las grandes obras del Renacimiento y descubrir el clasicismo vivo en la cultura mediterránea. En cierta medida, las formas clásicas habían estado siempre presentes con distintos matices en la producción del artista español hasta ese momento.²⁸ No obstante, la estancia de Picasso en Italia como parte de la plantilla de los Ballets Russes ha sido entendida como el comienzo de la etapa neoclásica de Picasso, establecida hasta 1923, en la línea del «retorno al orden» común a otros artistas que parecían dejar atrás la ruptura de la vanguardia. Además del cambio formal que experimentó la pintura de Picasso, esta nueva etapa permitió que el artista conociese a una de las bailarinas del cuerpo de baile de la compañía, Olga Koklova, con la que se casaría poco después.

El 18 de mayo de 1917 la compañía de Diaghilev estrenó el ballet *Parade*, una de las piezas más rompedoras en el repertorio de la compañía, que abriría una segunda etapa en su trayectoria, vinculando las puestas en escena al carácter vanguardista y cosmopolita de la novedad. En muchos casos —como ocurrió con *Parade*—, este cambio rupturista buscó una polémica y un escándalo que, además, les servía de medio publicitario y, como consecuencia, les ayudaba también a vender entradas, atrayendo a un público incitado por el morbo. A estas circunstancias se sumaba el que se tratara de la primera colaboración de Picasso en la escena, lo que serviría de modelo para multitud de artistas que seguían los pasos del malagueño como referencia del pintor más célebre de la vanguardia parisina —por ejemplo, muchos de los jóvenes miembros españoles de la Escuela de París, que habían buscado su acogida y recomendaciones

²⁵ KAHNWEILER, Daniel-Henry y CRÉMIEUX, Francis: *My Galleries and Painters*, Nueva York, Viking Press, 1971.

²⁶ Massine también relató la llegada de Picasso a la compañía. MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 101. Sobre su relación con Eugenia Errázuriz, véase OCAÑA, María Teresa: «Picasso y el teatro» en *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2002, pp. 93-111.

²⁷ 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 castelletts. MCCULLY, M.: «Picasso and *Le Tricorne*», en NOMMICK, Y. y ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (eds.): óp. cit., 2000, p. 98.

²⁸ Véase JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: «Picasso clásico», en *Picasso*, óp. cit., 2002, pp. 73-91.

y vieron en Picasso una estrella polar —. El ballet se estrenó en el Théâtre du Châtelet de París, completando el trabajo del pintor con un libreto ideado por Jean Cocteau, una partitura de Érik Satie y una coreografía de Léonide Massine.

Desde una perspectiva coreográfica, *Parade* supuso una ruptura total con la tradición anterior. En este caso, el montaje coreológico, la danza en sí, perdió importancia en comparación con la escenografía y la parte plástica del espectáculo, como constataron las crónicas del estreno y las reposiciones. La coreografía de Massine, a pesar de estar avalada por la sólida trayectoria académica del bailarín, en este caso se vio perjudicada y condicionada por los diseños de los figurines de Picasso. Esto es muy evidente en el caso extremo de los *mánagers*, los personajes denominados por Cocteau «hombres-decorado»²⁹ e inspirados en los hombres-cartel, la materialización tridimensional de las experiencias pictóricas anteriores de Picasso con el cubismo (fig. 4). Los bailarines que los interpretaban estaban tan constreñidos y condicionados por aquellos armatostes, que prácticamente solo se movían por el escenario, sin ejecutar ningún tipo de movimiento coreografiado o codificado, una circunstancia que denunció el bailarín Serge Grigoriev: «Los bailarines detestaban estos trajes en los cuales moverse se convertía en una tortura».³⁰

Los trajes de los *mánagers* fueron contruidos por el futurista Fortunato Depero, mientras terminaron los últimos detalles de la obra, durante la estancia en Roma que realizaba durante esos meses la compañía.³¹ Por otro lado, Kochno contó en su libro *Diaghilev and the Ballets Russes* que Picasso no diseñó ningún figurín para el personaje de la niña americana y el día anterior al estreno compró un traje en la tienda de ropa deportiva Williams. Algo parecido sucedió al de la acróbata, una figura introducida por Massine a última hora, por lo que el malagueño pintó directamente sobre el mono que vestía Lydia Lopokhova.³² Completaban el elenco un caballo interpretado por dos bailarines, cuya cabeza parecía una escultura cubista más, y un prestidigitador chino vestido de brillantes colores naranjas, rojos y amarillos.

La breve obra mostraba un telón de boca que representaba una escena circense, en un sorprendente y anticipado estilo neoclásico (fig. 5). Aglutinaba en ella a los variados protagonistas de los espectáculos de circo bajo la carpa, añadiendo también algunos de los seres recurrentes que había retratado en sus etapas azul y rosa y en los incipientes años del cubismo. Así, los saltimbanquis, el torero, el marinero o la bailarina aparecieron en la alegre estampa, causando el revuelo de una audiencia que venía preparada para contemplar una factura cubista.³³ No obstante, el telón de fondo que se veía una vez comenzaba la representación ya se adecuaba más a la facetación y multiplicidad de perspectivas propias de los lienzos picassianos de los años inmediatamente anteriores.

²⁹ COCTEAU, Jean: «Lettre à Paul Dermée», *Nord-Sud*, 4-5, julio, 1917. Cit. en COOPER: óp. cit., 1968, p. 23.

³⁰ Cit. en ídem. T.A.

³¹ 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 *mánagers* 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: óp. cit., 2000, p. 37.

³² KOCHNO, Boris: *Diaghilev and the Ballets Russes*, Nueva York, Harper & Row, 1970, p. 120.

³³ El testimonio de la reacción del público en el estreno se puede encontrar en: COCTEAU, Jean: *La dificultad de ser*, Madrid, Siruela, 2006, p. 31.

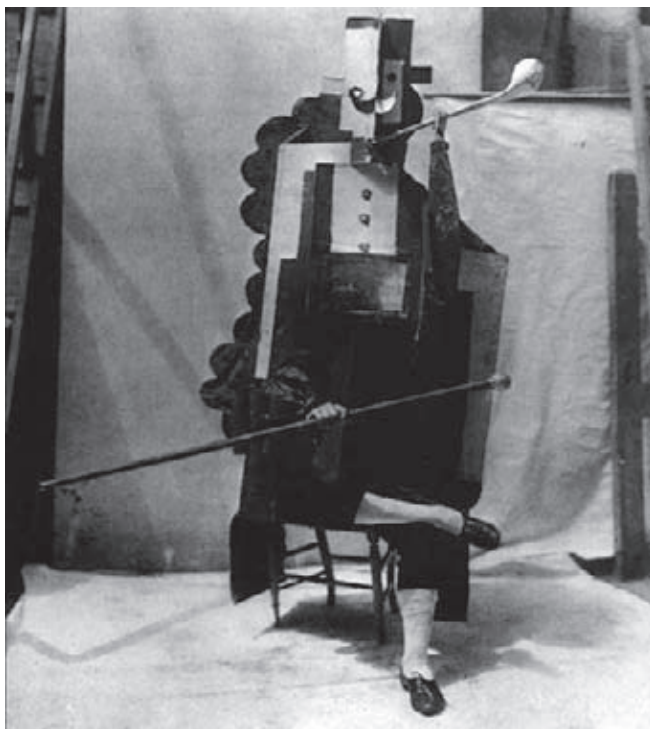


Fig. 4. Mánager francés de *Parade*, 1917.



Fig. 5. P. Picasso. Boceto para el telón de boca de *Parade*, 1917. Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, París.

En el programa de mano se recogió un interesante texto escrito por Guillaume Apollinaire. En él se decía que en *Parade* se había conseguido un arte más completo gracias a la colaboración entre la plástica y la mímica, a la alianza entre la pintura y la danza, que interpretaron el pintor cubista, Picasso, y el coreógrafo más audaz, Massine. Decía el literato francés que, hasta ese momento, la escenografía y la coreografía solo habían experimentado una conexión artificial, pero su asociación fresca en *Parade* había producido un tipo de «surrealismo» en el que Apollinaire veía el principio de una «Nueva Idea», que prometía transformar las artes y las costumbres hacia nuevos niveles de progreso. Utilizando una denominación de Cocteau, calificaba el ballet de «realista» —o, según él, lo que era lo mismo, «cubista»—, cuya pintura, traduciendo la realidad, devolvía al arte a sus orígenes, a sus elementos básicos, por medio de su representación y no de su reproducción, y sintetizando y esquematizando sus rasgos visuales, algo traspasado exitosamente a la coreografía de Massine.³⁴

Parade obtuvo una desfavorable reacción del público en las representaciones de 1917, a pesar de la entusiasta acogida de muchos de sus colegas. Destacamos entre ellos la opinión de Juan Gris tras presenciar el estreno de la obra:

Me gusta *Parade* porque no es pretencioso, es alegre y claramente cómico. La escenografía de Picasso tiene mucho estilo y es sencilla y la música de Satie es elegante. No es figurativo, no tiene elementos de cuento de hadas, ni efectos suntuosos, ni tema dramático. Es una especie de chiste musical del mejor gusto y sin grandes pretensiones artísticas. En eso se distingue de los otros ballets, y es mejor que todos ellos. Incluso creo que es un intento de hacer algo bastante nuevo en el teatro. Tiene bastante éxito aunque había un grupo organizado de abucheadores. La idea, por supuesto, era abuchear al cubismo, pero sin embargo la gente sin prejuicios los superó y lo que prevaleció fue el aplauso.³⁵

Este primer ballet picassiano no se volvió a presentar hasta tres años más tarde, cuando formó parte de una *Soirée Picasso*, en la que se homenajeó la labor escenográfica del artista español. La obra pasaría al repertorio de Diaghilev durante unos años, a lo largo de los cuales los telones originales sufrieron muchos daños, debido, especialmente, a una ejecución precipitada en París que obligó a Vladimir Polunin a restaurar y repintar en Londres.³⁶ Además, supuso artísticamente un nuevo reto para la capacidad creativa de Picasso en una nueva magnitud plástica, basada en la inclusión del lenguaje del cubismo en el teatro; subir a la vanguardia pictórica a un escenario para sacarlo de su estatismo, y unirlo a una coreografía. En este sentido, Boris Kochno señaló que la puesta en escena de *Parade* resultó un manifiesto de los cubistas, en tanto que ni Picasso ni Braque, según palabras del artista malagueño, no fueron nunca *cubistas*, sino que los cubistas surgirían después de ellos.³⁷ Picasso combinó por primera vez su nuevo estilo neoclásico con la herencia cubista, de la que nunca llegó a desprenderse del todo, de forma completamente innovadora.³⁸

³⁴ APOLLINAIRE, Guillaume: «*Parade and the New Idea*». Cit. en KOCHNO, B.: óp. cit. 1970, pp. 122-123.

³⁵ Carta de Juan Gris a Maurice Raynal, París, 23-5-1917. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.): *Juan Gris. Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 165.

³⁶ POLUNIN, V.: óp. cit., 1980, p. 59.

³⁷ KOCHNO, B.: óp. cit., 1954, p. 205.

³⁸ Esta combinación pionera de lenguajes fue calificada por Werner Spies de «antinómica». SPIES, Werner: «*Parade: la pieza didáctica antinómica*», en *Picasso y el teatro* [cat. exp.], Barcelona, Museu Picasso, 1996, pp. 22-29.

El siguiente ballet que Picasso realizó para Diaghilev fue *The Three-Cornered Hat* (*El sombrero de tres picos*), estrenado en el Alhambra Theatre de Londres el 22 de julio de 1919. Para él, Manuel de Falla compuso la partitura y Massine montó la coreografía. Su realización vino impulsada por las visitas de la compañía rusa a distintas ciudades de España a lo largo de una década. Viajando por sus distintas tierras, los creadores vinculados a los Ballets Russes pudieron inspirarse en los paisajes, las tradiciones, las músicas, las historias y, en general, en toda la cultura española, lo que daría lugar a diferentes obras, como esta. El argumento, adaptado por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga del original de Pedro Antonio de Alarcón, fue transformado plásticamente por Picasso, encargado de la escenografía y el figurinismo, tras un trabajo constatable en más de un centenar de bocetos conservados, en los que comenzó a trabajar en Barcelona el año anterior, como recordaba Massine en sus memorias:

Nuestra estancia en Barcelona fue iluminada por la llegada de Falla con la partitura completa de *El sombrero de tres picos*. Picasso, que iba a diseñar el decorado del ballet, ya se había unido a nosotros, y los tres —Diaghilev, Picasso y yo— escuchamos mientras Falla tocaba su composición para nosotros. [...] Picasso, inspirado por el estilo musical del siglo XVIII, inmediatamente comenzó sus bocetos para los trajes y el decorado dieciochescos.³⁹

Mucho se ha escrito ya sobre este ballet, sin duda uno de los que marcaron un hito en la escenografía de la danza del siglo XX.⁴⁰ Con un argumento inspirado en la andalucía del siglo XVIII, la acción recogía el cortejo del corregidor a la molinera, que le seguía el juego, llevando al viejo al ridículo, ante los ojos de su marido, el molinero. Cuando los protagonistas se encontraban disfrutando de los bailes con el resto del pueblo, los alguaciles arrestaban al molinero por orden del humillado corregidor. Sin embargo, en un embrollado desenlace, el molinero conseguía escapar, la molinera burlaba a su pretendiente tirándolo al río, y los alguaciles lo confundían por el fugado, propinándole una somanta de palos que antecedió a la danza alegre final, interpretada por la compañía al completo.

Coreográficamente, la labor de montaje de Massine no habría sido posible de no haber contado con la ayuda del bailar español Félix Fernández, apodado *El Loco*. Según la leyenda que se configuró alrededor de esta incomprendida figura, el advenimiento de su locura ocurrió cuando, después de haber estado trabajando como maestro y coreógrafo en la elaboración de este ballet, su nombre no apareció escrito en los carteles y los programas de mano. La fascinación del coreógrafo ruso por la danza española lo impulsó a formarse correctamente e interpretar con propiedad el estilo, una circunstancia por la cual recibió el reconocimiento del público y la crítica. De hecho, fragmentos de esta obra, como la *Farruca*, se convirtieron en signo de esa inspiración en lo español, en la línea de lo que había sucedido desde mediados del siglo XIX, precisamente, en la escuela rusa de danza académica —con ballets tan significativos como el *Don Quijote* decimonónico ruso—.

³⁹ MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 122. T.A.

⁴⁰ Véanse estudios como: MIGEL EKSTROM, Parmenia: *Pablo Picasso: Designs for The Three-Cornered Hat*, Nueva York, Dover, 1978. LÉAL, Brigitte: *Picasso. El sombrero de tres picos* [cat. exp.], París, Musée des Beaux-Arts de Lyon - Musée Picasso de París - Ajuntament de Barcelona, 1993. *Picasso. El sombrero de tres picos: dibujos para los decorados y vestuario del ballet de Manuel de Falla* [cat. exp.], Madrid, Fundación Juan March, 1993.

El trabajo escenográfico de Picasso rescataba esa tradición española que fascinaba tanto a los rusos de la compañía como al público de Londres o París, donde la obra fue representada en un principio, aunque a la vez le otorgaba el carácter vanguardista que se exigía a las puestas en escena de la compañía de Diaghilev. No obstante, en el caso de esta pieza, la presentación no resultó tan rupturista como había sucedido con *Parade*. Ya en 1919 Picasso estaba adelantando ciertas pautas seguidas en entreguerras, ligadas a los realismos de nuevo cuño y la llamada «vuelta al orden». Así como *Parade* había presentado elementos herederos del cubismo, el lenguaje de *El sombrero de tres picos* sería más homogéneo en la línea neoclásica y deslumbraría por su imaginación, su color, su repertorio decorativo, y su capacidad de aunar tradición y formas nuevas con total armonía. Ello convertiría a este ballet en un clásico moderno, conservándolo en el repertorio, representándolo cientos de veces y difundiendo las aportaciones de Picasso por múltiples países y públicos diferentes.

El telón de boca del ballet representaba una estampa asociada con el estereotipo de lo español en la que, contemplando los toros y picadores en la arena de una plaza, aparecían majas con mantillas y abanicos, un caballero con capa y sombrero, un niño vendedor de naranjas y una botella de vino. Cuando comenzaba la danza se mostraba el telón de fondo, que representaba un pueblo andaluz, de casas encaladas, diseñado de manera esquemática y con colores planos y opacos (fig. 6). El decorado se concibió con la idea de proporcionar un atmósfera neutra y armoniosa, de tonos apagados, sobre la que destacaran los alegres y originales diseños del vestuario. Esto se consiguió gracias a una hábil combinación de las cuatro tonalidades esenciales en una composición muy meditada, que logró una atmósfera neutra y unitaria. Estas concepciones, según contaba Polunin, eran contrarias a las que defendían la mayoría de los escenógrafos rusos, quienes buscaban colores brillantes y puros sobre la escena, nunca rebajados con blanco. El tono ultramar brillante del cielo en el telón picassiano se consiguió combinando blanco zinc con negro marfil, mezcla a la que se añadió un tono siena en detalles como las puertas o las casas del decorado, y permitió resultados inesperados. Picasso siempre estaba presente en estos experimentos, supervisando hasta el último detalle, y pintó con su propia mano las siete estrellas del cielo nocturno en el telón, así como otros detalles centrales del decorado. Los telones de Picasso y Polunin se utilizarían durante seis años, tras los cuales alguien los restauró sin conocer estos procesos durante su elaboración, lo que restó la frescura y la sensación de ligereza del decorado original.⁴¹

Polunin, encargado del taller de escenografía de la compañía en aquel momento, recordaba el cambio que había supuesto el diseño de Picasso en relación con los encargos anteriores de línea decorativista rusa. El trabajo del técnico resultó de enorme importancia, y sus memorias nos permiten aproximarnos de manera más fiel al proceso de creación de esta importante obra en la historia de la danza occidental:

Después de haberme ocupado durante tanto tiempo de la escenografía complicada y ostentosa de Bakst, la austera simplicidad de los dibujos de Picasso, con su total ausencia de detalles innecesarios, la composición y unidad de los tonos —en definitiva, el carácter sintético del conjunto—, era asombrosa. Era como si uno hubiese pasado mucho tiempo en una habitación calurosa y saliese al aire fresco.⁴²

⁴¹ Véase POLUNIN, V.: óp. cit., 1980, pp. 54-56.

⁴² Ibídem, p. 53. T.A.



Fig. 6. Representación de *El sombrero de tres picos*, 1919.

Las decenas de figurines que Picasso diseñó para este ballet ofrecen un brillante y amplio repertorio de las posibilidades de formas y colores con los que se podía renovar la tradición de vestimenta dieciochesca, aplicando fórmulas modernas (figs. 7, 8). Los bocetos mostraban el diseño de los trajes con todo detalle, aunque no retrataban a los personajes, ni siquiera mostrando los rasgos de sus rostros. Algunos de ellos serían reproducidos en programas de mano de versiones posteriores, influyendo enormemente en los artistas que vieron en este ballet una referencia que trataban de emular. Aunque el trabajo de Picasso era conocido en Londres, el estreno del ballet de Falla terminó por otorgarle un gran crédito y reputación en Gran Bretaña.⁴³ *El sombrero de tres picos* se convirtió en una de las obras más representadas del ballet del siglo xx, una pieza con la que trataron de medirse otros artistas escenógrafos en el futuro y toda una referencia integrada en el discurso sobre el estereotipado imaginario español.

Tras este clamoroso éxito, Picasso recibió un nuevo encargo: el ballet *Pulcinella*, estrenado el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l'Opéra de París. La pieza utilizaba una partitura de Stravinsky escrita a partir de temas de Giovanni Battista Pergolesi y una coreografía de Massine. El montaje estaba claramente inspirado en la *commedia dell'arte* italiana, que tanto había interesado a Picasso desde sus primeros años y cuyo conocimiento había ampliado en su reciente estancia en Nápoles, mientras se ultimaba el estreno de *Parade*.

El primer trabajo que propuso Picasso a Diaghilev no satisfizo en absoluto las aspiraciones e ideas del empresario, que buscaba una puesta en escena inspirada en la vida ambulante de las compañías de teatro dieciochescas del sur de Italia. El malagueño, en cambio, había diseñado escenas decimonónicas que tenían lugar en el interior de un teatro, jugando con el concepto de ficción y el recurso de la representación dentro de la representación. Finalmente, consintió en descartar estas ideas —que reaprovecharía para *Cuadro Flamenco*— y mostró una localización nocturna en una calle de Nápoles. Los figurines, con una factura más suelta que en el precedente encargo y motivos menos originales, presentaban un alegre repertorio de formas y colores inspirados en los históricos espectáculos teatrales napolitanos. Boris Kochno señaló

⁴³ Se puede consultar la opinión de uno de los críticos británicos más reputados en: BEAUMONT, Cyril W.: *The Three Cornered Hat*, Londres, C. W. Beaumont, 1919, pp. 16-17.



Fig. 7. P. Picasso. Figurín para la molinera, 1919. Musée Picasso, París.



Fig. 8. P. Picasso. Figurín para el molinero, 1919. Musée Picasso, París.

que, a pesar de estas renunciaciones hacia un estilo algo más conservador, el público vio ciertos elementos de provocación en el resultado, especialmente tras la representación en la ciudad de Barcelona, donde el gestor del Liceo —decía— había pedido sustituir esta obra por la *Cimarosiana*, con escenografía de Sert, en la programación.⁴⁴

La ejecución de los telones de *Pulcinella* corrió a cargo de Elisabeth Polunin, mientras su marido realizaba los de *Le astuzie femmilini* de Sert. Los bocetos en *gouache* primaban la combinación de colores opacos y densos, limitados al blanco, gris, marrón y azul. Picasso pintó él mismo la parte central del decorado y supervisó todo el proceso. En opinión de Vladimir: «La escena funcionó muy bien tanto desde el punto de vista técnico como del artístico, y su concepto y ejecución deben ser considerados como uno de los ámbitos más interesantes de la compañía de Diaghilev».⁴⁵

Poco después de su última intervención, el pintor malagueño llevó a cabo un nuevo encargo de escenografía y figurinismo para Diaghilev. Se trató de *Cuadro Flamenco*, el nuevo ballet de tema español, estrenado en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique el 17 de mayo de 1921. A diferencia de la pieza precedente basada en la danza española, en este caso se prescindió

⁴⁴ KOCHNO, B.: óp. cit., 1970, p. 148.

⁴⁵ POLUNIN, V.: óp. cit., 1980, p. 65. T.A.

de los bailarines de la compañía y se contrató directamente a estrellas locales del flamenco, quienes improvisaron sobre el escenario (fig. 9). Según contó Boris Kochno, originariamente Diaghilev pensó en Juan Gris como escenógrafo para este ballet y le pidió su opinión a Picasso. El pintor andaluz lo aprobó, pero antes de poder avisar a Gris, cuando Diaghilev volvió a su estudio, se encontró todos los bocetos para esta obra diseñados por Picasso.⁴⁶ El decorado pensado para la escenografía rescataba aquel rechazado por Diaghilev para *Pulcinella*, basado en un juego entre la ficción y la realidad. Este telón de fondo servía simplemente para enmarcar la sucesión de nueve fragmentos bailados sin argumentos, con música popular. Además de los decorados, se conservan algunos figurines para los bailaores, en los que Picasso no dibujó más que los vestidos, sin que apareciesen los cuerpos de los bailarines que interpretaban cada número. En este sentido, la profusión de detalles en la reinterpretación de la indumentaria tradicional española conecta este trabajo de Picasso con el que había hecho un par de años antes para *El sombrero de tres picos*.

En 1922 Picasso diseñó una nueva versión del telón de fondo para *L'après-midi d'un faune*, pues el original de Bakst, de 1912, se había perdido. El resultado se consideró demasiado sencillo y no pasó a tener mayor trascendencia. Como último espectáculo, Picasso realizó *Mercur*, en 1924.⁴⁷ Esta pieza del malagueño no formó parte del repertorio de los Ballets Russes de Diaghilev, aunque corresponde claramente a la misma etapa. En este caso, el encargo corrió por cuenta del conde Étienne de Beaumont, quien pidió una partitura a Érik Satie y una coreografía a Massine. Estos tres creadores —Picasso, Satie y Massine— habían estado ya juntos en el proyecto de *Parade* y volvieron a buscar entre los tres una obra total de vanguardia. Esta vez contaban con un tema clásico, banal y satirizado, alrededor de una acción protagonizada por distintas figuras de la mitología griega sin un argumento concreto, mostrando una sucesión de escenas plásticas sin un hilo conductor más allá de la ambientación temática.

El telón de boca de este ballet representaba a un pierrot y un arlequín tocando música, en un estilo diferente al de los ballets anteriores. El uso de grandes manchas de color sobre las que delineó un trazo ágil, caligráfico, como el que juega con un hilo de alambre, conecta con la experimentación que en esos años compartía, por una parte, con la escultura de Julio González y Pablo Gargallo, y, por otra, con la escritura automática surrealista, presente en los cadáveres exquisitos del grupo de André Breton o en las láminas de aquellos años de José Moreno Villa. El mayor hallazgo del artista malagueño en el ballet *Mercur* fue el de completar el decorado pintado con elementos en tres dimensiones, como finas esculturas, dispersas por el espacio, creadas en madera y alambre, que se iban modificando en cada cuadro, como si bailaran igual que los protagonistas (fig. 10). La ejecución de este ballet fue, una vez más, obra de Polunin. Para conseguir la apariencia de los pasteles que había utilizado Picasso en los bocetos, recurrió a pintura opaca sobre un lienzo basto.

La representación de esta obra resultó un auténtico escándalo, el público abucheó, y no se comprendieron las innovaciones de Picasso, quien, en buena medida, estaba adelantando la incorporación de elementos escultóricos a la escena, como se vería años más tarde en la

⁴⁶ KOCHNO, B.: óp. cit., 1970, p. 166.

⁴⁷ Su denominación completa fue *Mercur, poses plastiques*, que ya adelanta, en cierta forma, el carácter que tendría la obra, desde una perspectiva fundamentalmente visual.



Fig. 9. La Rubia de Jerez, El Mate sin pies y María Albaicín en *Cuadro flamenco*, 1921.

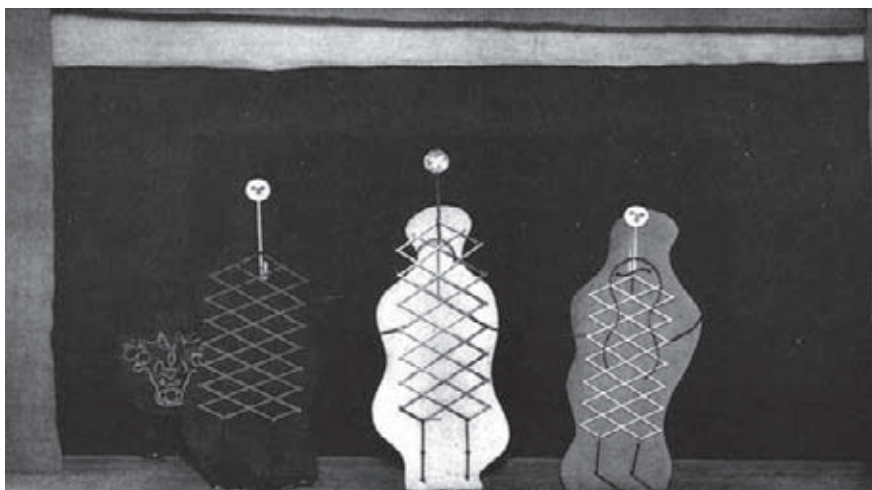


Fig. 10. Escena del furor de Cerbero en *Mercure*, 1924.

danza de Estados Unidos y de Europa.⁴⁸ Además de los fondos de *Mercure*, el telón de boca y el proscenio de las *Soirées de Paris* también fueron diseños de Picasso, realizados en pastel. Se conservan numerosos bocetos dedicados a las distintas escenas del ballet, como los cuatro signos del Zodíaco.⁴⁹

Tras su trabajo para Beaumont, Picasso colaboró una última vez con Diaghilev cuando, en 1924, el empresario ruso le pidió utilizar su cuadro *Dos mujeres corriendo por la playa*, de

⁴⁸ Parte de esta escenografía de *Mercure* sería presentada por el arquitecto Frederick Kiesler en la International Exhibition of New Theatre Techniques que tuvo lugar en Nueva York en 1926. VOLTA, Ornella: «Picasso y Satie», en *Picasso y el teatro*, óp. cit., 1996, p. 20.

⁴⁹ PICASSO, P.: *Bocetos de Les Quatres signes du Zodiaque in scene I of Mercure*, lápiz sobre cartón, 20 x 24 cm. Reprod. en *Serge Diaghilev, Max Reinhardt. Sale Principally of Ballet Material*, Londres, Sotheby's, 1968.

1922, como base del telón de boca de su nuevo ballet *Le train bleu*. Se trataba de un brillante montaje que reflejaba el ocio de la sociedad burguesa durante los felices años veinte, en los que se tomaba el tren desde París hacia la Costa Azul, lo que daba el título al ballet. El óleo de Picasso mostraba esa alegría de vivir y esa sensación de libertad de las dos mujeres que corren por la orilla del mar. El pintor malagueño lo firmó una vez estuvo acabado, como signo de amistad con Diaghilev y para cerrar esa etapa personal y profesional de su trayectoria. Según Kochno, Picasso no quiso trabajar más con el empresario ruso, porque «A Diaghilev le gustaría que yo hiciese para sus ballets decorados como los de Bakst...».⁵⁰

Las novedades artísticas de Picasso llegaron al público de forma más amplia, a través de esta faceta como escenógrafo y figurinista y fueron apreciadas mucho antes que las que realizó para exposiciones y coleccionistas.⁵¹ El dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva negó la atracción del pintor andaluz por el medio teatral, dada una sobresaliente capacidad plástica que «reducen el drama a juegos visuales», en las que no era posible detectar «preocupaciones teatrales específicas».⁵² De cualquier manera, no cabe duda de que Picasso aprendió nuevos recursos de plástica y expresión gracias al medio teatral, lo que le aportaría una sabiduría multifacética que volcaría más tarde en cuadros o esculturas de gran frescura y espontaneidad. En mayor o menor medida, en sus obras siempre apareció como creador y generador de la idea de forma contundente y clara, lo que en alguna ocasión le llevó a tener enfrentamientos con los miembros de la compañía y sus colaboradores. El deterioro de las relaciones con otros creadores con los que debía trabajar y la clara descompensación que en ciertas ocasiones se producía al comparar los resultados en los distintos ámbitos que intervenían en los ballets provocó un distanciamiento del genio de este ámbito profesional, unido al cambio en sus circunstancias vitales personales. Si en el pasado había anhelado una vida en los círculos de la alta sociedad, a mediados de los años veinte este comportamiento tan alejado de su anterior vida de bohemia en París causó en el artista un desasosiego y una crisis personal que lo conducirían a exaltar el otro extremo, por medio de sus obras más agresivas, próximas al surrealismo y, posteriormente, su simbólica adhesión al comunismo. Aunque Picasso pasaría más de treinta y cinco años sin diseñar escenografías para danza, la labor realizada entre 1916 y 1925 marcaría un hito en el ámbito teatral y se convertirían en referencia, modelo y medida para otros pintores.

Juan Gris

Juan Gris (José Victoriano González, Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, 1927) comenzó a trabajar para los Ballets Russes tras recibir la propuesta de Diaghilev en abril de 1921 de realizar los decorados y trajes para un ballet. En cuanto recibió el telegrama del empresario ruso, el artista escribió a su marchante Kahnweiler, diciéndole: «Estoy preocupado por ello, pues rechazarlo me parece dar una bofetada a la suerte, ya que un ballet puede contribuir a difundir mi nombre y a tener partidarios, y aceptar significa perder mi hermosa tranquilidad. ¿Qué le

⁵⁰ KOCHNO, B.: óp. cit., 1954, p. 219. T.A.

⁵¹ STEEGMULLER, Francis: *Cocteau*. Boston, Nonpareil Books, 1970, p. 165.

⁵² NIEVA, Francisco: «El teatro de Picasso», *ABC*. Madrid, 14-3-1993, p. 3.

parece?».⁵³ El hecho de que algunos de sus amigos y colegas se hubiesen lanzado ya a explorar esta nueva faceta artística probablemente aumentó la presión sobre el pintor para unirse a la empresa. Entre ellos que se encontraba su admirado Picasso, del que ya conocía las puestas en escena de sus ballets y había asistido a los sonados estrenos de obras como *Parade*. A Gris, en cambio, le echaba para atrás el ambiente «deprimiente» que conllevaba una labor en el teatro: «Demasiadas mujeres bellas, demasiadas joyas. Todo eso es un poco dañino para la austeridad de la pintura. Viva el taller y las ropas manchadas de color».⁵⁴

No obstante, la cuestión le causaba más de un quebradero de cabeza, pues al día siguiente volvió a mandarle otra carta: «Esta historia de hacer un ballet va a destrozar mi vida tranquila, pero la verdad es que no me atrevo a decir que no. Puede dar mi nombre a conocer a cierto público y eso no se puede desdeñar. Así es que tendré que ir a París a cuenta de este tema, pero espero no estar allí mucho tiempo, de hecho tan poco como sea posible».⁵⁵

Decidido a servirse de la difusión artística que le proporcionaría la colaboración en un ballet, estuvo a punto de realizar la escenografía para *Cuadro Flamenco*. Sin embargo, según se refleja en la correspondencia entre el pintor y su marchante de finales de abril, el empresario ruso recibió el telegrama con la respuesta del artista madrileño con tanta tardanza que para entonces ya había encargado el trabajo a Picasso.⁵⁶ Para dicho momento, Kochno recordaba que Gris ya había presentado algunos bocetos escenográficos a Diaghilev, convencido de que en aquellos años sería más fácil hacerse un hueco como decorador que como pintor de caballete. Sin embargo, la materialización de su escenografía se retrasaría un tiempo. Así, empezó a trabajar como dibujante y retratista de alguno de los integrantes del ballet desde la primavera de 1921, como Thadeus Slavinsky y Larionov —que entonces estaban enfrascados en la concepción del ballet *Chout*—. Tras esto, Diaghilev le ofreció la ilustración de los programas de mano, mientras continuó realizando los retratos de Boris Kochno y María Albaicín.

Finalmente, el primer encargo como escenógrafo para Juan Gris fue *Les tentations de la Bergère ou L'amour vainqueur*, en el que trabajó entre el otoño de 1922 y el verano de 1923, a pesar de que su estreno no se llevaría a cabo hasta el 3 de enero de 1924 en el Théâtre de Monte Carlo. La pieza formaba parte de un festival de arte francés que Diaghilev organizó en colaboración con la Société des Bains de Mer de Mónaco, en cuya temporada también trabajaron como escenógrafos Marie Laurencin y Georges Braque. El libreto de este ballet en un acto fue escrito por Boris Kochno, utilizando una música de Michel Pignolet de Montéclair, orquestada por Henri Casadesus, completada con una coreografía de Nijinska. Los roles principales fueron interpretados por Vera Nemtchinova (la pastora), Leon Woizikovsky (el pastor), Anatole Wilzak (el rey), Thadeus Slavinsky (el marqués) y Nicolas Zverev, Anton Dolin y Jean Jazvinsky (los condes).

⁵³ Aunque una parte de la correspondencia de Juan Gris ha sido publicada en distintos volúmenes e idiomas, utilizaremos la reciente recopilación editada por JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.): óp. cit., 2008. Carta de Juan Gris a Kahnweiler, Bandol, 14-4-1921. Cit. en ibídem, p. 320.

⁵⁴ Carta de Juan Gris a Léonce Rosenber, París, 15-5-1917. Cit. en ibídem, p. 161.

⁵⁵ Carta de J. Gris a Kahnweiler, 15-4-1921. Cit. en ibídem, p. 321.

⁵⁶ Kahnweiler fecha esta carta el 25 de abril, aunque María Dolores Jiménez-Blanco apunta que probablemente fuese escrita cuatro días antes. KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Vida y pintura*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971, p. 58 y JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (ed.): óp. cit., 2008, pp. 322 y 325-326.

La historia comenzaba con la celebración de los esponsales del Pastor y la Pastora, a los que acudían el Marqués y los tres Condes. El Marqués trataba de seducir a la Pastora, a la que ofrecía riquezas que la protagonista aceptaba. Sin embargo, atormentada con sus remordimientos, volvía a los brazos de su amado, buscándose la venganza del despechado aristócrata. Entonces el Rey aparecía, protegiendo a los dos amantes y convocando una fiesta.

Gris daba cuenta a sus amistades de los avances que hacía en la elaboración de todos los bocetos y escribió a Gertrude Stein en distintas ocasiones.⁵⁷ Kahnweiler recordaba los días en los que Juan Gris trabajó bajo la constante supervisión de Diaghilev:

Gris hizo una maqueta exacta de su decoración, un plano al lado; hizo un gran número de pasteles y de acuarelas para los trajes. Yo estaba asombrado de la habilidad, más bien de la maestría, de todo esto. Diaghilew venía a discutir. He asistido a no pocas de estas conversaciones, y debo decir que no puedo imaginar nada más desmoralizante. Diaghilew usaba una amabilidad encantadora para derrumbar, o al menos para aminorar, todas las ideas originales que Gris se imaginaba. Me acuerdo de la bellísima invención de una Venus de globo que se levantaría poco a poco en el medio de un estanque, elevándose al mismo tiempo que un chorro de agua, para desinflarse después lentamente. Todavía me parece, al reflexionar en ello, que el huevo de los tiros de la verbena de Saint-Cloud, danzando sobre la punta de su columna líquida, debía ser el origen de este descubrimiento. Diaghilew, por esta idea como por otras muchas, comenzó por manifestar mucho entusiasmo. Después comenzó a discutir sus detalles, y al cabo de un cuarto de hora, se hallaba desechada.⁵⁸

Gris se inspiró en la atmósfera dieciochesca creada alrededor de los conceptos de la Arcadia neoclásica, trabajando en una temática para la que dejó de lado su trayectoria de línea cubista, centrada en bodegones, personajes circenses y algunos retratos, sumergiéndose de lleno en la figuración a la que estaban volviendo los artistas de la Francia de entreguerras. Por ello, son evidentes las similitudes existentes entre algunos de los figurines del pintor madrileño y las estampas conservadas sobre los espectáculos versallescos, creados por artistas como Bérain para los elaborados espectáculos de la corte de Luis XIV.

El telón de boca reproducía en trampantojo un gran cortinaje, colocado por detrás de la embocadura de una arcada combinada, que imitaba distintos tipos de mármol.⁵⁹ En la parte central, una lápida presentaba una inscripción en la que se leía el título del ballet. Cuando se alzaba el telón se descubría un decorado clasicista con ciertos elementos tridimensionales —como una escalera, una balaustrada acabada en un gran jarrón y una fuente con un estanque de cisnes—, que localizaban la acción en un palacio. Vladimir y Elisabeth Polunin ejecutaron los modelos preparados por Gris, un trabajo complicado, debido a la técnica y la combinación de decorados pintados, detalles meticulosos y elementos en tres dimensiones

⁵⁷ Cartas de J. Gris a Stein, Boulogne sur Seine, 27-12-1922 y 22-1-1923. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (ed.): óp. cit., 2008, pp. 373-375.

⁵⁸ KAHNWEILER, D.-H.: óp. cit., 1971, p. 82.

⁵⁹ GRIS, Juan: *Maquettes pour les rideaux et l'avant-scène. Les tentations de la bergère*, 1923. *Détails du décor pour Les tentations de la bergère*, 1923. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Reprod. en COOPER, Douglas: *Juan Gris*, París, Berggruen, 1977.

en el que, según los técnicos, era habitual sustituir a artistas inexpertos que carecían de los necesarios conocimientos teatrales.⁶⁰ Se conservan además dos detalles para el decorado, que parecen pertenecer a partes del telón de boca y que, sin embargo, utilizan un lenguaje radicalmente distinto. El primero representaba a un cupido entre elementos propios de un bodegón barroco —una mandolina, un espejo, recipientes de platería, un cojín y unas guirnaldas—. El segundo detalle, en cambio, mostraba un bodegón propio del resto de la obra plástica de Gris, en lenguaje cubista, en el que se adivinaban un violín, una botella, un vaso, una pipa, un periódico y un recipiente con uvas. Los figurines poco tenían que ver con la trayectoria plástica de Juan Gris en los años veinte, presentando personajes de formas rotundas con un vestuario bastante tradicional, siguiendo las producciones de Benois o de Braque para los Ballets Russes (fig. 11).⁶¹

En 1923, mientras Juan Gris diseñaba los decorados y figurines para *Les tentations de la bergère* —cuyo estreno se retrasaría—, se presentó otra obra para la que también había trabajado el español: *Fête Merveilleuse*, una escenificación que tuvo lugar en la Galería de los Espejos del Palacio de Versalles, el 30 de junio, por sugerencia de Gabriel Astruc. El pintor madrileño estuvo envuelto en su concepción desde principios de año, como confirma la carta que le envió a su amigo Pedro Penzol, en la que podemos leer: «He trabajado mucho todo este tiempo. He hecho una *maquette de décor* [sic] para los Ballets Russes. Es un ballet 18-siècle [sic] con música de *l'époque* [sic]. No estoy descontento de lo que he hecho y me parece tendré cierto éxito. Es para el otoño próximo».⁶²

Para su puesta en escena, el pintor español diseñó ciertos elementos decorativos efímeros, así como el vestuario de la cantante Maria Kuznetsova, Nikolai Singayevsky, Boris Kochno y otros participantes. Se conserva, por ejemplo, el figurín del rey Luis XIV, muy similar a los grabados del siglo xvii en el que aparecía el monarca caracterizado de Rey Sol, que interpretó Anatole Wilzak.⁶³ Juan Gris le regaló este boceto a Astruc, organizador del evento, como prueba de su amistad. La representación se completó con espectáculos en los jardines, entre los que destacaron los fuegos artificiales, al más puro estilo versallesco. Kahnweiler calificó la velada de «espléndida»: «Mientras que Luis XIV subía las escaleras hacia su trono que se hallaba en la cima de las gradas, su manto azul recubría la escalera de arriba abajo. El efecto era extraordinario en medio del decorado y de los trajes de Gris».⁶⁴

⁶⁰ Véase POLUNIN, V.: óp. cit., 1980, p. 68.

⁶¹ GRIS, Juan: *Figurines para el Pastor, El Negro, Traje oriental*, 1923, pasteles, 27 x 18 cm. Reprod. en GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa, 1974. *Figurines para: Noble, Chevalier, Vigneronne*, 1923, acuarelas. *Figurín para Paysanne*, 1923, acuarela, 30,5 x 24 cm. *Figurín para Dame d'Honneur*, 1923, acuarela, 30 x 23 cm. *Figurín para Hérault*, 1923, acuarela. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Reprod. en COOPER, D.: óp. cit., 1977. *Costume design for a shepherdess for Les Tentations de la Bergère* 1923. Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress (051.00.00). Los trajes fueron subastados por Sotheby's en 1968. Véase *Costumes & Curtains from Diaghilev and De Basil Ballets*, Londres, Sotheby's & Co., 1968.

⁶² Carta de Gris a Pedro Penzol, Boulogne sur Seine, 30-1-1923. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (ed.): óp. cit., 2008, p. 376.

⁶³ GRIS, J.: *Costume de Louis XIV pour la Fête merveilleuse*, 1923, gouache sobre papel. Col. particular. Reprod. en COOPER, D.: óp. cit., 1977.

⁶⁴ KAHNWEILER, D.-H.: óp. cit., 1971, p. 82.



Fig. 11. J. Gris. Figurín para una pastora de *Les tentations de la bergère*, 1923.

El año siguiente se estrenaron dos piezas que llevaron nuevas escenografías del artista español: *La colombe*, ballet en un acto (fig. 12), con libreto de Jules Barbier y Michel Carré y música de Charles Gounod, y la ópera *Une éducation manquée*. En esta ocasión, Gris se trasladó desde su tranquila Boulogne-sur-Seine a su odiada Monte Carlo, para llevar a cabo estos encargos.⁶⁵ En el caso de la ópera, realizó los diseños del telón y de dos figurines para los intérpretes. Para ejecutar la escenografía de *La colombe*, Gris pensó en una maqueta, a pesar de no seguir el proceso más común entre los expertos teatrales, más partidarios de los dibujos y bocetos. Sus concepciones cubistas gustaron a los Polunin, pues les recordaban al trabajo de *Pulcinella* diseñado por Picasso. Gris escribió a Kahnweiler contándole: «Todavía no me he centrado a trabajar, pero lo estoy intentando. Tengo que ir al estudio de los pintores de escenarios cada día para comprobar que no hagan tonterías. Porque consiguen hacer las cosas mal incluso aunque haya una maqueta, que han medio-destruido, y planos. Hasta ahora he conseguido evitar desastres manteniendo una cuidadosa vigilancia».⁶⁶

A finales de octubre, Gris le contaba a Maurice Raynal la desesperación que sentía para conseguir los resultados pretendidos del taller de escenógrafos:

⁶⁵ Carta de J. Gris a Stein, Boulogne-sur-Seine, 27-9-1923. Carta de J. Gris a Kahnweiler, Monte Carlo, octubre de 1923. KAHNWEILER, D.-H.: óp. cit., 1956, pp. 154-155.

⁶⁶ Carta de J. Gris a Kahnweiler, Beausoleil, 20-10-1923. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D.: óp. cit., 2008, p. 381. Esto mismo también le comentó el pintor a Maurice Raynal. Véase la carta de J. Gris a M. Raynal, Beausoleil, 30-10-1923. Cit. en ibídem, pp. 155-156.



Fig. 12. J. Gris. Maqueta para *La colombe*, 1924.

[...] tengo que ir al estudio de los pintores de escenarios para supervisar lo que están haciendo. Porque salvo que esté yo allí para detenerlos consiguen hacer las cosas mal a pesar de las maquetas y los planos. Sin embargo el Montéclair está casi acabado sin muchos errores y van a empezar con *La Colombe* enseguida. No tienen la sensibilidad necesaria para suavizar las imperfecciones que tienen todas las maquetas, y cuando esas imperfecciones se han ampliado y multiplicado por 40, el efecto es demoledor. Tengo que decirles cada vez: no lo hagáis así porque eso es un defecto que no hay que ampliar. Estoy deseando que esté acabado, te lo aseguro, porque estoy muy aburrido.⁶⁷

Quince días más tarde, Gris continuaba narrando a su marchante la evolución del proyecto: «Afortunadamente los decorados están casi acabados. Se habrían acabado en tres días más si no hubiesemos tenido que parar por falta de lienzo. Diaghilev llegará mañana y traerá algo más de lienzo».⁶⁸ Apenas una semana después volvía a quejarse: «Sí, aquí sigo aburriéndome y me gustaría que se acabara todo. Todavía no he visto el conjunto de la escenografía, sino solo una parte de ella que se ha colocado provisionalmente para que los bailarines ensayen. Y estaba muy mal iluminada. Todavía no he visto nada de lo de *La Colombe* montado».⁶⁹

Finalmente, aunque los telones parecían correctos en el taller, la colocación de ellos en el teatro decepcionó a expertos y público. En lugar de la apariencia armónica de los blancos, negros, grises y azules, el decorado parecía una mezcla de marrones sucios que no gustó a Diaghilev. Debido a las peculiaridades de construcción de la escena, la luz atravesaba el lienzo desde atrás, cambiando completamente los tonos del decorado. Gris escribió deprimido a Kahnweiler:

⁶⁷ Carta de J. Gris a Raynal, Beausoleil, 30-10-1923. Cit. en ibídem, pp. 382-383.

⁶⁸ Carta de J. Gris a Kahnweiler, Beausoleil, 5-11-1923. Cit. en ibídem, p. 383.

⁶⁹ Carta de J. Gris a Kahnweiler, Beausoleil, 6-11-1923. Cit. en ibídem, p. 384.

He tenido una gran decepción con *La Colombe*, porque el día en que se colocó en el teatro, el martes pasado, me di cuenta de que los colores no eran ni parecidos a los de mi maqueta. Así es que los pintores han tenido que repintar la escenografía entera. Espero no llevarme un chasco parecido en el de Montéclair.⁷⁰

La escena se desmontó y se cubrió la parte trasera con colores neutrales muy gruesos para evitar estas alteraciones de luz. Como el efecto no fue el deseado, se trató de repintar, compensar y corregir el color frontal hasta que se logró un aspecto similar al del boceto. Desde entonces, cada vez que en el taller de Polunin se recurrió al lienzo fino francés, la tela se lavaba en tonos neutros como base previa antes de realizar el diseño deseado.⁷¹

A mediados de diciembre Gris se encontraba desesperado y perdido en el ambiente de Monte Carlo, como escribió a su amigo André Beaudin: «Mi vida está envenenada por el teatro y Montecarlo me hace tragar todavía más bilis [...]. Encuentro casi imposible pintar aquí, bien por el clima o bien por mi preocupación con los decorados. Estoy trabajando poco y mal. Me gustaría irme a casa, pero todo el mundo se molestaría si no me quedo al estreno».⁷² La intervención de Gris fue comentada por Kahnweiler: «[...] el interior y el paisaje son tratados por los medios del cubismo y no por los de la perspectiva lineal; pero el efecto producido es sin embargo el de una escapada por el campo, de manera que “el espacio monumental” se halla horadado por esta “ilimitación”».⁷³

La colombe consiguió estrenarse con razonable éxito, como apuntábamos, en enero de 1924, y el pintor madrileño dio cuenta a su marchante de las reacciones a su trabajo: «He tenido demasiadas cosas que hacer estos últimos días y antes de los estrenos. A la actividad le ha seguido el agotamiento, y eso me ha impedido escribirle. He tenido muchas felicitaciones por *La Colombe* aunque la pieza es demasiado larga y tediosa. Los trajes lucen bien en la escena aunque están mal ejecutados».⁷⁴

Uno de los bocetos realizados por Gris en diciembre de 1923 fue reproducido en los programas de mano del Théâtre de Monte Carlo de la temporada de 1924.⁷⁵ Representaba a un pierrot que bebía de un vaso al lado de una mesa en la que se apoyaba —como en muchos sus eternos bodegones de los años veinte— un papel y una pipa. Se trata de un diseño recurrente en los cuadros de Gris de esa década, en la que podemos citar las decenas de óleos de pierrots y de arlequines fechados entre 1921 y 1925.

Finalmente, como última colaboración con la compañía de Diaghilev, diseñó el vestuario del protagonista, Anton Dolin —una sencilla túnica blanca— para una nueva versión de *Daphnis y Chloé* en 1924. En definitiva, podemos establecer que, a juzgar por las fotografías y los bocetos que se han conservado, Juan Gris apostó por el retorno al orden propio de la etapa de

⁷⁰ Carta de J. Gris a Kahnweiler, Beausoleil, 9-12-1923. Cit. en ibídem, pp. 385-386.

⁷¹ Véase POLUNIN, V.: óp. cit., p. 70.

⁷² Carta de J. Gris a A. M. y Mme. André Beaudin, Beausoleil, 15-12-1923. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (ed.): óp. cit., 2008, p. 387. Véanse también las cartas de J. Gris: a M. Raynal, Beausoleil, 15-12-1923; a Kahnweiler, Beausoleil, 15-12-1923, 20-12-1923; a G. Stein, Beausoleil, 31-12-1923. Cit. en ibídem, pp. 389-392.

⁷³ KAHNWEILER, D.-H.: óp. cit., 1971, p. 286.

⁷⁴ Carta de J. Gris a Kahnweiler, Beausoleil, 6-1-1924. Cit. en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D.: óp. cit., 2008, p. 393. Véase también la carta de Gris a M. Raynal, Beausoleil, 6-1-1924. Cit. en ibídem, p. 395.

⁷⁵ Programa de mano, Théâtre de Monte Carlo, 1924. Reprod. en COOPER, D.: óp. cit., 1977.

entreguerras, más conservador en *Les tentations de la bergère* que en *La colombe*. Los figurines del primero resultan muy clásicos, en tonos terrosos y ocre, y en ocasiones algo barrocos. Los dibujos preparatorios del segundo revelan el gusto de Gris por los bodegones de la década de los veinte, con elementos característicos del cubismo sintético —instrumentos musicales, la pipa, el vaso o la fruta—, a la vez relacionados con la puesta en escena de una obra musical.

Antes de abandonar el entorno de Diaghilev, del que ya estaba harto, Gris diseñó los decorados de la *Noche de mayo*, una fiesta en honor de la Cruz Roja que se celebró, por encargo del empresario ruso, en los almacenes Grands Magasins du Printemps de París el 18 de mayo de 1924. Se trató de una especie de montaje arquitectónico efímero, como había realizado en el Palacio de Versalles. Finalmente, el artista español llevó a cabo una última colaboración para los escenarios que, desgraciadamente, quedó solo en un proyecto: *Le pont d'un transat*, planeado para estrenarse en 1924 en el Casino de París. El pintor español realizó un boceto de telón de fondo que representaba una parte de la cubierta de un barco, con una dinámica composición que mezclaba las líneas diagonales de las maderas, escaleras, barandillas, combinada con las curvas de los tubos, canalizaciones y cabos propios de la escena marina (fig. 13).⁷⁶ Se trata de una temática y una forma de representación completamente diferente a lo que había realizado hasta entonces para los escenarios, aportando aire fresco y una presentación moderna que nunca se expusieron delante del público. La conferencia que Gris pronunció en la Sorbona acerca de las posibilidades de la pintura, el mismo 1924, apuntó la orientación que el artista buscaba en su carrera, la que lo devolvía a los cauces más disciplinarios de la pintura.

Juan Gris falleció prematuramente en mayo de 1927, por lo que no presenció la utilización de su producción escenográfica para un último espectáculo en la compañía de Diaghilev. El 16 de julio de 1928 sus diseños para *Les tentations de la bergère* aparecieron en el ballet *Les dieux médians*, estrenado en His Majesty's Theatre de Londres. Este ballet pastoral de Kochno como *Sobeka* contaba con fragmentos musicales de Händel orquestados por Thomas Beecham, con una coreografía de Balanchine. Los decorados fueron aprovechados de la pieza *Daphnis et Chloé* que había realizado Bakst en su día, y que Diaghilev combinó con aquéllos del pintor español.⁷⁷ Se trató de un apaño de última hora, cuando la compañía se dio cuenta de que no había preparado una programación suficientemente extensa para su temporada londinense de 1928, por lo que echó mano de las obras de su repertorio. A pesar de esta improvisación, la representación fue un éxito.

Queda pues patente que Juan Gris no trabajó para el teatro motivado por las nuevas posibilidades que se le abrían en un campo artístico distinto del lienzo, sino que su aproximación a los Ballets Russes vino incentivada por una desesperada búsqueda de fama y de compensaciones económicas que, por aquel entonces, no encontraba por otros medios. Kahnweiler dijo que Gris no había conseguido transformar el escenario moderno, asegurando que el cubismo no aportó al teatro la revolución que había obrado en las artes plásticas. El marchante alemán dirigió una dura crítica al proyecto de Diaghilev, calificando su grupo de ser víctima de la «propaganda cuchicheada» que finalizaba en el absurdo.⁷⁸ De manera similar, el conjunto de

⁷⁶ GRIS, J.: *Project de décor Le pont d'un transat*, 1924, gouache sobre papel, 17 x 24 cm. Col. particular, Nueva York. Reprod. en COOPER, D.: óp. cit., 1977.

⁷⁷ Véanse las fotografías de Hugh P. Hall durante la gira del Covent Garden Russian Ballet en Australia. National Library of Australia (Pic/11102/825-835 LOC ALBUL 1111/20).

⁷⁸ KAHNWEILER, D.-H.: óp. cit., 1971, p. 287.



Fig. 13. J. Gris. Boceto para el telón de fondo de *Le pont d'un transat*, 1924.

sus aportaciones escénicas, faltas de un uso más atrevido del lenguaje que era evidente en sus bodegones cubistas, fue calificado por Juan Antonio Gaya Nuño de «una equivocación» que, tanto Gris como algunos amigos cercanos, como Gertrude Stein, lamentaban y achacaban al «solemne error» mutuo entre el pintor y Diaghilev de emprender estos encargos.⁷⁹

Joan Miró

El joven pintor catalán Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983), que llevaba abriéndose camino en el ambiente de la vanguardia parisina desde 1920, aterrizó en el mundo de la escena de manera casual, aunque cuando lo descubrió, su fascinación por este medio lo arrastraría por distintos proyectos hasta mediados de los años ochenta. Por aquella época Miró frecuentaba el taller de André Masson y su círculo, entre los que podemos destacar a Michel Leiris, Max Jacob, Benjamin Péret, André Breton, Max Ernst, Hans Arp y Paul Éluard. Sus cuadros colgaban entonces de los muros de una pequeña muestra colectiva en Montmartre, a la que acudieron Sergéi Diaghilev, Serge Lifar y Boris Kochno, quienes se fijaron en las propuestas plásticas del artista catalán y pensaron en él para las puestas en escena de sus espectáculos. Así, Miró inició una interesante producción escenográfica para la danza, que comenzó con un primer encargo para los Ballets Russes de Diaghilev, una obra que, al igual que ocurre con el caso de Picasso, ha sido de las más estudiadas en el entorno de los pintores de las vanguardias históricas españolas.⁸⁰

⁷⁹ GAYA NUÑO, J.A.: óp. cit., 1974, p. 162.

⁸⁰ Entre los estudios dedicados a estos aspectos, podemos destacar la exposición y la correspondiente investigación publicada en el catálogo de *Miró en escena*, organizada en 1994, de la que derivaron los estudios de Rosa María Malet, así como de Xavier García, Joan Baixas y Glòria Picazo. Remitimos a ellos para profundizar en ciertas cuestiones que, por las limitaciones impuestas por un trabajo de este tipo, dejaremos aquí menos exploradas. *Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Barcelona, D. L. 1994.

Esta primera colaboración escénica de Miró consistió en el ballet *Romeo and Juliet*, que realizó junto con su amigo Max Ernst. En un principio, el empresario ruso, establecido por aquel entonces en Londres, concibió esta obra dentro de un programa mayor, en homenaje a distintos creadores británicos. La pieza de William Shakespeare llevaría la partitura *Adam and Eve*, del músico inglés Constant Lambert, y una puesta en escena inicialmente pensada para el artista escocés Christopher Wood, a quien Diaghilev había conocido por mediación de Antonio de Gandarillas —sobrino de la mecenas Eugenia Errázuriz—. Sin embargo, en un viaje que Diaghilev realizó a París, tuvo la ocasión de conocer las últimas aportaciones del surrealismo, expuestas en la Galerie van Leer, que en seguida atrajeron su atención. A Lambert no le gustó nada la idea de ver su música traducida visualmente a las «monstruosas» concepciones de esta corriente de vanguardia y calificó a los dos artistas como pintores de tercera categoría dentro del «grupo de imbéciles denominados “surrealistas”». A pesar del enfado del compositor, Diaghilev, en la búsqueda de una visión más vanguardista para su grupo —y quizás también de cierto morbo y escándalo asociado a estas medidas—, decidió cambiar de idea para *Romeo and Juliet* y acabó encargando la escenografía y el figurinismo a estos dos jóvenes artistas del surrealismo.⁸¹ Serge Lifar recogió en sus memorias la llegada de ambos pintores a Monte Carlo:

Unos días más tarde, Diaghilev llegó a Monte Carlo... con Ernst y Miró, a los que había encargado los decorados de *Romeo and Juliet*. No tenía ojos más que para sus nuevos amigos, no le preocupaba prácticamente nada más de la nueva temporada, casi ni atendía a los ensayos y ni se daba cuenta de lo que estaba sucediendo. No solo estaba interesado en la siguiente temporada de ballet, sino también en discutir sobre arte con Ernst, en unas charlas que comenzaban por la noche y, en muchos casos, continuaban hasta las cinco de la madrugada. Este nuevo despertar por su viejo interés parecía rejuvenecerle. En gratitud por mi consejo de acudir a conocer a los surrealistas por sí mismo, Diaghilev trajo desde París algunas pinturas de Miró y de Ernst que le habían gustado particularmente y me las regaló, lo que condujo a la fundación de mi colección.⁸²

El ballet *Romeo and Juliet* se estrenó el 18 de mayo de 1926 en el Théâtre Sarah Bernhardt de París, con una coreografía de Bronislava Nijinska. Los papeles principales fueron interpretados por Sergéi Lifar, Tamara Karsavina y Thadeus Slavinsky. La acción se dividía en dos actos con entreacto y epílogo. La primera parte se localizaba en una clase de danza a la que llegaban tarde los bailarines principales. El maestro les montaba un paso a dos, pero ambos dejaban de lado la coreografía para manifestarse mutuamente su amor. En el entreacto, durante el cual el telón quedaba bajado, los miembros del cuerpo de baile llevaban a los protagonistas hacia el ensayo del ballet *Romeo and Juliet*. En la segunda parte tenía lugar la representación en sí del argumento de Shakespeare hasta la muerte de Julieta. Finalmente, en el epílogo se interpretaba el final de la obra, aunque los bailarines que hacían de Romeo y Julieta se fugaban en avión, enamorados, dejando al resto de la compañía buscándolos por el escenario.

La obra fue titulada como *Ensayo sin decorados en dos actos* y se sabe que, mientras que Miró se dedicó especialmente al primer acto, Ernst se encargó del segundo. Ambos artistas plasmaron en los decorados los estilos que estaban desarrollando en esa época: el *frottage* del alemán y las *pinturas del sueño* del español. Solo se han conservado los bocetos de Miró para

⁸¹ BUCKLE, R.: óp. cit., 1979, nota 142.

⁸² LIFAR, Serge: *Serge Diaghilev*, Roche Press, 2007, p. 309. T.A.

el telón de boca y el decorado de la primera parte de la obra (fig. 14), así como fotografías de la representación. En ellos se pueden apreciar distintos elementos que relacionan su escenografía con el resto de su producción pictórica. Según contaba Serge Grigoriev, testigo del estreno, el telón se levantó mostrando una escena vacía, lo que desató los murmullos del público, que creía que se trataba de un problema de tramoya. Se conservan algunos bocetos de Miró que Diaghilev amplió para realizar los telones, además de otros realizados específicamente por el artista para este ballet.⁸³ En uno de ellos se presenta un escenario con diferentes elementos geométricos dispersos por su espacio (fig. 15). Entre estos objetos se distingue una pantalla dividida en dos partes, pintada de negro y de azul claro, una estrella, un biombo, un cono blanco y otras formas de abstracción geométrica. Al fondo se distingue el telón, en el que se aprecia otra estrella fugaz azul por encima de una nube rosa. Además, a la derecha se podía ver una figura abstracta por delante de una nube, colocada al lado de una media luna en una caja rectangular. El croquis se completaba con algunas indicaciones dirigidas a la iluminación, a la presencia de una barra, toallas blancas y un sombrero. Se trata de elementos recurrentes en la iconografía mironiana de esas *pinturas del sueño*, como las denominó Jacques Dupin, relacionadas con lo onírico y el subconsciente surrealista. Muchos de estos signos tienen lecturas sexuales, como señaló en su momento Rosalind Krauss.⁸⁴

Los figurines de Miró consistían en unas túnicas amarillas para las mujeres y en ropas de ensayo para los hombres, mientras que solo la pareja protagonista disponía de un vestuario algo más elaborado —aunque, desde luego, sin ningún tipo de conexión con la obra de Shakespeare—. Algunas fotografías de estudio de Lifar, posando para Man Ray (fig. 16) y Numa Blanc, permiten aproximarnos a la parte final, en la que los protagonistas huían en avión, por lo que es posible ver el sencillo diseño para Romeo, con una malla blanca y detalles en negro —en una de las zapatillas, una banda en la rodilla que seguía por la parte de atrás de la pierna izquierda, la mitad de los guantes y el antifaz— que, llegado un punto de la acción, cubría con una chaqueta y un gorro de aviador.⁸⁵ En distintos lugares las anotaciones de Miró permiten hacerse una idea de la importancia que tenía para el catalán la concordancia entre el vestuario y la escenografía de la obra. Así, por ejemplo, el traje de Julieta del primer acto debía de ser del mismo tono de azul que el telón de Ernst del segundo acto.⁸⁶

El estreno de este ballet causó una polémica sin precedentes, pues los surrealistas compañeros de Miró y Ernst —especialmente Louis Aragon y André Breton— como ya había ocurrido con *Mercure* de Picasso, organizaron una protesta contra lo que consideraban el trabajo de sus colegas enfocado a los burgueses y la «iniciativa capitalista» de Diaghilev, una protesta que publicaron en *La Révolution surréaliste* el 15 de junio de 1926, en un texto en el que se podía leer el siguiente fragmento:

⁸³ MIRÓ, J.: *Pintura*, 1925, óleo sobre lienzo, 127 x 95 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Foundation (WAH, TEGS & MCS Col. Fund). *Estudio escenográfico*, 1926, gouache y lápiz sobre cartón, 37,5 x 48 cm. Col. Julien Bogousslavsky. *Pintura del sueño*, 1925, óleo sobre lienzo, 50 x 65,2 cm. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

⁸⁴ KRAUSS, Rosalind y ROWEL, Margit: *Joan Miró: Magnetic Fields*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 14.

⁸⁵ Fotos de Man Ray y Numa Blanc para *Romeo and Juliet*. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994. Véase también el álbum de fotografías de C. Lambert, nº 11; scènes/photos. BMO, BNF.

⁸⁶ BUCKLE, R.: óp. cit., 1979, p. 506.



Fig. 14. J. Miró. Boceto para el telón de boca de *Romeo and Juliet*, 1926. Wadsworth Atheneum, Hartford.

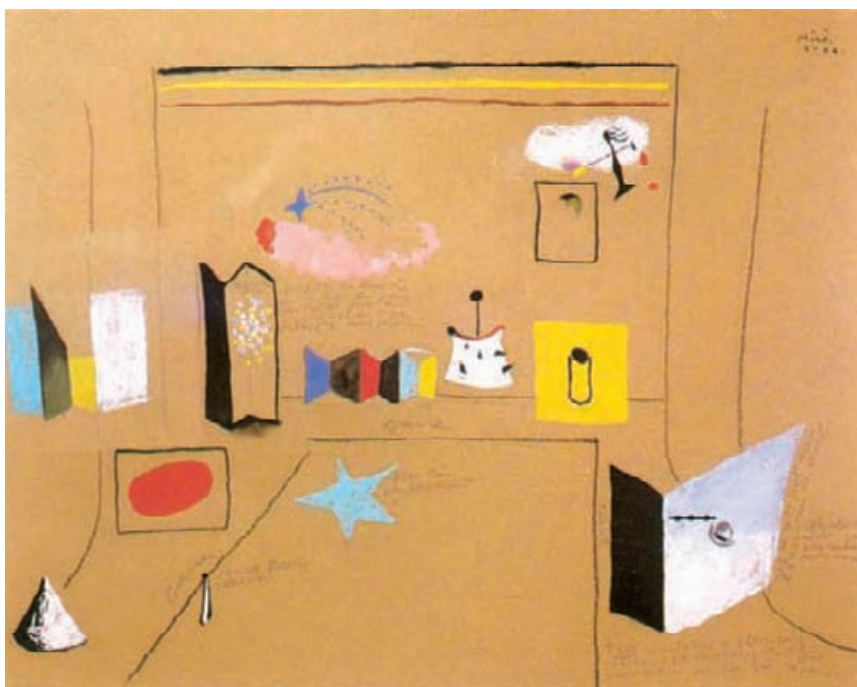


Fig. 15. J. Miró. Boceto para la escenografía de *Romeo and Juliet*, 1926. Col. particular.



Fig. 16. Lifar como Romeo en *Romeo and Juliet*, 1926.

Foto: Man Ray.

No es admisible que el pensamiento esté a las órdenes del dinero. Sin embargo, no pasa un año que no traiga la sumisión de un hombre que creíamos irreductible a los poderes a los que se oponía hasta ahora. [...] En este sentido, la participación de los pintores Max Ernst y Joan Miró en el próximo espectáculo de los Ballets Russes no habría de implicar la desclasificación de la idea *surrealista*. Ésta es una idea esencialmente subversiva, que no puede formar parte de tales empresas, en las que el objetivo ha sido siempre domesticar en beneficio de la aristocracia internacional los sueños y las revueltas de hambre física e intelectual. A Ernst y Miró les ha podido parecer que su colaboración con el señor Diaghilev, legitimada por el ejemplo de Picasso, no tendría consecuencias tan graves.⁸⁷

Boris Kochno, asistente al estreno, recogió su testimonio para dejar constancia del compromiso y la conciencia de los bailarines, que no cesaron de actuar a pesar del escándalo que se estaba produciendo en el patio de butacas:

[...] 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, «incitando 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

⁸⁷ ARAGON, Louis y BRETON, André: *Protestation*, Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Reprod. en *Miró en escena*. Óp. cit., 1994, p. 55.

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.⁸⁸

El gran escándalo que produjo el boicot de los surrealistas solo consiguió aumentar la venta de entradas entre un público que buscaba el morbo de la provocación plástica. Tras pasar por el His Majesty's Theatre de Londres en junio de 1926, el ballet *Romeo and Juliet* también se estrenó en España el 12 de mayo de 1927 en el Liceo de Barcelona, donde recibió unas sorprendentes buenas críticas, centradas en la labor del pintor catalán.⁸⁹ En Madrid el estreno no pasó desapercibido y *ABC* publicó una crónica en la que destacaba el ballet con escenografía de Miró:

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.⁹⁰

Destacaremos, por último, la carta que Sebastià Gasch envió a Miró tras presenciar la representación de *Romeo and Juliet* en mayo de 1927. En ella decía haber admirado por encima de todo el trabajo del pintor catalán, que tenía, en su opinión, más fuerza que la de Max Ernst. Gasch apreció especialmente el uso del color y la «intensidad patética inenarrable».⁹¹

La experiencia del ballet sobre el texto de Shakespeare fue un hecho positivo para la carrera de Miró, que consiguió publicidad tanto para el lenguaje surrealista como para su propio nombre entre un público burgués y esnob. Además, para un artista que buscaba la inspiración en lo onírico, en la poética de los objetos, en lo sutil y extraordinario, un medio como la danza le venía como anillo al dedo para dejar fluir su creatividad de la mano de la música y el movimiento. Por ello, tras su estreno como escenógrafo con la compañía de Diaghilev, en 1932 volvió a implicarse en un proyecto escénico, esta vez de la mano de los Ballets Russes de Monte Carlo. Los dirigían entonces René Blum y el Coronel Wassilyde Basil. Con ellos se estrenó *Jeux d'enfants*, que recuperaba una partitura de Bizet. Para esta ocasión, Boris Kochno y Léonide Massine realizaron el libreto y la coreografía respectivamente. La obra se vio por primera vez en el Théâtre de Montecarlo el 14 de abril de 1932. Los diseños de Miró para los decorados fueron ejecutados por el príncipe Alexandre Schervachidze, mientras que el vestuario se encargó a Barbara Karinska.

Como indicaba el mismo título, el ballet estaba inspirado en los juegos de los niños, un recurso tradicional en el ballet con ejemplos tan evidentes como *Coppélia* o *La boutique fantasque*. En este caso, una niña danzaba con sus juguetes, que cobraban vida durante la noche

⁸⁸ KOCHNO, B.: óp. cit., 1954, p. 268. T.A. Véase también GRIGORIEV, Serge: óp. cit., 1960, p. 221.

⁸⁹ BOB: «Teló en l'aire», *L'esquella de la torratxa*, Barcelona, 20-5-1927, pp. 335-336.

⁹⁰ «En provincias», *ABC*, Madrid, 13-5-1927, p. 38.

⁹¹ Carta de Gasch a Miró, Barcelona, 23-5-1927. Cit. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994, p. 68. El 30 de enero de 1927 Miró escribió a Joan Prats, preguntándole cuándo sería el estreno del ballet en el Liceo. Carta de Miró a Prats, París, 30-1-1927. Cit. en AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.): *Epistolari català. Joan Miró, 1911-1945*, vol. 1, Barcelona, Barcino/Fundació Miró, 2009, p. 310.

gracias al hechizo de dos espíritus. Así, aparecían una peonza, caballitos de juguete, raquetas con una pelota, pompas de jabón, muñecas, atletas y un explorador, con el que bailaba la protagonista. Cuando llegaba el alba, los espíritus volvían para colocar los juguetes en su sitio. Este argumento supuso un incentivo creativo para Miró, quien escribía a Gasch en febrero de 1932, contándole cómo afrontaba el proceso del diseño del ballet:

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*.

Todos compartimos este criterio y estamos dispuestos a llegar hasta el final sin negar ni un solo detalle y jugarnos la piel.

La música de Bizet —el autor de *Carmen*— es neta y precisa como la atmósfera que respiramos a pleno pulmón en la Escullera. 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.⁹²

Al mes siguiente, Miró volvía a dar detalles a Gasch sobre la evolución del ballet, denotando el entusiasmo por el proyecto, su conocimiento de la coreografía antes de haber terminado su diseño plástico y su dedicación a cada uno de los detalles de la puesta en escena, desde los decorados hasta el maquillaje:

Estoy trabajando como un preso; Massine ya ha terminado la coreografía, que es admirable; es un hombre prodigioso y de una gran fuerza magnética que electrizaba a los bailarines y bailarinas haciéndolos trabajar diez horas al día. ¡Es fantástico! En París hay expectación por este ballet. Yo este año no he parado: exposición en París y Nueva York, y ahora esto. [...] Aunque tengo bastantes días para estar aquí, ya que 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.⁹³

En el mes de junio, Miró escribió a Josep Vicenç Foix —con quien, como veremos, colaboraría en la configuración de un ballet de temática catalana años más tarde—, comentándole el próximo estreno de su ballet. En su propuesta englobaba la participación escenográfica en la producción artística nacionalista catalana, junto con una exposición de Dalí y otra de Picasso:

⁹² Carta de Miró a Gasch, 23-2-1932. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, p. 469. Esta carta sería reproducida en el artículo de GASCH, S.: «Resurrecció dels Ballets Russos», *Mirador*, Barcelona, 28-4-1932. T.A.

⁹³ Carta de Miró a Gasch, Monte Carlo, 9-3-1932. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, p. 472. T.A.

Mi ballet *Jeux d'Enfants* va a ser un éxito magnífico. Creo que a últimos de septiembre vendrán a Barcelona. A usted podría interesarle desde el punto de vista catalán —nacionalismo de envergadura racial— conocer las actividades *catalanas* de aquí durante el mes de junio:

Exposición de Dalí

Jeux d'Enfants

Exposición de Picasso (250 cuadros)

Hechos catalanes que aquí marcan un hito.⁹⁴

Por tanto, para la realización de los telones de boca y de fondo, de los decorados tridimensionales y los figurines, el catalán recurrió a sus habituales grandes superficies de colores neutros y brillantes tonos primarios, junto a formas de su particular universo pictórico —elementos geométricos, caligráficos y metafóricos—, con claros paralelismos con el resto de sus aportaciones plásticas coetáneas y ciertos guiños al dibujo infantil, al que hacía homenaje la temática de la obra. El telón de boca basaba su composición en un fondo neutro en el que Miró —que aparecía en distintas fotografías del taller, ejecutando él mismo el trabajo, como quince años antes veíamos a Picasso con *Parade*— pintó cinco bandas de color azul, verde, amarillo y rojo, respectivamente (fig. 17).⁹⁵ Por encima de ellas realizó un diseño caligráfico, en color negro, que combinaba líneas rectas y curvas en el que destacaba un elemento semejante a un gran ojo abierto con pestañas, de claras reminiscencias a la iconografía surrealista. Una vez se subía este telón, el escenario presentaba un decorado de fondo en el que llamaban la atención dos grandes figuras geométricas: a la izquierda, una especie de cono de color negro, abierto por abajo y terminado en un pequeño círculo rojo y, a la derecha, un gran círculo gris y blanco con un pequeño orificio en la parte central (fig. 18). Los espacios abiertos en estas dos construcciones servían para que los bailarines asomaran, en cada caso, las piernas o un brazo, produciendo inquietantes imágenes en movimiento al interaccionar con los elementos tridimensionales del escenario. El esquema que seguía el telón de fondo es rastreable, como ha apuntado Rosa María Malet, desde obras como *La torture de l'absence* (1932) y *Amoureux en extase* (1932), hasta *Pintura damunt masonite* (1936) o el conjunto escultórico que proyectó para La Défense, en París (1978).⁹⁶

Los bastidores se distribuían enmarcando la escena en tonos rojo, negro y blanco.⁹⁷ Según Dupin y Malet, la presencia de estas dos formas geométricas tiene en Miró una lectura sexual, atribuida al simbolismo fálico y la contraposición entre lo masculino y lo femenino, algo que, de otra manera, ya habíamos observado en *Romeo and Juliet*. Esta estructura —que es la que aparece en una maqueta diseñada por Miró y reproducida en numerosas ocasiones— se complementaba con distintos paneles que se repartían por el escenario y se movían en función del

⁹⁴ Carta de Miró a Foix, París, 14-6-1932. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, p. 482. T.A.

⁹⁵ MIRÓ, J.: *Boceto para el telón de boca*, julio de 1932, *gouache* sobre papel, 46 x 63 cm. Col. privada. Reprod. en DUPIN, Jacques y LELONG-MAINAUD, Ariane: *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings*, vol. 1, 1901-1937, Daniel Lelong-Successió Miró, 2008.

⁹⁶ MALET, R. M.: óp. cit., 1994, p. 75.

⁹⁷ MIRÓ, J.: *Maqueta escenográfica*, 1932, grafito y *gouache* sobre cartulina, 26,6 x 11,2 cm; 32,6 x 7 cm; 26,6 x 8 cm; 20 x 5,3 cm; 12,2 (diámetro); 26,7 x 7,4 cm; 31,8 x 12 cm; 26,6 x 9,6 cm. Fundació Joan Miró (FJM). Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994. Siete *Estudios escenográficos*, 1932, grafito sobre papel, 28,5 x 10 cm; 18,1 x 21 cm. FJM. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

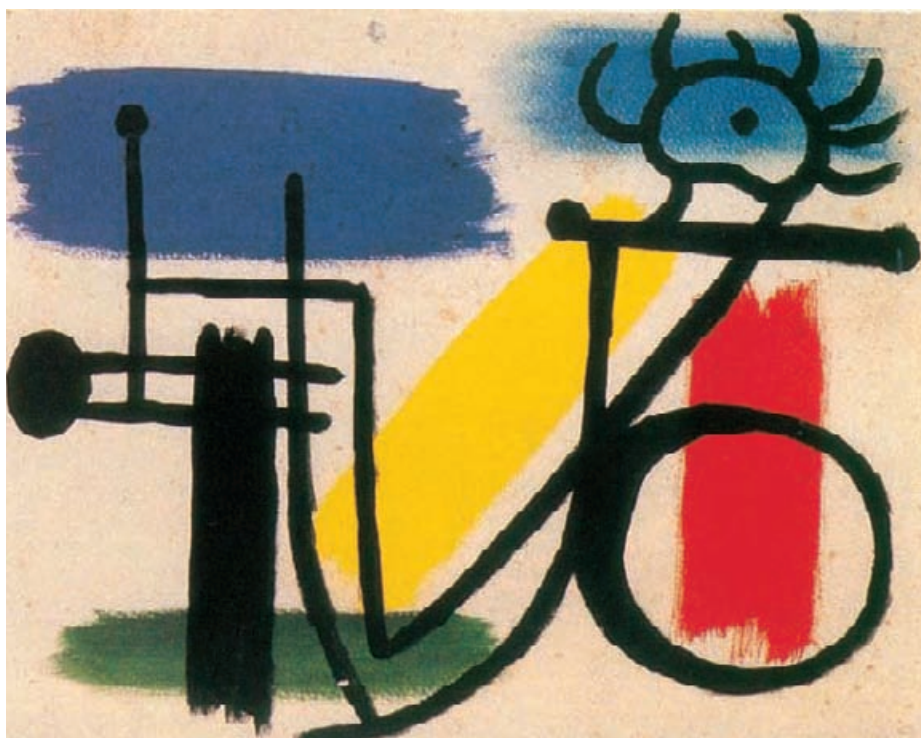


Fig. 17.
J. Miró. Boceto
para el telón
de boca de
Jeux d'enfants,
1932.

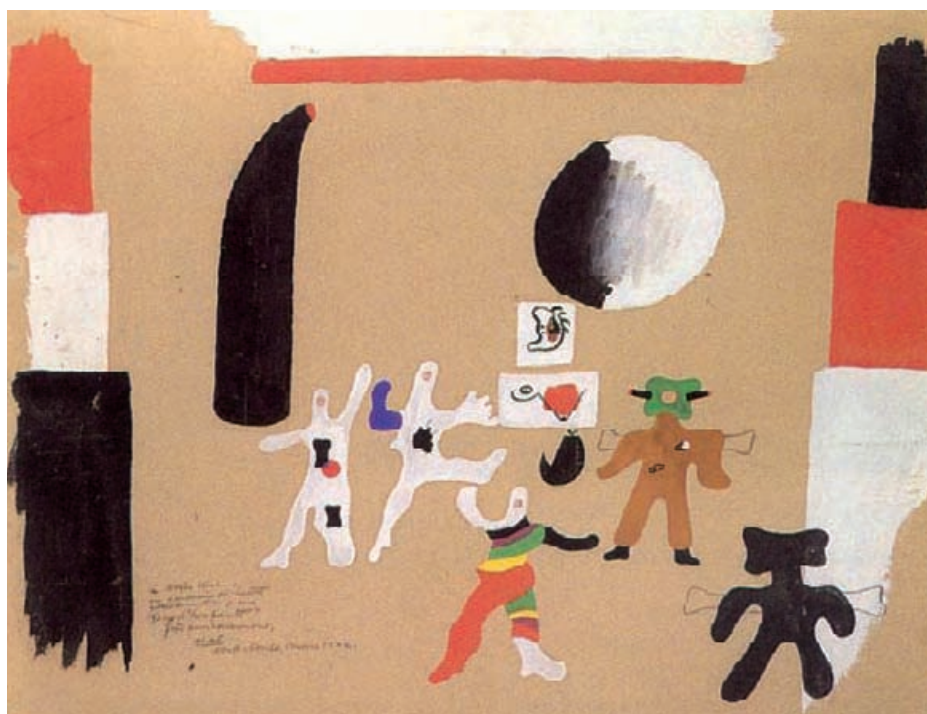


Fig. 18.
J. Miró.
Boceto para la
escenografía
de *Jeux
d'enfants*,
1932.
Colección
particular.

número que tenía lugar por la acción.⁹⁸ Sus composiciones se asemejan en la presentación de un fondo plano de tono ocre en el que Miró pintó una gran nube blanca. Por delante se añadían, a la manera de un *collage*, distintos objetos tridimensionales pegados, prácticamente llevando al escenario los lienzos que en aquel momento el pintor catalán estaba realizando fuera de la ficción escénica. A los lados del escenario dos grandes cartelas se disponían verticalmente localizando las ciudades de París y Nueva York (fig. 19). Por último, frente al gran círculo del telón de fondo, aparecía colocado otro diseño de Miró. El pintor catalán llevaba recurriendo a este esquema de obras desde finales de los años veinte, con ejemplos como *Bailarina española* (1927). Gracias a las fotografías del espectáculo hemos comprobado que su ubicación y orientación variaba dependiendo del número del ballet que tuviese lugar y que era movido por los propios bailarines.⁹⁹

Se conservan multitud de figurines para cada uno de los divertidos juguetes y el traje original de la peonza, que forma parte de las colecciones del Victoria & Albert Museum.¹⁰⁰ Este último es uno de los diseños más originales, basado en un mono de cuerpo entero formado por telas de colores dispuestas al bies, que fomentaba la sensación de velocidad en el giro cuando la bailarina efectuaba series de piruetas y *fouettés* en su coreografía. Utilizando ese mismo recurso de un mono que cubría hasta la cabeza y coloreaba los miembros del cuerpo de los bailarines, el diseño de los dos espíritus que daban vida a los juguetes mostraban, sobre una base blanca, algunos detalles en azul —uno de los brazos de la chica—, rojo —un círculo en el pecho del chico— y negro —tres motivos de tipo orgánico que recuerdan a los *collages* de Arp—. Destacan también las pompas de jabón, con unos monos de cuerpo entero de un variado colorido, destinados a ocho bailarines. Algunos de los diseños que elaboró Barbara Karinska presentan toda la originalidad de aquéllos de Miró junto con distintas indicaciones por escrito, que la modista tuvo que adaptar al cuerpo de los bailarines.¹⁰¹ Citaremos el caso de los caballitos, que vestían monos marrones y unos curiosos gorros para la cabeza con forma cuadrada de lados curvos y dos palos pegados a la altura de las orejas, que alejan el conjunto de una representación realista de los equinos. También mostraban una gran originalidad los variados diseños de cada uno de los escudos de las amazonas, realizados a partir de distintos *collages*.

En suma, se trata de un ballet muy original y muy trabajado, demostrable a través del enorme número de bocetos y de la gran atención a los mínimos detalles de cada uno de los

⁹⁸ MIRÓ, J.: *Elemento escenográfico*, 1932, óleo sobre lienzo, 62 x 71 cm. Col. particular. *Estudios de elementos escenográficos*, 1932, grafito sobre papel, 21 x 18,1 cm.; 32 x 24,6 cm. FJM. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994. *Boceto para el ballet Jeux d'enfants*, 1932, óleo sobre cartón, 48 x 77 cm. Col. privada. Reprod. en DUPIN, J. y LELONG-MAINAUD, A.: óp. cit., 1999.

⁹⁹ Véanse las numerosas fotografías conservadas de las variadas representaciones de este ballet. Especialmente interesantes son las que alberga la National Library of Australia, cuando esta obra fue llevada de gira en el repertorio del Covent Garden Russian Ballet a His Majesty's Theatre de Melbourne en 1938. NLA. Véase también HASKELL, Arnold L.: *The Balletomane's Scrap-book*, Londres, A. & C. Black, 1936.

¹⁰⁰ MIRÓ, J.: *Estudios de elementos del vestuario*, 1932, lápiz sobre papel, 21 x 18,1 cm. FJM. *Estudio de vestuario*, 1932, grafito, gouache y lápiz de color sobre papel, 30 x 46 cm. Col. particular. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

¹⁰¹ MIRÓ, J.: *Figurín para los caballos de Jeux d'enfants*, 1932, lápiz y acuarela sobre papel, 15 x 24 cm. *Figurín para la peonza de Jeux d'enfants*, 1932, lápiz y acuarela sobre papel, 24 x 16 cm. Reprod. en *Serge Diaghilev...*, óp. cit., 1968.

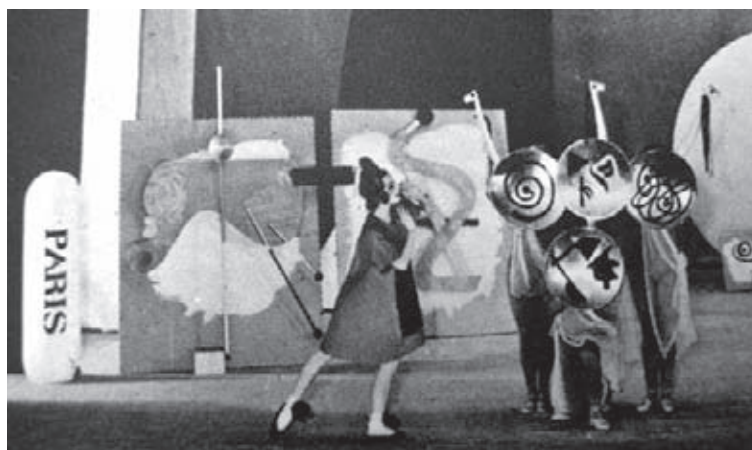


Fig. 19. Representación de *Jeux d'enfants*, 1932.

personajes y complementos escenográficos de la obra. Para la materialización de una pieza de esas características, la colaboración entre Miró y Massine fue especialmente enriquecedora, aunque sus frutos fueron evaluados de diferente manera por la crítica de la época. Massine escribió cómo fue el contacto de Miró con el ambiente de la compañía de ballet y sus primeras colaboraciones:

Tan pronto como llegué a Monte Carlo fui presentado a Joan Miró, el artista español que iba a hacer los decorados y los trajes. Lo encontré un joven muy alegre, cuya conversación se parecía a sus pinturas, imaginativa e infantil. [...] Mi coreografía estaba parcialmente condicionada por el decorado y por los figurines surrealistas y de colores brillantes de Miró, pero fundamentalmente, por la encantadora música de Bizet.¹⁰²

Massine dedicó un artículo de *Cahiers d'Art* a Miró, en el que reflexionó sobre la relación entre su pintura y la danza, que ayuda a comprender mejor los incentivos de ambas trayectorias:

El arte de Joan Miró está muy cerca de la coreografía. El hallazgo extraordinario de las formas, su persuasión tanto por el dibujo como por el volumen, completan y ayudan al movimiento que se ejecuta sobre un fondo suyo. Los colores de Miró son brillantes y por la fuerza de su armonía dan un valor especial a la plasticidad y al dinamismo de la coreografía. En Miró, los elementos más reales se convierten en unos dibujos sintéticos o en unos objetos que atraen a la vista por su originalidad. Viendo la coordinación de los colores y de las formas de sus cuadros, se produce involuntariamente una alegría y una necesidad de bailar.¹⁰³

La obra pasó al repertorio de los Ballets Russes de Monte Carlo del Coronel Basil, quienes la reestrenaron el 5 de julio de 1933 y la llevaron de gira por diferentes países. Tras su parada en Gran Bretaña, Cyril Beaumont escribió en una de sus publicaciones que los diseños de Miró «son los más exitosos desde un punto de vista decorativo, así como en la transmisión

¹⁰² MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 183. T.A.

¹⁰³ MASSINE, L.: «Joan Miró», *Cahiers d'Art*, 1-4, 1934. Cit. en THARRATS, J. J.: óp. cit., 1950, p. 30.

de la escencia de los juguetes y de la cualidad abstracta del conjunto del episodio. Todos los objetos tienen un color brillante y simple que al reflejar las luces transportan a las memorias de la infancia, a la sensación del brillo y el olor resinoso de las superficies esmaltadas».¹⁰⁴ En este mismo sentido que destacaba lo onírico y lo fantástico de la obra, Arnold L. Haskell lo comparaba con la mítica novela de Lewis Carroll, al denominar al ballet *Riabouchinska in Wonderland* «con toda la lógica y lo inevitable que un sueño tiene a la vez». El crítico británico continuaba diciendo: «El ballet es el único medio para una concepción así y es por tanto un campo que el ballet debe explorar. *Jeux d'enfants*, basado en el viejo tema de los juguetes que cobran vida, es todavía el más moderno de todos los ballets».¹⁰⁵ Sin embargo, cuando la obra se repuso en 1937, su homólogo neoyorquino John Martin no estaba de acuerdo con esa última aseveración, pues, en su opinión, el lenguaje mironiano ya estaba algo pasado de moda: «Probablemente lo más asombroso de esta pequeña y suave obra son los decorados y figurines de Joan Miró, que devuelven a un periodo en el que el surrealismo estaba de moda. Massine ha diseñado su coreografía en un estilo parecido, pero a pesar de ello es generalmente fresca y alegre».¹⁰⁶ A pesar de este tipo de lecturas, cuando la obra se llevó a Estados Unidos, las crónicas fueron casi siempre positivas:

Jeux d'Enfants [...] es una pieza superior de expresión inteligente. El decorado enfatiza la realidad en un espacio impresionante. Líneas rectas y círculos, ángulos y figuras sin adorno otorgan al público un placer peculiar. Los colores son pocos, pero definidos y las ideas coreográficas están estrechamente relacionadas con ellos. Ambos, los colores y la danza, proporcionan el mismo placer peculiar e indefinible como las líneas y los ángulos en un cuadro de Klee o en una litografía de Elise.¹⁰⁷

Un año después de su estreno monegasco, los Ballets Russes de Monte Carlo llegaron a Barcelona, donde se presentó al público del Liceo, gracias a las gestiones de Gasch y Joan Prats.¹⁰⁸ Al igual que Picasso había supuesto un modelo para muchos de los artistas españoles que, tras contemplar las representaciones de sus ballets, habían probado suerte como escenógrafos, la puesta en escena de *Jeux d'enfants* levantó las pasiones de muchos de los pintores —especialmente el grupo de surrealistas catalanes—, que vieron en esta pieza un ejemplo de aplicación de las novedades plásticas a distintas disciplinas, contando además con una difusión

¹⁰⁴ BEAUMONT, Cyril W.: *The Monte Carlo Russian Ballet (Les Ballets Russes du Col. W. de Basil)*, Londres, Wyman & Sons, 1934, p. 14. T.A.

¹⁰⁵ HASKELL, Arnold L.: «A Riabouchinska in Wonderland», *The Daily Telegraph*, Londres, 9-7-1937. Véanse también: «Covent Garden Theatre. Revival of Papillons», *The Times*, Londres, 9-11-1937. J.H.M.: «Covent Garden Ballet», *The Manchester Guardian*, Manchester, 10-7-1937, p. 8. H.F.: «Thursday: Papillons; *Jeux D'Enfants*», *Sunday Times*, Londres, 11-7-1937.

¹⁰⁶ J. M.: «Four Works Given by De Basil Ballet», *The New York Times*, Nueva York, 28-10-1937, p. 28. T.A.

¹⁰⁷ MORSE JONES, Isabel: «Ballets Lure Throngs to Auditorium», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 24-1-1938, p. 14. T.A.

¹⁰⁸ Se conservan múltiples cartas en las que Miró se escribe con ambos y con Foix, contando el éxito de las representaciones de *Jeux* y preguntando por las gestiones para montar su ballet en el Liceo. Véase: Carta de Miró a Prats, Mont-roig, 4-9-1932. Carta de Miró a Foix, París, 1-11-1933. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, pp. 486, 511.

mucho más amplia. Miró mostró un gran interés por saber de las reacciones de los expertos y críticos catalanes ante su ballet.¹⁰⁹ La extensa crónica de Gasch sobre toda la velada del estreno dedicaba un apartado especial al trabajo de Miró:

Jeux d'enfants, el esperado ballet de Joan Miró, que había provocado tanta expectación que el Liceo, la noche del estreno se vio lleno de gente —¡agotadas todas las localidades!—, de un público que siguió la representación con una atención sostenida, sin desfallecer. Universo encantado de formas y colores, mundo de maravillas, fantástico cuento de hadas [...]. Esto es este ballet, lleno a rebosar de una poesía alternativamente ingenua y vigorosa. Miró tiene una concepción clara de la decoración de teatro. Sabe que no basta 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 todo el resto de accesorios. El telón, muy simple, no es nada más que una superficie que limita y que no estorba. Los volúmenes, no solo los objetos, sino también 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 armonía. Obra clara, neta, precisa, simple, llena de hallazgos expresivos.

Hasta aquí Gasch demostraba tener una moderna visión sobre la creación plástica para las obras de danza. Su reflexión acerca de la relación entre la coreografía y la escenografía la expuso más adelante en el mismo artículo:

[...] Massine ha creado una coreografía admirable que ha hecho resaltar la obra de Miró. Ha supeditado la danza al decorado. Y aunque los puristas exclamen: ¡*Oh, herejía!*!, si el decorado es de un Miró, vale la pena no desgarrarse las vestiduras. Más que danza, la coreografía de *Juego de niños* es plasticidad, un encadenamiento de actitudes eminentemente plásticas. [...] En fin, una noche de triunfo para Joan Miró. Triunfo brillante que nos llena de satisfacción a los pocos que hemos creído en este pintor desde sus comienzos, y que le hemos apoyado día a día a pesar de pasar por locos.¹¹⁰

Esta opinión de Gasch fue recuperada más de diez años después en el libro que el crítico escribió junto con Pedro Pruna, *De la danza*, en el que seguía valorando la labor de Miró, pero no se mostraba partidario de que los aspectos plásticos eclipsaran la pura danza, culpa, en ese caso, de una rendición de terreno por parte de Massine: «La coreografía de Miassine [sic] reducíase a hacer resaltar la obra de Miró. Miassine [sic] supeditó la danza al decorado. Más que danza, la coreografía de *Juegos infantiles* era plasticidad, un encadenamiento de actitudes eminentemente plásticas. ¡Y no es este el camino que cabe seguir!».¹¹¹

¹⁰⁹ En una carta escrita a Ràfols en 1933, Miró le preguntó sobre la crítica de Guillermo Díaz-Plaja que le interesaba especialmente. Carta de Miró a J. F. Ràfols, Barcelona, 15-6-1933. Cit. en MIRÓ, J.: *Cartes a J.F. Ràfols, 1917-1958*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1993, p. 128.

¹¹⁰ GASCH, S.: «Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu», *Mirador*, Barcelona, 25-5-1933, p. 2. T.A. Véase también BOLÍN, Luis Antonio: «ABC en Londres. Novedades teatrales», *ABC*, Madrid, 24-11-1933, p. 14.

¹¹¹ GASCH, Sebastián y PRUNA, Pedro: *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946, pp. 205-206.

Tampoco pasó desapercibido este estreno de ballet surrealista para el pintor leridano Josep Viola —conocido más adelante como Manuel Viola—, quien, en 1933, escribió un artículo dedicado a la nueva moda del ballet, entre las páginas de la vanguardista revista *Art*. En él, como se deduce de su identificación en aquellos años con el surrealismo, Viola se centró en las colaboraciones de André Masson y de Miró para los Ballets Russes de Monte Carlo como ejemplo de lo que, en su opinión, no era más que un arte «superfluo e intrascendente», demasiado preparado y elaborado, en comparación con el automatismo y la exploración del subconsciente que ofrecía el manifiesto surrealista:

Música, decorados, vestuarios, no son más que simple complemento que tiende a realzar la médula del *ballet*: la coreografía. [...]

Decoración y vestuarios, idénticamente a la música, tienen mera función accesoría encaminada a destacar la plasticidad. [...]

En *Jocs d'Infants* de Joan Miró, es visible también de una manera particular, la superación del valor expresivo del decorado y su continuación: objetos y vestuarios. Pero así como en *Presagios* esta superación se crea por un contraste, en el *ballet* de Miró se efectúa por una absorción, por la cual hace que cuanto se agite en escena, no signifique más que una simple continuación de la obra del pintor. Los danzarines, con su indumentaria, se convierten en volúmenes íntimamente ligados con el decorado. En este *ballet*, el aspecto agradablemente sensorial, no borra hasta cierto punto, la subterfugiada repercusión anímica.

Todas las audacias e innovaciones de un Nijinski, un Fokine, un Massine, enriquecerán siempre el *ballet*, pero sus intentos, no sobrepasarán de la esfera puramente rítmica, exteriormente agradable, sin ninguna transcendencia [sic] de ánimo. Su esencia es totalmente abstracta, *antagónicamente polarizada a cuanto signifique poesía*.

Su elaboración es pareja al montaje cinematográfico *todo está enteramente elaborado, calculado, preestablecido con la misma precisión necesaria que exige el establecer el «decoupage» apriorístico de un film*, ha dicho cierto extremado panegirista del *ballet*.

Síntomas que nos muestra de manera eficaz, la exigua importancia espiritual del *ballet* y el deplorable entusiasmo que ha estremecido la crítica barcelonesa, con motivo de los «Ballets Rusos de Montecarlo», a la cual nos la revela este hecho como un conjunto de perfectos extraverdidos; hasta llegar al extremo de que un crítico distinguido siempre por su adecuada valoración y extremada puridad, se haya excedido con su erudito entusiasmo y llegue a exclamar una y otra vez ¡No... los ballets rusos no han muerto... No!¹¹²

Antes de terminar la intervención de Miró en danza en estos años, citaremos la información que se deduce de una carta que mandó el pintor catalán a Joan Prats en junio de 1932, en la que le contaba que, tras el trabajo para *Jeux d'Enfants*, se encontraba diseñando la escenografía de un número para una gala, protagonizado por Alla Nikitina: «[...] se trabaja solo unas horas y está magníficamente pagada».¹¹³ Poco conocemos de esta intervención, de la que no hemos podido localizar ninguna obra.

De cualquier manera, el trabajo de Miró para los Ballets Russes de Monte Carlo fue todo un éxito, como sucedió con el que había realizado para los de Diaghilev unos años antes, aunque incluso para esta última puesta en escena, el público demostró haber asumido mejor el estilo

¹¹² VIOLA, José: «Síntomas», *Art*, 4, Lérida, 1933, p. 3.

¹¹³ Carta de Miró a Prats, París, 14-6-1932. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, p. 483. T.A.

del pintor surrealista que tras su primera colaboración con Max Ernst. En 1935 el pintor catalán colaboró en el repertorio del bailarín Joan Magrinyà, en su obra *Arlequí* y, al año siguiente, trabajó en una fallida obra, truncada por el estallido de la Guerra Civil española. El conflicto bélico interrumpió al artista en medio de la configuración de un gran proyecto, quizás uno de los más prometedores de aquella época. Se trató del ballet *Ariel*, que contaba con un libreto de Josep Vicenç Foix y una partitura de Roberto Gerhard. Estos tres creadores, amigos y miembros desde hacía tiempo de los círculos artísticos de las artes nuevas catalanas, trabajaron en la obra, a intervalos interrumpidos —especialmente debido al gran número de encargos y proyectos del pintor— desde 1933.¹¹⁴

La obra estaba inspirada en el espíritu del aire que provocó la tempestad que dio nombre a la última obra que escribió Shakespeare. En las ideas que recogió Miró en sus cuadernos a lo largo de esos años, se pueden encontrar referencias al mundo personal que reflejaba en sus cuadros. Los elementos mágicos y oníricos se entremezclan con otros objetos descontextualizados en atmósferas irreales. Los bocetos para los telones y figurines están plagados de signos mironianos: la estrella, la flor, la nube, la escalera, el pájaro, el sexo, el ojo... Todo ello nos remite, en primer lugar, a los universos escénicos creados para sus ballets anteriores, *Romeo y Julieta* (1926), *Jeux d'Enfants* (1932) y *Arlequí* (1935), pero también recuerda el espíritu poético de las pinturas del sueño de finales de los años veinte y adelanta el de los cuadros previos a las *constelaciones*. Así, como hiciera el personaje de Shakespeare, a través de sus signos, buscaba la liberación del ser humano, tanto de sus propios monstruos como de fuerzas adversas, algo reflejado en la lucha de movimientos, colores y formas, entremezclados en la danza mágica de la coreografía.

El ballet *Ariel* estaba pensado para ser interpretado por los Ballets Russes de Monte Carlo —quienes habían llevado a cabo la última pieza escénica de Miró—. No obstante, parece ser que a Massine no terminó de resultarle inspiradora la partitura de Gerhard. El único documento explícito sobre esta colaboración que ha llegado hasta hoy es el artículo escrito por los tres creadores, titulado «Música, maquetas e ideas para un ballet», publicado en el segundo número de la revista de musicología belga *Musica Viva*, en julio de 1936.¹¹⁵ En este texto, Miró, Gerhard y Foix explicaban los novedosos procesos de creación de *Ariel*, en los que cada uno realizaba su trabajo de manera independiente, sin que existiese un hilo conductor claro a la manera de los libretos tradicionales, y siendo después el coreógrafo el aglutinador de las materias generadas, lo que hacía de la danza la disciplina ordenadora de las diferentes motivaciones.

Gerhard concibió su partitura, a la que había denominado *Música d'acompanyament per a una acció coreogràfica*, confrontando dos caracteres correspondientes a dos personajes del texto shakesperiano: Ariel y Calibán.¹¹⁶ El primero era un tipo de bailarín ingrátido y etéreo,

¹¹⁴ Este ballet, sobre el que no se conserva mucha documentación, ha sido profundamente estudiado por Isidre Bravo y Carme Escudero i Anglés en el catálogo de la exposición *Miró en escena*, óp. cit., 1994. A él nos remitimos para cualquier cuestión más específica. Las piezas para este ballet se conservan en la FJM, n° cat. 127-183. En este sentido, el 26 de agosto de 1934 Miró escribía a Foix contándole que, tras una etapa muy ocupada, no había olvidado su ballet conjunto. Carta de Miró a Foix, Mont-roig, 26-8-1934. Cit. en AINAUD, J.: óp. cit., 2009, p. 525.

¹¹⁵ MIRÓ, Joan, FOIX, Josep Vicenç y GERHARD, Roberto: «Música, maquetas e ideas para un ballet», *Musica Viva*, 2, julio 1936, pp. 8-13. Reproducido en *Miró en escena*, óp. cit., 1994, pp. 200-201.

¹¹⁶ Cajas n° 6-7 (06_01_01, 06_01_02, 07_01), Arxiu Robert Gerhard, Institut d'Estudis Vallencs, Valls y Alt Camp (Valencia).

mientras que el segundo era monstruoso y pesado. Curiosamente, el compositor catalán comparó ambos prototipos con dos figuras de las fiestas catalanas: el ángel de la Patum de Berga —un personaje que recuperaremos en el ballet *La nuit de Saint Jean* que puso en escena Gerhard junto con Joan Junyer— y los gigantes de los *cercaviles*. Además, explicaba que el plano sinfónico de su partitura correspondía a cuatro estados predeterminados: el antagonismo, la tristeza, la angustia y el desenlace, piezas diferenciadas musicalmente, pero unidas por la misma línea compositiva. Con todo ello, el resultado musical serviría solamente para acompañar «contrapuntísticamente» el movimiento coreográfico, principio fundamental, en su opinión, de todas las artes que se integren en el ballet. Para Gerhard, el coreógrafo, el músico y el poeta no se debían ilustrar mutuamente, creando cada uno un doble de la idea del otro, sino que habían de mantener una tensión y disonancia entre sus colaboraciones, una independencia y un espíritu «contrapuntístico» de colaboración.

Por su parte, Foix concebía el ballet moderno como un símbolo plástico de la lucha eterna entre el individuo en soledad, el yo y los otros; representable sobre el escenario utilizando la masa y el cuerpo de baile, frente al solista. Para ello, el bailarín o la bailarina utilizarían los elementos escénicos, relacionados con la magia, pero insistiendo en la importancia del cuerpo como elemento principal de la coreografía. La tendencia del solista a incorporarse a la masa, a la colectividad, representaría la voluntad de integración de la magia tradicional en la trágica actualidad. *Ariel* representaría, en definitiva, la tensión de la dualidad.

Por último, Miró ya no consideraba la escena como el marco tradicional que presentaba, dentro de unos límites escritos, una modificación transitoria del espacio, sino un lugar misterioso, un espacio abierto a la magia. En él, un papel fundamental lo desempeñaban el color, el diseño y los objetos, como si de otros personajes más se trataran. La danza era el instrumento del bailarín para relacionarse en ese espacio misterioso, algo miedoso, monstruoso y fantasmal, de lucha entre fuerzas adversas. La danza se «desintelectualizaba» para recuperar su sentido original, aquel que poseía la magia. Este magicismo resultaba la idea fundamental de la que partía el resto de las concepciones plásticas de la puesta en escena, las cuales daban lugar a fuerzas positivas y negativas, volúmenes, formas y colores, construidas con el movimiento. Así, la plástica del ballet surgía del encuentro, a veces algo violento, entre la realidad y la ilusión, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo lógico y lo irracional. Tales bases fueron el punto de arranque de decenas de dibujos y bocetos que el artista catalán desarrolló en numerosos cuadernos entre 1933 y 1935. Los estudios sobre estos materiales, realizados hasta el momento, han interpretado esta obra en clave alquímica.

El telón de boca volvía a retomar el motivo mironiano de la dualidad de lo masculino y lo femenino, en una combinación de formas orgánicas con el triángulo y la esfera, todo ello en tonos rojo y amarillo, blanco y negro, sobre fondo neutro.¹¹⁷ Por otro lado, el telón de fondo, también diseñado por Miró, se inspiraba directamente en distintos textos de Foix, como *KRTU* o *Gertrudis*, que reprodujo entres sus anotaciones. Algunas decían lo siguiente: «Delante de mí, entre la plaza desierta y el cielo, se elevaba, trágicamente delator, un alambre en espiral»¹¹⁸

¹¹⁷ MIRÓ, J.: *Estudios de telón de boca*, 1935, grafito, gouache y pastel sobre papel, 24 x 31,9 cm. FJM. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

¹¹⁸ FOIX, J. V.: *KRTU, Ombres darrera els lilàs*, Barcelona, L'Amic de les Arts, 1932, p. 29. Cit. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994, p. 140.

y «[...] en pleno arenal ardiente, estaba únicamente mi paraguas. Sobre el mar, sin sombra de barco ni de nube, flotaban los guantes enormes que calza el monstruo misterioso».¹¹⁹ Utilizando la iconografía de la mano, la espiral y la estrella, esta vez el pintor catalán recurría a la tonalidad azul combinada con negro y blanco, en un fondo más lírico y menos agresivo que el telón de presentación del ballet (fig. 20).¹²⁰

Los estudios de vestuario y de elementos escénicos recogían algunos figurines y formas de atrezo de cierto carácter futurista, basadas en formas geométricas de tonos planos primarios —amarillo, negro, azul, rojo— y en la preeminencia de la curva (fig. 21). Entre su iconografía recurrente, citaremos el paraguas —uno de los elementos que, unos años más tarde, se convertirán en el fetiche freudiano de los ballets de Dalí—, el pájaro —cuyo nombre en francés, *oiseau*, se formaba reproduciendo sus letras en los trajes de distintos bailarines—, los ojos, la escalera.¹²¹ Cabe destacar además la gran modernidad de un ballet para el que Miró había pensado introducir canto, fragmentos de poemas leídos, proyecciones cinematográficas sobre los decorados, actores y juego con objetos tridimensionales junto con la coreografía.

Este complejo proyecto solo consiguió ver la luz en forma de concierto en el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, el 19 de abril de 1936, en el Palau de la Música de Barcelona. El estallido de la guerra, que provocó el exilio de Miró a París y de Gerhard a Francia y más tarde a Reino Unido, terminó por dispersar a los creadores de tan interesante pieza que, quizás, habría llegado a llevarse a los escenarios. A pesar de tales circunstancias, el pintor catalán retomó el trabajo de esos álbumes para otras obras escénicas que estrenaría a partir de los años sesenta.

Pedro Pruna

Pedro Pruna (Barcelona, 1904-1977) fue un artista reconocido en vida, un pintor de éxito desde muy joven, cuando llegó a París bajo el amparo de Picasso. La formación del artista catalán comenzó en Barcelona, desde donde marchó a París en 1921.

La primera colaboración de Pruna para la danza comenzó en Francia en 1924, cuando fue contratado por la compañía de Diaghilev. Gracias a la intervención de Picasso —quien, por entonces, prácticamente estaba cerrando su primera etapa de escenógrafo—, en seguida consiguió contactos entre los círculos de los Ballets Russes, algo evidente en declaraciones como las que realizó el escritor Paul Morand a *Dial* en septiembre de 1924: «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”».¹²²

¹¹⁹ FOIX, J. V.: *Gertrudis, Diari 1918 (fragments)*, Barcelona, L'Amic de les Arts, 1927, p. 17. Cit. en *ibídem*, p. 141.

¹²⁰ MIRÓ, J.: *Estudios de telón de boca*, 1935, pastel, grafito y *gouache* sobre papel, 24 x 31,9 cm. FJM. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

¹²¹ MIRÓ, J.: *Estudios de vestuario, personajes y elementos escenográficos*, 1935, *gouache*, lápiz, grafito y pastel sobre papel, 24 x 31,9 cm. FJM. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994.

¹²² MORAND, Paul: «Paris Letter. July 1924», *Dial*, septiembre de 1924, p. 241. Cit. en GARAFOLA, L.: óp. cit., 1989, p. 258. T.A.

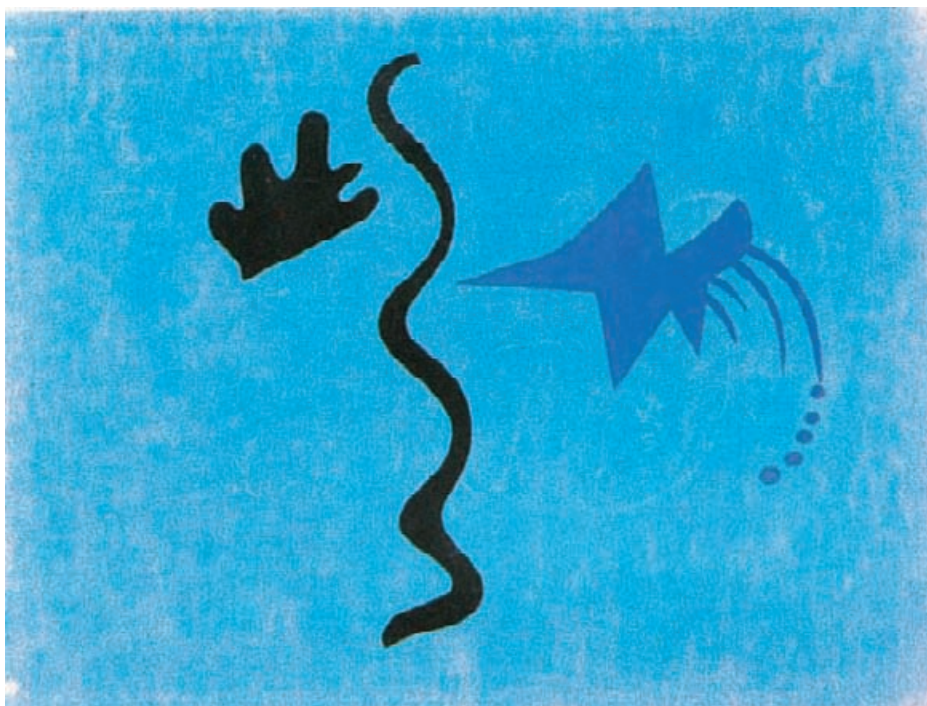


Fig. 20.
J. Miró.
Boceto para el
telón de fondo
de *Ariel*, 1935.
Fundació
Joan Miró,
Barcelona.

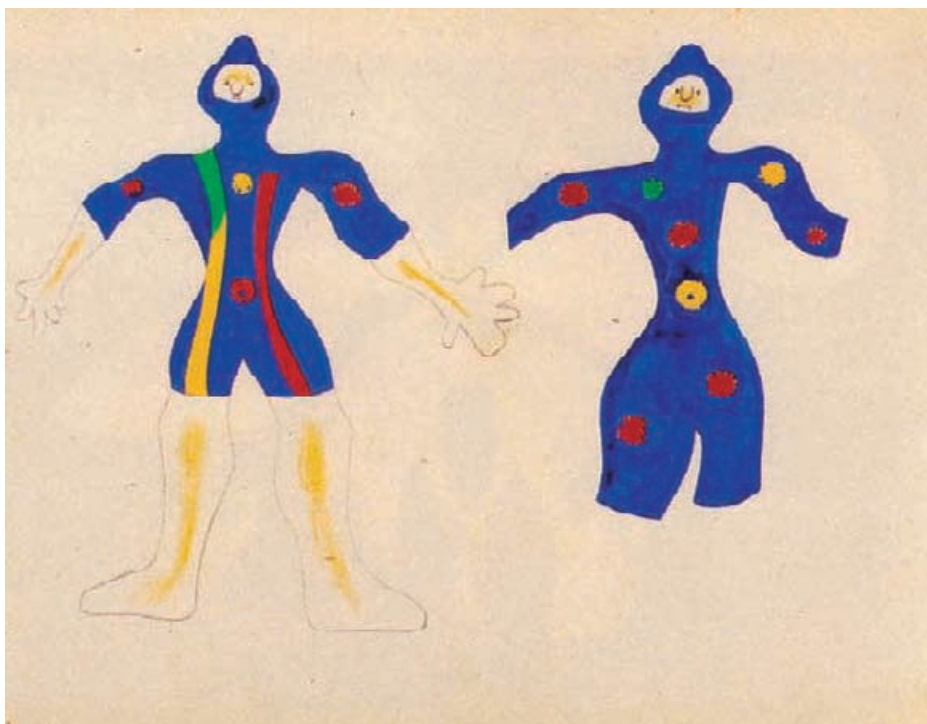


Fig. 21.
J. Miró.
Figurín para
el ballet *Ariel*,
1935.
Fundació
Joan Miró,
Barcelona.

Sin duda, uno de los mayores respaldos de Pruna en aquellos años en Francia fue el que le proporcionó el escritor y mecenas artístico Henri-Pierre Roché. Este lo había adoptado como uno de sus protegidos desde su primer encuentro en junio de 1924; le había ayudado a montar exposiciones en Londres y Estados Unidos y a difundir su obra entre grandes coleccionistas. Roché se había interesado por los artistas de las primeras vanguardias, como Picasso, quien, para los años veinte, era ya muy cotizado. Pruna podría suponer una apuesta similar para sus inversiones, por lo que se convirtió en uno de sus mayores compradores. Muestra de este apoyo es el autorretrato dibujado que el catalán le dedicó al empresario francés.¹²³ Parece que el encargo de Diaghilev para *Les matelots* ocurrió tras la visita del ruso a la exposición que realizó en la Galerie Percier, en 1924, aunque Boris Kochno recordaba que fue el propio pintor el que acudió al Hôtel Savoy a enseñar a Diaghilev y a él mismo algunas fotografías de sus últimos lienzos.¹²⁴ Así, el catalán consiguió el encargo de realizar los decorados y figurines de *Les matelots*, ballet en cinco escenas, con música de Georges Auric, libreto de Kochno y coreografía de Massine, que se estrenó el 17 de junio de 1925 en el Théâtre de la Gaité-Lyrique de la capital francesa. Los roles principales fueron interpretados por Vera Nemtchinova, Lydia Sokolova, Léon Woizikovsky, Thadeus Slavinsky, Serge Lifar y George Dines.

Como anticipa el título de la obra, los nueve decorados evocaban escenas portuarias y marineras —por otro lado, un tema muy propio de la estética de «retorno al orden» en el periodo de entreguerras—, que Pruna trabajó a conciencia desde que se le hizo el encargo. El telón de boca avanzaba, con una alegoría, el argumento el amor y la fidelidad de la obra. Presentaba una gran mano que sostenía una concha sobre la que se apoyaban dos máscaras: una, de un marinero que llevaba un antifaz y, la otra, el perfil de una mujer que gritaba. Sobre la concha se apoyaba una flecha de Cupido.

El primer decorado representaba la plaza de un pueblo mediterráneo, enmarcado por arcadas de medio punto que recuerdan las metafísicas imágenes de De Chirico. En el centro de la composición, una columna elevaba una estatua clásica, similar a la que aparecía en primer término, a la izquierda. Al fondo, los mástiles de unos barcos conectan con la temática de la obra, al igual que el ancla que decoraba el muro de la primera logia, completando una escena plácida, armoniosa y tranquila.¹²⁵ La acción contaba, en una primera escena, el compromiso de matrimonio entre los protagonistas y la partida de los marineros y, en la segunda, la espera de la joven a la vuelta de su prometido. En el tercer cuadro, los marineros retornaban y ponían a prueba a la protagonista actuando disfrazados de otros hombres y tratando de seducirla. El telón de fondo para la cuarta escena representaba un barrio portuario por la noche. Así, se mostraban las fachadas simplificadas de algunas casas y, entre ellas, una calle que daba al puerto —del que solo se apreciaban los mástiles de los barcos— bajo la noche estrellada de

¹²³ Autorretrato dibujado y comentado por Pruna, enviado a Roché, s.f.: «Nariz chata, bigote rubio, boca enorme, mentón redondo, frente estrecha, cabellos ondulados, cejas pobladas, ojos azules y pequeños, orejas redondas, pies planos, pecho velludo, tripa barriguda, brazos cortos, aire idiota. ¡Ahí está!». Cit. en RELIQUET, Scarlett y Philippe: *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur*, París, Ramsay, 1999, p. 191. T.A.

¹²⁴ KOCHNO, Boris: óp. cit., 1970, p. 228.

¹²⁵ PRUNA, P.: *Proyecto de decorat del ballet Les matelots*, 1924, pluma y acuarela sobre papel, 25 x 31 cm. Col. particular, Barcelona. Reprod. en JARDÍ, Enric: *Père Pruna. L'artista que aspirava a la gràcia*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1992.

luna llena.¹²⁶ Finalmente, en el quinto cuadro los marineros se quitaban los trajes y descubrían su truco. El decorado retrataba a una pareja junto al mar, que estaba formada por una figura femenina, vestida de blanco, y un marinero —el que interpretaba Lifar, con gorro rojo— que llevaba en sus manos una maqueta de un barco de vela. A sus pies, al lado de la roca que los separaba, se pintó un ancla.¹²⁷ Todos los decorados estuvieron concebidos en tonalidades neutras, que no restaron visibilidad a la danza que sucedía por delante de ellos (fig. 22).

Como novedad escenográfica presente en este ballet, cabe destacar el uso de un gran cubo, en cuyas caras se mostraban distintas escenas que apoyaban la narración del ballet y que se iban cambiando a medida que transcurría el argumento. En su boceto podemos ver las cuatro telas pertenecientes a la pedida, la soledad, la vuelta y la tentación, representadas por un cupido, una figura que mira al horizonte, un barco y una pareja.¹²⁸ Se trató de un elemento que, en líneas generales, valoró positivamente la crítica y que ayudaba a llenar un escenario en el que solo bailaban cinco personajes. Al contemplar la representación de la obra, Eugenio d'Ors, futuro amigo y colega de Pruna, consideró que «el poliedro giratorio en escena renueva sus aspectos con mucha gracia».¹²⁹

Los cinco bailarines —el marinero americano, el español y el francés, la joven prometida y su amiga— fueron concebidos, en los figurines de Pruna, en un estilo simplificado y esquemático.¹³⁰ Aunque ya se observaba una tendencia al canon alargado, todavía no era tan patente como en producciones posteriores del catalán. El vestuario estaba inspirado en las vestimentas habituales de los marineros y las pescadoras, en tonos apagados (fig. 23). Encontramos, por ejemplo, un

¹²⁶ PRUNA, P.: Design for the back cloth for scene 4: A slum quarter at night, 1925, grafito, pastel y tinta, collage y papel sobre cartón, 47,4 x 59,6 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund (WA, EGSMCS Col. Fund.). Reprod. en SCHOUVALOFF, Alexander: *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut* [cat. exp.], New Haven, Londres, Yale University Press, Wadsworth Atheneum, 1997. *Les matelots. Set design*, 1925, gouache, 40 x 50 cm, NYPL, MGZGB Pru P Mat 2.

¹²⁷ PRUNA, P.: *Bozzetto del fondale della scena IV per «Les matelots»*, 1925, grafito, acuarela, témpera, tinta y gouache sobre papel, 60 x 72,5 cm. WA, EGSMCS Col. Fund. Reprod. en *La Danza delle Avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [cat. exp.], Milán, Skira, 2005. *Les matelots, set design*, 1925, gouache, 39,8 x 50 cm. NYPL, MGZGB Pru P Mat 1.

¹²⁸ PRUNA, P.: *Cube design for the set for scenes 1, 2, 3, and 4: The Betrothal, Solitude, the Return and the Temptation*, 1925, pastel, tinta, esmalte y tiza sobre papel y cartón, 65,5 x 49,5 cm. Reprod. en SCHOUVALOFF, A.: óp. cit., 1997.

¹²⁹ D'ORS, Eugenio: *La vida breve por un ingenio de esta corte, 1925-1926*, Barcelona, Pre-Textos, 2003, p. 307.

¹³⁰ PRUNA, P.: *Costume design for Vera Nemtchinova as the Young Girl*, 1925, grafito, témpera y acuarela, y tinta sobre papel, 26,7 x 21 cm. *Costume design for Lydia Sokolova as the Young Girl's Friend*, grafito, témpera y acuarela, y tinta sobre papel, 26,9 x 21 cm. *Costume design for Leon Woizikovsky as the First Sailor*, 1925, grafito, témpera y acuarela con pastel sobre papel, 26,7 x 20,9 cm. *Costume design for Théodore Slavinsky as the Second (American) Sailor*, grafito, témpera y acuarela y tinta sobre papel, 26,8 x 21,1 cm. WA EGSMCS Col. Fund. *Costume for a Spanish sailor*, 1925, gouache, 31,9 x 24,5 cm. NYPL, MGZGA Pru P Mat 2. *Costume for a French sailor*, 1925, gouache, 32,5 x 25,5 cm. MGZGA Pru P Mat 3. *Costume for an American sailor*, 1925, gouache, 32 x 24,5 cm. NYPL, MGZGA Pru P Mat 4. *Costume for L'amie*, 1925, 32 x 24,3 cm. NYPL, MGZGA Pru P Mat 5. *Costume for Lydia Sokolova as L'amie*, 1925, gouache, 32,6 x 24,5 cm. NYPL, MGZGA Pru P Mat 6. *Costume Design: Woman in Red Dress with Green*, 1925, grafito y gouache sobre papel y cartón, 34,3 x 27,7 cm. Art Institute of Chicago.



Fig. 22. Escena final de *Les matelots*, Londres, 1936. Foto: Raoul Barba.



Fig. 23. Escena de *Les matelots*, 1924.

jersey de rallas azules, detalles en rojo, o el gorro blanco propio de un marinero americano. En el caso de las dos mujeres, hay algunos sutiles adornos en el mandil de la protagonista y en la chaqueta corta y la falda de la amiga. Solo Nemtchinova bailaba con puntas, que estaban pintadas y llevaban cintas oscuras, recordando un calzado popular del tipo de las alpargatas. Pruna diseñó otros dos figurines — una versión del traje de Sokolova y otro para George Dines —, pertenecientes a la colección artística de Lifar, que fueron subastados en 1984. En la revisión del ballet hubo algunas modificaciones en el vestuario, como, por ejemplo, en el caso de la protagonista, que llevó un mandil oscuro con decoración de lunares y una gran cruz colgada al cuello.¹³¹

¹³¹ Fotografía de Raoul Barba, *Les matelots*, *Dancing Times*, Londres, diciembre de 1936, y en BMO, BNF, Scènes/photos. Alexandra Danilova y Leon Woizikovski en *Les matelots*, 1926. Alexandra Danilova Collection, Music Division, Library of Congress (022.00.00). Digital ID n. br0022.

El propio Pruna, en su libro conjunto con Sebastià Gasch, describió esta obra de la siguiente manera:

Sobre una música dinámica, estimulante, muy danzante de Auric, el coreógrafo logró una desenvuelta y alegre bufonada, rica en originales hallazgos, que nadie había osado llevar a la práctica: sentados en sillas o aproximando el vientre al suelo, los marineros se entregaban a una carrera grotesca, cuya alegría grosera contrastaba, prestándole mayor intensidad, con la escena poética de la mujer enamorada.¹³²

Massine alabó la puesta en escena: «Los sencillos decorados de Pruna enfatizaron la modernidad y la alegría del tema y la audiencia parisina estuvo entretenida y halagada por el distinguido sabor francés de este ejercicio de frivolidad».¹³³ Lydia Sokolova la calificó como «muy simple, bella y directa en un estilo picassiano»,¹³⁴ algo que también destacó la prensa, en concreto, su similitud con el espíritu alegre y algo cómico presente en *Le tricorne*: «No había nada en él de un copista. El lenguaje que utilizaba podía ser el de Picasso, pero lo que decía venía directamente de su propio cerebro. Al margen de lo que uno pensara de sus dibujos, no podían ser confundidos o hacerse pasar por los de Picasso».¹³⁵ Sin embargo, la fama de estar bajo la protección del pintor malagueño fue a veces contraproducente. En este sentido, André Levinson calificó el ballet de «pastiche» y de «caja de bombones de Picasso», y dijo que no veía en Pruna el talento del genio, sino, simplemente, el buen gusto.¹³⁶ Quizás el crítico francés llevaba razón, al ver menos carácter y originalidad en *Les matelots* que en el conjunto de la producción escenográfica de Picasso, quien, por aquel entonces, ya había perdido el interés en colaborar en nuevos ballets. Al pincel de Pruna para la escena le faltaba algo de madurez y, aunque esta pieza se sitúa en la línea de la figuración lírica habitual de la Escuela de París, era lógico que el joven pintor necesitara algo más de experiencia sobre las tablas para sacar todo el partido de su gran potencial.

De cualquier manera, cuando la obra se estrenó en España dos años más tarde, el trabajo de Pruna fue calificado por la prensa como «un triunfo de la pintura catalana». El estudioso Alfonso Puig Claramunt describió esta intervención plástica como una «mancha de color violento que place a la vista y se clava en el corazón».¹³⁷ En la reposición en Londres a finales de 1933, el pintor presentó una nueva versión de la escenografía, que no pasaron por alto las crónicas: «El señor Pruna ha revisado sus diseños originales para la escenografía y sus limpios lavados de color eran muy agradables para el ojo».¹³⁸

Para terminar su colaboración de 1925, comentaremos su intervención para la cubierta de los programas de mano de la temporada, para los que diseñó una escena de tres mujeres —quizás las musas—, que aparentemente llevaban en sus manos los decorados y telones de

¹³² GASCH, S. y PRUNA, P.: óp. cit., 1946, p. 193.

¹³³ MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 164. T.A.

¹³⁴ SOKOLOVA, L.: óp. cit., 1960, p. 234. T.A.

¹³⁵ PROPERT, Walter A.: *The Russian Ballet 1921-1929*, Londres, John Lane, The Bodley. Head Ltd., 1931, p. 33. T.A.

¹³⁶ LEVINSON, André: «Les matelots», *Comoedia*, París, 19-6-1925, p. 2. T.A.

¹³⁷ BOB: art. cit., 13-5-1927, p. 318. PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944, p. 114.

¹³⁸ «The Alhambra. *Les matelots*», 17-10-1933. Recorte de prensa, V&A Archive. T.A.

fondo de alguno de los ballets de la compañía rusa.¹³⁹ Enmarcadas por un rectángulo blanco y un borde negro que juega a ser silueta de un templo clásico, las figuras sin rasgos en el rostro y coloreadas pálidamente con tonos planos, seguían la línea del telón de fondo de la última escena del ballet, en concordancia con la moda *déco* que ese mismo año arrasaba en París al hilo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales.

El éxito del trío de creadores Pruna-Auric-Kochno en *Les matelots* llevó a que Diaghilev volviese a pensar en el conjunto para concebir una nueva obra de características similares. Así, el 29 de mayo de 1926 se estrenó *La pastorale* en el Théâtre Sarah Bernhardt de París, una pieza con música de George Auric, libreto de Boris Kochno y escenografía y figurinismo de Pruna, cuya única baja fue Massine en la coreografía, al que sustituyó en esta ocasión George Balanchine. Los diseños del pintor español fueron ejecutados por el príncipe Schervachidze, Youkine y La Maison Jules Muelle. En los papeles principales bailaron Felia Dubrovskaya, Serge Lifar, Tamara Gevorgeva y Leon Woizikovsky. Como vemos, Diaghilev recurrió prácticamente a los mismos ingredientes para el éxito de *Les matelots*, solo sustituyendo a Massine —quien se negó a trabajar en el grupo durante todo ese año— por Balanchine —a punto de revelarse como uno de los grandes coreógrafos del siglo xx—.

Este ballet presentaba un argumento algo complejo, que se estructuraba en doce escenas descritas en el programa de mano: 1. Preludio. 2. Entrada del cartero en bicicleta, que para al lado del río para darse un baño. 3. Entrada y divertimentos de las chicas jóvenes; una de ellas encuentra al bañista y deciden gastarle una broma, llevándose sus pertenencias. 4. El cartero sale del agua y, sin darse cuenta de lo sucedido, se echa una siesta en medio del campo. 5. Entrada de un grupo de cineastas que van a grabar una película y no se dan cuenta de la presencia del joven. 6. Danza del director. 7. Construcción del decorado de la película. 8. Intervalo musical durante el cual comienzan los preparativos de la grabación. 9. Filmación de la escena de la estrella y dos actores. 10. El cartero se despierta y es sorprendido en medio del rodaje, interrumpiendo la acción. 11. Paso a dos entre la estrella y el cartero. 12. Escándalo cuando los habitantes del pueblo cercano reclaman su correo y los cineastas corren enfurecidos. La chica protagonista devuelve las pertenencias del cartero, entre ellas, las cartas del pueblo. La estrella y el protagonista vuelven y todos se van de la escena. 13. El cartero coge su bicicleta y la joven se sube a ella y los dos se marchan juntos.

En un primer momento Pruna planteó la introducción de un sistema de gradas en el escenario, que, al entorpecer la coreografía, fueron suprimidas en la versión definitiva. El sencillo telón de boca representaba a una pareja con una bicicleta, flanqueada por unos grandes cortinajes.¹⁴⁰ Las figuras se diseñaron de manera estilizada, con un canon desproporcionadamente largo, que resulta muy próximo a los rasgos de la etapa rosa de Picasso. Esto se subraya, además, por el tono grisáceo-rosado pastel en el que solo se han perfilado las siluetas con negro y se han sacado las luces de los personajes. Levinson dijo de este telón que era frágil e insignificante, tan trivial como una portada del *Vogue*, «Picasso en una fiesta».¹⁴¹ El telón de fondo,

¹³⁹ PRUNA, P.: *Bozzetto della copertina del programma della stagione dei Ballets Russes di Diaghilev a Parigi*, 1925, grafito, tinta y témpera sobre papel, 29 x 36 cm. WA, EGSMCS Col. Fund. *Les matelots*, 1925, tinta y pastel en sobre, 12,3 x 9,5 cm. NYPL, MGZGA Pru P Mat 1.

¹⁴⁰ PRUNA, P.: *Design for the drop curtain (front cloth)*, 1926, tinta y pastel sobre papel, 50 x 61,2 cm. Reprod. en SCHOUVALOFF, A.: óp. cit., 1997.

¹⁴¹ LEVINSON, André: «Pastorale», *Comoedia*, París, 31-5-1926, p. 1.

en cambio, contrastaba con el lírico diseño de boca, presentando un paisaje esquematizado, en el que se veía un río en primer término y un pueblo sobre una montaña al fondo (fig. 24).¹⁴² El estilo mediterráneo clasicista del ballet anterior se substituyó en este caso por manchas de color que sugerían la vegetación del campo y las nubes en el cielo azul, lo que dio al decorado una apariencia inacabada, que no era habitual en la producción de Pruna hasta la fecha.

El vestuario de la obra mezcló las referencias a la ropa de entonces, en plenos años veinte, con la de los personajes que estaban actuando en la película, caracterizados en la época de Enrique VII de Inglaterra. Así, son especialmente llamativos los atuendos de las mujeres, siguiendo los presupuestos de Coco Chanel —que en 1925 había colaborado con Diaghilev en *Le train bleu*—. ¹⁴³ Uno de los figurines, que mantiene un canon similar al del telón de boca, representa a una joven sentada en una bicicleta amarilla con una falda de rayas rojas y blancas, que sujeta un papel en sus manos. El correspondiente a Dubrovskaya, en cambio, es de los que se inspiran en la moda inglesa renacentista. En él se aprecia un elaborado vestido, tocado velado y una larga capa roja. Gracias a las fotografías podemos comprobar que la larga y pesada falda de la estrella se substituyó por una falda de flecos —en un guiño al charleston de los años veinte—, un tocado historiado y una larga capa (fig. 25).

En términos generales, la obra fue un fracaso. Así lo reconoció el propio libretista, Kochno, que dijo que la coreografía no tenía sustancia, la acción resultaba confusa y el argumento era incomprensible para la audiencia.¹⁴⁴ La crítica de Walter A. Propert apuntó un interesante detalle: el hecho de que la escenografía no pudiese representar figuras humanas —la preferencia del artista— provocó una menor atención por parte del pintor en este trabajo. Así se puede leer: «El hecho de que Pruna hubiese realizado un telón tan falto de distinción fue una contrariedad, pero era obvio que al no tener la posibilidad de introducir figuras humanas en los decorados, el interés decayó». ¹⁴⁵ El músico Darius Milhaud escribió a Paul Collaer contándole la gran decepción que había supuesto el estreno del ballet: «Pruna ha realizado una chapuza de telón de estilo *Vogue*, un decorado pintarrajeado a lo Dufy. Trajes repugnantes, sosos, empalagosos, fallidos». ¹⁴⁶ Tampoco les gustó a Cyril W. Beaumont ni a Richard Buckle, que dijeron que poco recordaría el trabajo que se había visto en la escenografía de *Les matelots*, el cual condenaba a *La pastorale* a ser un ballet de segunda línea en el repertorio de la compañía. A pesar de todo ello, Diaghilev volvió a programarla en otra temporada.

Por último, ese mismo año, Pruna finalizó su trabajo de escenógrafo en los Ballets Russes con *The Triumph of Neptune*, una obra basada en pantomimas inglesas de mediados del siglo XIX, estrenada en el Lyceum Theatre de Londres, el 3 de diciembre de 1926. Contaba con una

¹⁴² PRUNA, P.: *Design for the backcloth*, 1926, grafito, pastel y tinta sobre papel, 46,9 x 54 cm. Reprod. en SCHOUVALOFF, A.: óp. cit., 1997. *Toile de fond, ballet Pastorale*, 1926, acuarela y lápiz, 33,7 x 25,8 cm. NYPL, MGZGA Pru P Pas 1.

¹⁴³ PRUNA, P.: *Costume for Pastorale*, 1926, gouache y lápiz sobre cartulina, 49 x 64 cm. NYPL, MGZGC Pru P Pas 1. *Costume design for La Pastorale*, 1926. Reprod. en KOCHNO, B.: óp. cit., 1970. *Scene 6*. Reprod. en SCHOUVALOFF, A.: óp. cit., 1997. *Felia Doubrovskaya en La pastorale*, 1926, fotografía de Sasha. V&A, Theatre & Performance Col. y Hulton Archive, Getty Images.

¹⁴⁴ KOCHNO, B.: óp. cit., 1970, p. 238.

¹⁴⁵ PROPERT, W. A.: óp. cit., 1931, p. 45. T.A.

¹⁴⁶ Carta de Darius Milhaud a Paul Collaer, París, 31-5-1926. Cit. en COLLAER, Paul: *Correspondance avec des amis musiciens*, Mardaga, 1996, p. 226. T.A.



Fig. 24. P. Pruna. Boceto para el telón de fondo de *La pastorale*, 1926.



Fig. 25. Representación de *La pastorale*, 1926. Foto Sasha. Getty Images.

partitura de Lord Berners, un libreto de Sacheverell Sitwell y, de nuevo, una coreografía de Georges Balanchine. Los bailarines principales fueron Alexandra Danilova, Serge Lifar, Michael Fedorov y Lydia Sokolova. Pruna diseñó los figurines, mientras que la escenografía fue una adaptación que realizó Schervachidze de distintos grabados de George y Robert Cruikshank, Tofts, Honigold y Webb.¹⁴⁷

Esta obra debe entenderse de la mano del proyecto para *Romeo and Juliet*, en un interés de Diaghilev por los temas ingleses a raíz de las estancias que la compañía rusa estaba realizando en Londres. El empresario aprovechó para anunciar que se trataba de una pieza en honor de Lord Rothermere, cuya financiación había sido clave para la temporada londinense de la compañía. Además, esta estrategia sin duda les daría mayor publicidad y acogida entre el público británico. No obstante, la obra de Shakespeare, inicialmente pensada para ser creada por artistas británicos, acabaría llevando una puesta en escena surrealista, radicalmente diferente a la que Pruna pensara para *The Triumph of Neptune*, prácticamente extraída de los grabados antiguos.

El trabajo de Pruna en los figurines de *The Triumph of Neptune* resulta fiel a su estilo —de nuevo, un canon estilizado y elegante, tonalidades claras y perfiles finos—, a la vez que transmite a la perfección la estética de las estampas británicas decimonónicas (fig. 26).¹⁴⁸ En estos trajes son numerosas las referencias a los colores y a la propia bandera del país. La presentación de los doce cuadros fue descrita por Lillian Moore en 1938 como «un inteligente ballet realizado en el estilo de las pantomimas inglesas de Navidad».¹⁴⁹ A pesar de ello, curiosamente, Pruna nunca llegó a firmar estos figurines (fig. 27).

Esta pieza de inspiración inglesa se trató de la última colaboración con la compañía de Diaghilev que tuvo el pintor catalán. Como hemos comprobado, no fue un encargo amplio y libre, como había sucedido en las primeras obras, sino que su trabajo estuvo bastante constreñido por las ideas del empresario, que prácticamente le indicó qué imágenes copiar y versionar de los originales que encontró en la tienda de anticuario. Se observa, por tanto, que, en líneas generales, *Les matelots*, *Pastorale* y *The Triumph of Neptune* se integran en la estética escénica de la nueva figuración, de corte bastante conservador y clásico, pero a la vez de un estilo elegante y estilizado que ha definido el resto de la producción de Pruna.

En el homenaje a Diaghilev que organizó el Liceo de Barcelona en mayo de 1954, Pedro Pruna escribió unas significativas líneas en el programa de mano del acto, en las que resumió su visión acerca de las aportaciones del empresario ruso a la danza clásica, con las cuales se identificó:

Gran zahorí de porvenires triunfantes y de prodigios anunciador, con un eclecticismo de gran catador, influye, enardece, corrige y hace admirar, imponiéndolos, la casi completa letanía de los máximos artistas europeos: músicos, poetas y pintores en vida, entre 1906 y 1929.

¹⁴⁷ La documentación sobre estos ballets se encuentra en la BMO, BNF. Scènes/photos.

¹⁴⁸ PRUNA, P.: *Figurines para The Triumph of Neptune*, 1926, pastel, gouache y tinta china sobre papel; *La Reine des fées*, 30 x 24,3 cm y 31,4 x 23,9 cm. *Fées mineures*, 32 x 24,5 cm. *Couple de danseurs*, 32,8 x 24,1 cm. *Trois personnages masculins*, 33,1 x 24,2 cm. *Personnage masculin*, 24,1 x 11 cm. BMO, BNF. MUS K-142-147. Reprod. en KOCHNO, B.: óp. cit., 1970. Véanse las fotografías de Danilova y Lifar, 1926. Alexandra Danilova Collection, Music Division, Library of Congress (024.00.00).

¹⁴⁹ MOORE, Lillian: *Artists of the dance, Londres*, Thomas Y. Crowell Company, 1938, p. 241. T.A.



Fig. 26. P. Pruna. Figurín para *The Triumph of Neptune*, 1926. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 27. Danilova y Lifar en *The Triumph of Neptune*, 1926. Library of Congress, Washington D.C.

Y concretamente, la Kyriela de los pintores. Extrajo de sus talleres, a pintores, alejados de toda vocación escenográfica, quizás a causa de un amaneramiento realista y perspectivista, de mero oficio de los escenógrafos de profesión; y bajo su férrea dirección, pero cordial y envolvente, los ató. Bajo su varita mágica, renovó, mezcló los ingredientes de tendencias varias y tuvo el músico para el poeta, y el pintor para los dos, servido por su muy disciplinada «troupe». Bastante déspota, pero de una cerrazón provinciana, de unos departamentos estancos, abriendo esclusas, Sergio de Diaghilev desparramó por el mundo la vieja herencia latina del Baile Clásico, muy mimada por él, pero también maltratada con violencias de Escita viviendo glorioso en Bizancio.

Larga sería la lista de los pintores que colaboraron con él, gozosos, de aquella penetración y sutileza de Mago. Sabían además que trabajar con él era cimentar fama duradera.¹⁵⁰

Tras cerrar la etapa de escenógrafo en los Ballets Russes de Diaghilev en 1926, Pruna pasó un lustro sin dedicarse al mundo teatral. A lo largo de ese tiempo, se fue consagrando en el panorama artístico nacional e internacional con su labor estrictamente plástica. En ella, al margen del amparo de Picasso, había conseguido demostrar su talento y su adecuación a los gustos de la época le habían llevado a ganar notoriedad entre los intelectuales. Además, para estos años, Pruna ya era muy conocido en el contexto internacional a partir de sus participaciones en el concurso del Carnegie Institute de Pittsburgh y de sus exposiciones individuales —como la del Art Institute de Chicago de 1932— y colectivas —como la Exposición de Arte Moderno Catalán y la Sala Parés barcelonesa—.

¹⁵⁰ PRUNA, Pedro: «En homenaje a Serge de Diaghilev». Programa de mano. Teatro del Liceo, Barcelona, 12-5-1934. BNC.

El 1 de abril de 1930 *La Gaceta Literaria* publicaba un artículo titulado «Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico», en el que Antonio García y Bellido llamaba la atención sobre Pruna, «un artista joven y que ya viene con algunos laureles tiernos», que realizaba un dibujo «blando y expresivo a un tiempo».¹⁵¹ Apenas diez días más tarde, Jaume Miravittles le dedicaba un texto monográfico en *Mirador*:

Pruna pesa las sutilezas y su pintura, voluntariamente ponderada, esconde un vigor secreto, una fuerza segura latente y equilibrada.

Pruna, y esto nunca sobra, es inteligente. [...] Sus retratos y sus dibujos a pluma, quizá el más característico de Pruna, le permiten, en el detalle imperceptible, en la valoración de elementos imponderables, la creación de una atmósfera, de una expresión que sin ser afectada (está tan lejos del realismo como del simbolismo), otorga a sus cuadros un sello único e inconfundible.

Nosotros, humildemente, pedimos a Pruna un contacto más íntimo con el pueblo. Que la visión del mundo dé a sus cuadros esta emoción temblorosa del error.¹⁵²

Pruna volvió a los escenarios parisinos en 1932, cuando realizó la escenografía y el figurinismo de la ópera *Maximilien*, un proyecto en el que empezó a trabajar un año antes y que contaba la historia del emperador de México fusilado en 1867. Sin embargo, la política artística de la Ópera Garnier, con el criterio de su director, Jacques Rouché, se orientaría durante los años treinta más hacia el ballet que hacia la ópera, al tratarse de un género algo más económico. En este sentido, Pruna sería, junto con Charles Martin, Paul-René Larthe, Yves Alix, André Hellé, Jean Souverbie, Roger Wild y André Dignimont, uno de los escenógrafos favoritos de la institución.¹⁵³ El trabajo de Pruna como decorador para estas producciones ha quedado en sus anales como referente y modelo de la labor del pintor en el teatro durante los años treinta y se le ha llegado a considerar el sucesor de Jacques Dresca, célebre artista francés que había fallecido en 1929.¹⁵⁴ También durante esos mismos años, en el contexto español, el nombre de Pruna apareció relacionado con la Sociedad de Artistas Ibéricos, en muestras como la que se llevó a Copenhague entre 1932 y 1933. En su catálogo, Manuel Abril agrupó al pintor catalán entre los seguidores de la Nueva Objetividad alemana y el ámbito italiano de *Valori Plastici*, codeándose con Rosario de Velasco, Jenaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Josep de Togores y Joaquín Valverde.¹⁵⁵

Poco después del estreno de *Maximilien*, retomó su labor sobre la danza, esta vez en el ámbito catalán, gracias a su colaboración con el bailarín Joan Magrinyà, que analizaremos en el apartado dedicado al trabajo de los pintores para este coreógrafo catalán. Tras el trabajo con Magrinyà, Pruna se volcó de nuevo en un proyecto para la Ópera Garnier de París: la obra *La vie de Polichinelle*, estrenada el 22 de junio de 1934. Este ballet en dos actos y seis cuadros se

¹⁵¹ GARCÍA Y BELLIDO, A.: «Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-4-1930, p. 1.

¹⁵² MIRAVITLLES, Jaume: «El senior Pruna», *Mirador*, Barcelona, 10-4-1930, p. 2. T.A.

¹⁵³ Véase GARBAN, Dominique: *Jacques Rouché. L'homme qui sauva l'Opéra de Paris* [cat. exp.], París, Somogy Éditions d'Art, 2007, p. 61.

¹⁵⁴ GARBAN, Dominique: *Jacques Rouché. L'homme qui sauva l'Opéra de Paris* [cat. exp.], París, Somogy éditions d'art, 2007, p. 64.

¹⁵⁵ *Neuere Spanische Kunst*, Gal. Flechtheim, Berlín, 1932, pp. 3-6. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 140.

creó a partir de una partitura de Nicolas Nabokoff, un libreto de Claude Sérán y una coreografía de Serge Lifar.¹⁵⁶ Al igual que su claro precedente, el ballet *Pulcinella*, que puso en escena Picasso en 1920, estaba inspirado en la *commedia dell'arte* y tomaba como personajes de la obra a polichinelas, colombinas y arlequines provenientes de la tradición italiana, como base de un estilo más modernizado. Coreográficamente, este ballet representó, junto con *Icare* —estrenado en 1935—, el inicio del segundo periodo creativo en la trayectoria profesional de Lifar.

El pintor situaba la acción en Venecia por medio de las evidentes referencias de canales, puentes y arquitecturas en los telones de fondo de los dos actos y seis cuadros que componían la representación. Aunque había pasado prácticamente una década desde su intervención en *Les matelots*, las imágenes concebidas en este ballet volvían a remitir a los lienzos de la metafísica italiana y a las atmósferas en quietud de *Valori Plastici*. El primer acto representaba la fachada de una casa en la que se abría un gran vano que cubría con un cortinaje rayado (fig. 28), un recurso muy similar al empleado en la escena nocturna de *Les matelot*. El acto segundo mostraba la preparación de una fiesta en el interior de una carpa con gradas, en la que se habían dispuesto distintos palcos, abiertos entre grandes cortinajes. El tercer cuadro localizaba la acción a partir de conocidas vistas de Venecia, como los canales con góndolas, dos cúpulas de San Marcos y el campanile.¹⁵⁷

Los veintitún bocetos de los figurines y las fotografías del espectáculo que conserva la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París presentan las formas estilizadas propias de Pruna, de finos perfiles, con un colorido cálido de rojizos, tonos ocre y siena, relacionados con Italia (fig. 29).¹⁵⁸ Entre ellos, destacamos el traje del polichinela para Lifar (fig. 30), otro diseñado con largas barbas, cuatro polichinelas negros, ocho bailarinas con tutús, seis pequeños polichinelas y otros trajes destinados a los soldados —vestidos con levitas azules—, así como a los arlequines y campesinos mascarados del cuerpo de baile. Para todos ellos, como señaló la prensa, el artista se inspiró en las míticas obras de Tiepolo. El resultado final fue alabado en publicaciones como *La Revue Musicale* de 1934 y *Dancing Times* de 1935.¹⁵⁹

El 15 de junio de 1936 se llevó a cabo la última colaboración de Pruna en el ballet, apenas un mes antes de que estallara la Guerra Civil española: la obra *Le roi nu*, estrenada en la Ópera Garnier de París. Se trataba de un ballet en un acto y cuatro escenas, adaptado por Serge Lifar del cuento de Hans Christian Andersen *El traje del emperador* (fig. 31).¹⁶⁰ Utilizaba una partitura de Jean François y una escenografía y figurinismo del pintor catalán. Pruna diseñó cuatro decorados para la obra, correspondientes a las cuatro escenas señaladas en el libreto de Lifar.¹⁶¹ La

¹⁵⁶ Véase la correspondencia entre Pruna y Jacques Rouché sobre este ballet, 1931-1934. BMO, Fonds Rouché 343 y LAS Pruna (Pedro) 1-9.

¹⁵⁷ *La vie de Polichinelle*. Fotografías de Nabokoff, 1934. BMO, BNF. Scènes/photos.

¹⁵⁸ PRUNA, P.: *La vie du Polichinelle*. BMO, BNF. Costumes, ff. 1-21. D.216 [89].

¹⁵⁹ PRUNIÈRES, Henry: *La Revue Musicale*, vol. 15, París, Richard-Masse, 1934, p. 125. Scheuer, L. Franc: «Punchinello in Paris», *Dancing Times*, Londres, enero 1935, pp. 479-483.

¹⁶⁰ Véase el argumento en LIFAR, Serge: *Ballet Traditional to Modern*, Londres, Wyman & Sons, 1938, pp. 270-271.

¹⁶¹ PRUNA, P.: 1^{er} tableau. *Une place devant le château du roi*, 1936, gouache y tinta china sobre papel, 27 x 36,2 cm. 2^{ème} tableau. *Le tribunal du roi*, 1936, gouache y tinta china sobre papel, 27 x 35,7 cm. y 23,5 x 31,8 cm. 3^{ème} tableau. *La chambre du roi*, 1936, gouache y tinta china, 23,5 x 31,8 cm. 4^{ème} tableau. *La salle du trône*, 1936, gouache y tinta china sobre papel, 23,5 x 31,8 cm. y 27 x 36,4 cm. BMO, BNF, ESQ O-1936 (ROI NU, PL 1-6).

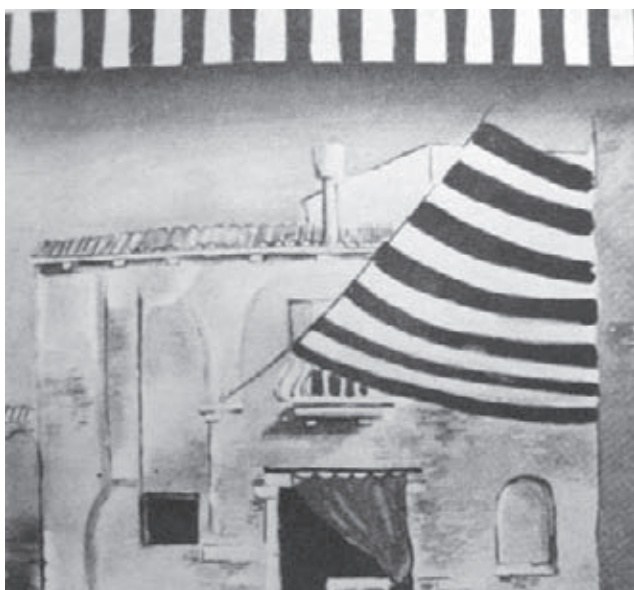


Fig. 28. P. Pruna. Boceto para el telón de fondo del primer acto de *La vie de Polichinelle*, 1934. Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 29. P. Pruna. Figurín para *La vie de Polichinelle*, 1934. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 30. Lifar caracterizado de Polichinela en *La vie de Polichinelle*, 1934.



Fig. 31. Lifar como el rey de *Le roi nu*, 1936. Foto: Lipnitzki. New York Public Library.

primera representaba una plaza pública cubierta por una bóveda de medio punto, en tonos grisáceos y azules. En frente se presentaba un muro que pertenecía al palacio del rey, en el que se abría un arco y una ventana donde llamaba la atención una brillante cortina verde esmeralda. El segundo cuadro, para el que el artista presentó dos bocetos diferentes, se situaba en el tribunal del monarca. Ambas versiones mostraban con mínimas diferencias un espacio forrado de cortinajes crema y cuadros rojos, decorado por emblemas, escudos y una columnata italianizante. El tercero se ubicaba en el dormitorio real, un espacio completamente cubierto por medio de grandes cortinajes azul celeste (fig. 32). En medio de la estancia colocó una cama con dosel decorado por cuatro pájaros que sostenían las telas, un gran escudo y un espejo. De nuevo en el cuarto cuadro Pruna estudió dos alternativas que representaban el salón del trono. En una de ellas, el centro de la composición era subrayado por un gran cortinaje rojo y dos grises por detrás. Dos águilas doradas flanqueaban el lugar destinado al rey, enmarcado por una arcada lateral. La segunda versión solo suprimía los arcos de la parte derecha.¹⁶²

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra conserva además diecisiete figurines que Pruna diseñó para este ballet de Lifar (fig. 33).¹⁶³ En ellos podemos observar que, progresivamente, el pintor catalán fue restando masas de color a los figurines, diferenciando en ellos a los personajes más etéreos —como las bailarinas con tutús del cuerpo de baile o los protagonistas— de los más rotundos —generalmente, los papeles de carácter, como gentes del pueblo o cortesanos—. Como ya se intuía desde *Les matelots*, prácticamente ninguno de los personajes presentaba rasgos en el rostro, sino que Pruna dejó sus cuerpos como si fuesen maniquís.

Con esta pieza terminaría el trabajo escenográfico de Pedro Pruna durante la Edad de Plata, fundamentalmente dedicado a la danza. Toda esta producción con los Ballets Russes de Diaghilev se completó, a lo largo de esos años, con varios dibujos y óleos vinculados tanto a las diferentes producciones como a la vida cotidiana de la compañía. Así, es evidente cómo el resto de su obra plástica estuvo muy influenciada por las temáticas y las figuras de las que se rodeó en aquellos años. En este sentido, podemos mencionar algunos de sus dibujos de estilo ingresco, muy similares a los que, en el contexto de los Ballets Russes, habían ejecutado anteriormente Picasso y Juan Gris, que retratan a amigos y colegas como Boris Kochno y Vladimir Dulkelsky. También podemos destacar entre ellos el titulado *The American Sailor in Les Matelots*, de 1924, que fue expuesto en 1930 en la muestra *Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev. Décors et Costumes*, que organizó la Galerie Joseph Billiet-Pierre Vorms.¹⁶⁴ Además, al igual que hicieron en esos años Picasso y Juan Gris, Pruna se dedicó a retratar a algunos de los miembros de la compañía de danza, en su caso en un dibujo ingresco. Así, podemos destacar sus retratos de Anton Dolin, el príncipe Schervachidze y Boris Kochno. Asimismo, este último poseía en su colección un cuaderno con once dibujos de Pruna que el pintor debió de regalarle, fechados a partir del 29 de mayo de 1926. De ese mismo año fue el retrato de Lopokova

¹⁶² Fotos de Lipnitzki. NYPL. MGZEB New York MoMA Photographs ballets, vol. 21, *Le roi nu*, 1354-1956.

¹⁶³ PRUNA, P.: *Costumes pour Le roi nu*, 1936. BMO, BNF. Costumes. ff. 20-37. D.216[89].

¹⁶⁴ PRUNA, P.: *The American Sailor in Les Matelots*, 1924, óleo sobre lienzo, 70,5 x 51,5 cm. Reprod. en *Serge Diaghilev...* óp. cit., 1968.

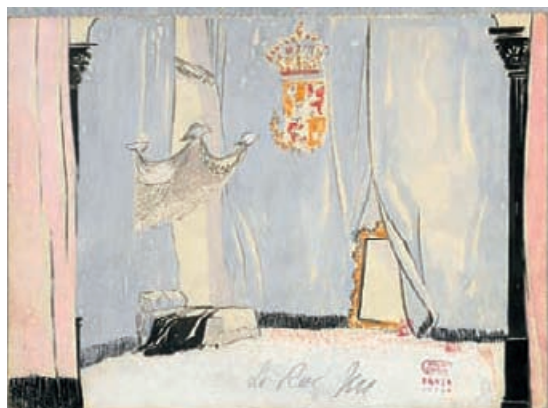


Fig. 32. P. Pruna. Boceto para el telón del tercer acto de *Le roi nu*, 1936. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 33. P. Pruna. Figurín para *Le roi nu*, 1936. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.

y Lifar titulado *Dancers on the Beach of Monte Carlo*.¹⁶⁵ Finalmente, cabe citar el óleo de 1931 en el que aparecen Stravinsky, Cocteau y Picasso, en el que el malagueño está precisamente dibujando un boceto escenográfico.¹⁶⁶

A pesar de que por sus circunstancias personales, al estallar la Guerra Civil, Pruna habría podido quedarse en Francia, el artista decidió volver a la España del bando franquista, algo muy poco habitual en los creadores del núcleo de la Escuela de París en los años treinta. Su

¹⁶⁵ PRUNA, P.: *Notebook*, 29-5-1926 [dedicado a B. Kochno]. Fonds Kochno, ca. 1911-1929, Collection number: ZBD-286, Dance Collection. NYPL. *Dancers on the Beach of Monte Carlo*, 1926. Migel, Parmenia, collector. Stravinsky-Diaghilev Foundation collection. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library.

¹⁶⁶ PRUNA, P.: *Stravinsky, Cocteau and Picasso*, 1931, óleo sobre lienzo. Reprod. en *Stravinsky and the Theatre*, Nueva York, New York Public Library, 1963.

labor como escenógrafo continuó en las décadas siguientes, volcado no solo en el ballet, sino también en el teatro español.

Manuel Ángeles Ortiz

El pintor Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895 - París, 1984), miembro del círculo de creadores andaluces integrado por Federico García Lorca y Manuel de Falla alrededor del Centro Artístico y «Rinconcillo» de Granada, manifestó desde joven su interés tanto por el mundo del espectáculo como, en concreto, por el flamenco, el canto y el baile, lo que se evidencia en su implicación en el Concurso de Cante Jondo organizado en la ciudad andaluza en 1922. Fue a finales de ese mismo año cuando el pintor volvió a París —había realizado antes una estancia breve en 1920—, donde se integró entre los artistas de su Escuela, como Luis Buñuel, Ismael González de la Serna, Hernando Viñes, Joaquín Peinado y Francisco Bores. Allí, por mediación de Picasso, se relacionó con personajes importantes de la alta sociedad parisina, como Eugenia Errázuriz, la princesa de Polignac, los condes de Noailles y los condes de Beaumont, lo que sin duda constituyó una buena plataforma para saltar a las tablas como decorador.¹⁶⁷

Su primera gran intervención escenográfica fue su colaboración en *El retablo de Maese Pedro*, una obra de títeres con música de Manuel de Falla, representada en el palacio de la princesa de Polignac, en París, el 25 de junio de 1923, y llevado más tarde de gira a Nueva York, Zúrich, Madrid, Londres y Ámsterdam.¹⁶⁸ Para esta obra, Ángeles Ortiz realizaría el decorado y los figurines de los títeres, cuyas máscaras fueron diseñadas por Adolfo Armengod y ejecutadas por Hermenegildo Lanz, mientras que la construcción del escenario corrió a cargo de José y Hernando Viñes. A pesar de su establecimiento en París, el artista andaluz conservaría sus vínculos con el panorama cultural español, implicándose, por ejemplo, en la eclosión de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en cuya exposición participaría de forma activa, compartiendo una misma búsqueda estética entre la nueva figuración de aire lírico y, todavía, la herencia del cubismo. A partir de 1927, Ángeles Ortiz flirtearía con el surrealismo —del que tomaría, según sus propias palabras, su lirismo enigmático, no sus aberraciones morbosas de sujeción psicótica¹⁶⁹— y expondría en significativas muestras como *Pintores españoles residentes en París*, en el Jardín Botánico de Madrid, en 1929, junto a Picasso, Juan Gris, Benjamín Palencia, Pedro Pruna, Salvador Dalí, Joan Miró, Alberto Sánchez y otros tantos —curiosamente, prácticamente todos ellos, pintores escenógrafos—.

En cuanto a su primer proyecto escénico para artistas extranjeros, Manuel Ángeles intervino en una nueva ópera para marionetas, probablemente en 1926, llamada *Geneviève de*

¹⁶⁷ Véase la fotografía de Man Ray del baile de disfraces en la casa de los condes de Beaumont en 1925, en la que aparecen Ricardo Viñes, Olga Koklova, Pablo Picasso y Manuel Ángeles Ortiz. BNF.

¹⁶⁸ Véanse: «En Ámsterdam. La representación de *El retablo de Maese Pedro*», *Blanco y Negro*, Madrid, 16-5-1926, pp. 104-105. Hermenegildo Lanz. *Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos*. [cat. exp.], Granada, Ayuntamiento de Granada/Ministerio de Cultura, 1993.

¹⁶⁹ Correspondencia entre M. Ángeles Ortiz y Eugenio Carmona, 1981. Cit. en CARMONA, Eugenio: «Manuel Ángeles Ortiz en los años del “Arte Nuevo”. 1918-1939», en *Manuel Ángeles Ortiz* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, 1996, p. 33.

Brabante, con música de Érik Satie, estrenada en el Théâtre des Champs-Élysées como parte de las *Soirées de Paris* del conde de Beaumont. Cuatro de estos figurines permiten corroborar que el pintor granadino siguió la línea de los diseños de *El retablo de Maese Pedro*, aunque en esta producción no se observa el carácter humorístico, casi caricaturesco, de algunos de los personajes.¹⁷⁰ Tampoco trabajó para esta obra el dibujo de los rasgos faciales, que dejó como si se tratasen de maniquís, para los que solo pintó los diferentes trajes, con atención a los detalles y gusto por la decoración con motivos geométricos. Sin embargo, en rigor, su proyecto para ballet fue la obra *Aubade*, estrenada en este mismo teatro parisino el 21 de enero de 1930 por los Ballets Russes de Vera Nemtchinova. Se trataba de la partitura de Francis Poulenc encargada por los condes de Noailles, que se había estrenado en su residencia el año anterior, con una coreografía de Bronislava Nijinska y una puesta en escena de Jean-Michel Frank. La nueva versión del ballet, coreografiada por George Balanchine, fue interpretada por Nemtchinova y Alexis Dolinoff. El artista andaluz diseñó la escenografía y el figurinismo, que fueron ejecutados por A. Youkine.¹⁷¹

El ballet estaba basado en el mito de Ovidio sobre Diana y Acteón, en el cual el cazador se encontraba con la diosa mientras ésta se daba un baño con las ninfas. Como castigo, Acteón era convertido en un ciervo y devorado por sus propios perros. Poulenc compuso la música del *Concert Chorégraphique* en 1929, cuando se estrenó una primera versión del ballet con coreografía de Bronislava Nijinska. El músico no estuvo de acuerdo con la versión de 1930 ideada por Balanchine, pues en su opinión, *Aubade* debía ser un ballet sobre la soledad femenina, como él había subrayado en su música, algo contrario a lo que había mostrado el coreógrafo ruso.¹⁷² Por el momento sabemos muy poco sobre la colaboración del pintor español en este proyecto, más allá de que su nombre aparezca en los programas y los catálogos de la producción coreográfica de Balanchine. Eugenio Carmona ha señalado que su intervención en los escenarios a finales de los años veinte supondría una especial relación con la música, observable en buena parte de su producción pictórica. Además, estos espectáculos reforzarían las relaciones sociales del pintor en los círculos parisinos en los que se desenvolvería con soltura.¹⁷³

A su vuelta a España, sería conocido en su faceta de escenógrafo como uno de los artistas involucrados en el proyecto de García Lorca del teatro universitario La Barraca, diseñando las obras *El retablo de las maravillas* y *El romance del conde Alarcos* en 1933, y participando en las Misiones Pedagógicas y en otras iniciativas de la II República. Con el estallido de la Guerra Civil, Manuel Ángeles se implicaría en las labores de los intelectuales antifascistas. A su término, tras ser liberado de un campo de concentración del sur de Francia por mediación de Picasso, se exiliaría primero en París y, poco después, en Buenos Aires, donde permaneció durante nueve años hasta su regreso en 1948 a la capital gala.

¹⁷⁰ ÁNGELES ORTIZ, A.: *Figurines para el ballet [sic] de Erik Satie*. Reprod. en Manuel Ángeles Ortiz. *Granada, els indrets viscuts* [cat. exp.], Mataró, Can Palauet, 1998.

¹⁷¹ Fotografías de Studio G. L. Manuel frères, París. BNF, Album Kochno Portr. Nemtchinova 11-14. Fotografías del estreno de *Aubade* en el Théâtre des Champs-Élysées. BNF, RES VMA-466 (09, 1 A 3).

¹⁷² Véanse: SCHMIDT, Carl B.: *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 165.

¹⁷³ CARMONA, E.: óp. cit., 1996, p. 26.

Santiago Ontañón

El pintor cántabro Santiago Ontañón (Santander, 1903 - Madrid, 1989) destacó por ser uno de los escenógrafos españoles más prolíficos del siglo xx, no solo durante la espléndida Edad de Plata, periodo en el que comenzó diseñando los decorados y figurines de los literatos más destacados del panorama —como Lorca, Cipriano Rivas Cherif o Rafael Alberti—, sino también durante la Guerra Civil y el exilio posterior, al convertirse en una de las figuras más activas en producción artística. Su obra escénica se inició de manera más o menos espontánea durante una estancia realizada en el París de los años veinte, donde tuvo ocasión de colaborar en distintos eventos, por medio de decoraciones efímeras. Fue en la capital francesa donde estableció los lazos más trascendentes con los emigrantes españoles, entre quienes conoció a Pedro Pruna, Picasso, Juan Gris, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Joaquim Sunyer, Pedro Flores, Hernando Viñes, Josep de Togores, Francisco García Lorca, José de Creeft y Pancho Cossío, entre otros muchos.¹⁷⁴ Varios de estos compañeros estaban trabajando ya en multitud de proyectos escénicos. No en vano, fue entonces cuando Ontañón diseñó sus primeros espectáculos, cuando recibió el encargo espontáneo de realizar los decorados del ballet de Boris Kniasseff. Este bailarín ruso había llegado a París en 1924, donde participó en el célebre ciclo *Vendredis de la danse*. Su primer espectáculo individual fue titulado *Ballets stylisés* y se estrenó en 1927, seguido de *Les caprices du papillon*, presentado ese mismo año. No sabemos exactamente en qué ballet colaboró Ontañón, pero en sus memorias explicó aquella primera intervención:

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 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.¹⁷⁵

Además de esta primera incursión en la danza clásica, en seguida se volcaría en la española, colaborando con su amigo, el bailarín Vicente Escudero —residente en aquel momento en su misma calle de París— en el homenaje a los soldados españoles que combatían en el norte de África, para el que el artista cántabro pintó un telón de fondo, ambientado en *El sombrero de tres picos* de Falla, analizado más adelante.

Joan Junyer

El artista catalán Joan Junyer (Barcelona, 1904-1994) llevó a cabo una de las trayectorias compartidas entre la plástica y la danza más interesantes del siglo xx. Sus primeros proyectos

¹⁷⁴ Véase LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Las pasiones de Santiago Ontañón*, Burgos, Gran Vía, 2007, pp. 50-51.

¹⁷⁵ ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María: *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988, p. 79.

escénicos datan de finales de los años treinta, por lo que el estallido de la Guerra Civil española impediría que llegaran a ver la luz. No obstante, su formación durante la Edad de Plata obliga a integrarlo en esta nómina de artistas que trabajaron para compañías extranjeras de ballet antes de julio de 1936.¹⁷⁶

Junyer se formó en el ambiente catalán del modernismo, integrado en las redes creadas por su padre y su tío, Carles y Sebastià Junyer, íntimos amigos de Picasso. Estudió Bellas Artes y comenzó a exponer su pintura a mediados de los años veinte en Mallorca, Barcelona y Madrid. Realizó estancias en París y participó en los concursos del Carnegie Institute de Pittsburg, en el que resultó ganador en 1929.¹⁷⁷ Amante de los temas conectados con las tradiciones y costumbres baleares y catalanas —pintando en muchas ocasiones las danzas de esas zonas geográficas—, cultivó una estética amparada en la figuración lírica. Esta atracción por los temas de música y baile resultan en cierta medida algo paradójicos, puesto que, siendo niño, Junyer perdió completamente la audición, una circunstancia que sin duda condicionó su mirada a la danza y la importancia de los aspectos plásticos a la hora de concebir el movimiento. De manera simultánea a su interés por las cuestiones y debates que afectaban al mundo de las artes en su tierra natal, se unió al proyecto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, así como a las medidas de institucionalización artística que promovía la II República.

Su primera intervención en un espectáculo tuvo lugar el 29 de junio de 1936, cuando se le encargó la escenografía de unos números de la Fiesta de Fin de Curso que celebraba anualmente la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes de Barcelona —dependiente del Institut d'Acció Social Universitària i Escolar de Catalunya—, en el Teatre Grec de Montjuïc. En el conjunto también diseñaron telones y vestuario Juan Alavedra y Juan Benavent. Debido a la sencillez que obligaban los recursos, Junyer optó por un pensado uso de la luminotecnia, de acuerdo con la tonalidad del vestuario.¹⁷⁸

Por esas mismas fechas, los Ballets Russes de Monte Carlo, dirigidos por el Coronel Wassily de Basil, se encontraban de gira por España.¹⁷⁹ En un recurso habitual de los empresarios de danza que visitaban otros países, Basil encargó un ballet basado en la cultura que les acogía, en este caso, la catalana, que llevaría por título provisional *Soirées de Barcelone*. En las conversaciones se barajó la posibilidad de inspirarse en las leyendas del Pirineo, protagonizadas por

¹⁷⁶ Para profundizar en la trayectoria de Junyer, véase MURGA CASTRO, Idoia: «El coreógrafo de la pintura. Junyer en el exilio», *Laberintos*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 77-98.

¹⁷⁷ Sobre la relación de Junyer con el Carnegie Institute véase el estudio de PÉREZ SEGURA, Javier: «Joan Junyer y sus exilios americanos: nuevos documentos de su intensa actividad en Santo Domingo y Estados Unidos», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemi de; y MURGA CASTRO, Idoia (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 69-75.

¹⁷⁸ Véase el número monográfico dedicado a Junyer de la revista *Dance Index*, vol. VI, 7, Nueva York, Dance Index-Ballet Caravan, 1947, p. 152; «Estampas bíblicas en el Teatro Griego», *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de junio de 1936, p. 10 (en esta noticia se confunde el apellido del artista por el de «Sunyer»); y MORALES, María Luz: «Una fiesta de arte. «Estampas bíblicas» en el Teatro Griego», *La Vanguardia*, Barcelona, 1-7-1936, p. 8.

¹⁷⁹ Véanse: F.T.: «Bailes Rusos en el Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 8-5-1936, p. 9. ZANNI, Urbano F.: «Los “Ballets Russes” de Montecarlo», *La Vanguardia*, Barcelona, 21-5-1936, p. 34, y «Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 29-5-1936, p. 9. «Teatros y Conciertos», *La Vanguardia*, Barcelona, 26-5-1936, p. 15 y 4-6-1936, p. 11.

seres fantásticos, como diablos, sátiros y centauros. El libreto sería escrito por el consejero de cultura de la Generalitat, Ventura Gassol, mientras que la partitura sería compuesta por Robert Gerhard y la coreografía, por Massine.

Uno de los discípulos de Gerhard, Joaquim Homs, atestiguó que la temática catalana del ballet se decidió tras visitar las fiestas de la Patum de Berga.¹⁸⁰ Se trataba de una celebración de la semana del Corpus Christi, consistente en la escenificación de historias de origen medieval cristiano, sobre la lucha entre el bien y el mal y los seres del bestiario, a los que acompañaban gigantes y cabezudos, pasacalles, bailes y danzas.¹⁸¹ Así, el título inicial se sustituyó por el de *La nuit de Saint Jean*. Desgraciadamente, tal interesante proyecto fue desbaratado por el estallido de la Guerra Civil. Sus creadores se dispersarían, tomarían en momentos distintos la vía del exilio y, a pesar de tratar de continuar el proyecto en años sucesivos, finalmente los diseños acabarían por ser adaptados para otros ballets estrenados en Estados Unidos en 1939, como se analizará en las creaciones españolas en el exilio americano.

Mariano Andreu

El pintor catalán Mariano Andreu (Mataró, 1888-1976) comenzó a formarse en artes decorativas, primero en su Cataluña natal y, en seguida, en Londres, donde, matriculado en la Municipal School of Arts & Crafts, trabajó el esmalte, la cerámica y la ilustración desde 1911. Allí formó parte del grupo también integrado por Ismael Smith, Néstor de la Torre y Laura Albéniz.¹⁸² Andreu continuaría su aprendizaje en Barcelona, Londres y París, dedicado, además de al esmalte, a la pintura y la ilustración. Su primer acercamiento al mundo de las artes escénicas ocurrió siendo él un niño, pues vivía muy cerca del Teatro Circo Barcelonés.¹⁸³ El artista realizó su primer trabajo escénico en 1913 para el Künstler Theater de Múnich con la obra *Odysseus*, de Jacques Offenbach, un encargo al que llegó de una manera completamente coyuntural, según declaró en una entrevista en 1936: «Nunca había pensado trabajar para el teatro. Pero lo probé y quedé envenenado».¹⁸⁴

El mismo año de su primera experiencia escénica alemana había pasado previamente por Italia, donde quedó enamorado del arte del Renacimiento, que marcaría profundamente su obra. Al principio de su carrera estuvo influido por el *art nouveau* y el movimiento de Arts & Crafts británico —partidario de la artesanía, el esmalte, la estampa de grafía en el estilo de Beardsley, etc.— así como a lo que Eugenio d'Ors denominó el «decadentismo», una vertiente del noucentisme catalán. Después, su contacto con el arte italiano lo llevaría hacia cauces más

¹⁸⁰ HOMS, Joaquim: *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, p. 55.

¹⁸¹ Véase FONT: «Las fiestas de la «Patum»», *La Vanguardia*, Barcelona, 11-6-1936, p. 11.

¹⁸² Véase el estudio de Esther García Portugués en: *Mariano Andreu y los clasicismos modernos* [cat. exp.], Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2007. Véase también el análisis de BRAVO, Isidre: «Imaginació i rigor: els espais teatrals de Marià Andreu», en *Marià Andreu, (1888-1976)* [cat. exp.], Mataró, Patronat Municipal de Cultura, 1995.

¹⁸³ SEMPRONIO: «Las cosas, como son. Mariano Andreu, de vuelta», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 17-2-1963.

¹⁸⁴ Ídem. Véase también el artículo de José Francés con su seudónimo: LAGO, Silvio: «Mariano Andreu», *La Esfera*, Madrid, 19-2-1916, pp. 25-26.

clasicistas, a la presencia volumétrica de la figura humana, en cuerpos rotundos, aunque de canon algo alargado, en consonancia con las aportaciones de los círculos novecentistas y de *Valori Plastici*. Se aprecia en esta evolución el sello de los nuevos realismos y la figuración lírica en un artista preocupado por lo que pasaba fuera de las fronteras, en los núcleos artísticos más efervescentes de principios del siglo xx, manteniendo una intensa, pero equilibrada actividad artística que se hizo visible en las muestras nacionales e internacionales.

Tras este estreno, las fuentes hemerográficas mencionan una colaboración del artista catalán en la obra *Voleur d'Images*, datada entre 1923 y 1924, para la actriz Paulette Pax, aunque no nos consta más información acerca de dicha intervención.¹⁸⁵ No sería hasta 1928 cuando Andreu fue contratado por Antonia Mercé *La Argentina* para realizar la escenografía de su ballet *Sonatina*, quizá la pieza más heterogénea dentro del repertorio de sus Ballets Espagnols, como veremos más adelante. Dos años más tarde de su estreno, su experiencia escénica fue requerida por la bailarina Alice Alanova, para una pieza titulada *Gavotte*, montada sobre una partitura de Sergei Prokofiev.¹⁸⁶ Alanova era una antigua integrante de los Ballets Russes de Diaghilev. En 1931 su espectáculo se estrenó en el Théâtre des Champs Elysées, con figurinismo de Bouchiène y Anenkov, además del mencionado trabajo de Andreu. El programa de mano se completó con la reproducción de un retrato de la artista, obra de Kees van Dongen. El delicado diseño del artista catalán mostraba la parte frontal y trasera de la bailarina en el mismo plano, vestida de forma elegante, con un original vestido, inspirado en las voluminosas faldas de tul del ballet romántico, en tonalidades ácidas suavizadas (fig. 34). Esta propuesta recogía la labor anterior de Andreu para *Sonatina*, pero al mismo tiempo otorgaba al conjunto un aire nuevo, que el diseñador seguiría explorando en años sucesivos.

*

*

*

En definitiva, estos artistas españoles fueron pioneros en la aparición del fenómeno, acuñado por Denis Bablet, de los «peintres au théâtre», aplicado al ámbito de la danza. Esta experiencia, inaugurada por los Ballets Russes de Diaghilev, fue exportada a otros grupos, donde también colaboraron pintores españoles. Los nuevos lenguajes vanguardistas —cubismo, surrealismo, modernismo, etc.— influyeron no solo en las artes plásticas, sino en las demás disciplinas que integraron los distintos espectáculos. El esplendor mostrado en los años veinte calaría en los repertorios de multitud de compañías que difundieron los conceptos punteros por amplios territorios en las décadas siguientes. Así, tanto en España como en el extranjero, desde los primeros años de la etapa de entreguerras europea hasta los años de la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y la posguerra y el exilio, los espectáculos constituirían un ámbito de interés para los artistas.

¹⁸⁵ MONITOR: art. cit. 21-12-1930, pp. 24-30. El artículo fue posteriormente recopilado en D'ORS, Eugenio: *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva* (ed. de Ángel d'Ors y Alicia García Navarro), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 117-121. La información fue corroborada en MICHAUT, Pierre: *Le ballet contemporain*, París, Plon, 1950, p. 165.

¹⁸⁶ M. ANDREU: Boceto para el vestuario de *Gavotte*, 1931, técnica mixta sobre papel, 80 x 90 cm. Colección Ybarra-Muñoz.



Fig. 34.
M. Andreu.
Figurín para
Alanova,
1931.
Colección
Ybarra-
Torres.

1.2. Espectáculos dentro de España

Si bien en Europa comenzaban a observarse los tímidos experimentos de renovación en el cambio de siglo, fundamentalmente originados en los teatros de París, en España el panorama todavía se basaba en las modas del siglo anterior, de temas y formas afianzadas en el naturalismo y el costumbrismo, y se mostraba reservado a las novedades que venían de fuera. El mundo de las artes, plásticas o escénicas, estaba dirigido por el academicismo y los concursos oficiales. Paulatinamente se reactivaría el sector de la música sinfónica y camarística, al igual que la moda de la ópera y, en general, de la vida musical.¹⁸⁷

Solo las voces más eruditas y críticas, como Enrique Estévez Ortega, Ricardo Baeza o José Yxart señalaron la descompensación que comenzó a detectarse en España con respecto al panorama exterior.¹⁸⁸ 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. Así, poco a poco, a partir de 1925 fueron ya numerosos los artículos que críticos como Manuel Abril, José María del Hoyo, Magda Donato y

¹⁸⁷ Para profundizar en el panorama musical español de principios de siglo, véase SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.): *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, AMF, 2002.

¹⁸⁸ ESTÉVEZ ORTEGA, E.: óp. cit., 1928. YXART, José: *El arte escénico en España*, Barcelona, Diagràfic, 1987 (1896). BAEZA, Ricardo: «El trascendental problema del teatro», *El Sol*, Madrid, 19-10-1926, p. 1.

José Dhoy dedicaron semanalmente a la decoración y el figurinismo. En ellos se reprodujeron imágenes de muchas de esas escenografías modernas de los artistas más punteros de Europa y Estados Unidos, como Picasso, Derain, Kievler, Pirchan, Altmann, Pillartz y Bragaglia.

Poco a poco, los teatros españoles se sensibilizaron a las propuestas que llegaron de fuera, a la experimentación escénica de Paul Fort, Lugné-Poe, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Max Reinhardt o Edward Gordon Craig, con la que se ensancharon los horizontes de la luminotecnia, la distribución espacial del escenario y el papel de los intérpretes. Una de las mentes más abiertas en este sentido fue la de Adrià Gual, fundador del Teatre Íntim en 1898 en Barcelona. En el foco madrileño, las propuestas de Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán, Cipriano Rivas Cherif, Alejandro Miquis y Ramón Gómez de la Serna colaboraron, en el cambio de siglo, a caminar hacia un nuevo teatro. El fenómeno de los Teatros de Arte se extendió a numerosos grupos que, con mayor o menor intención comercial, realizaron una puesta en escena renovada. Cabe citar en este sentido a compañías como El Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, el Teatro Fantasio y el Club Teatral Anfistora.¹⁸⁹ Pintores escenógrafos como Ricardo Baroja, Carmen Monné, Francisco López Rubio, Salvador Bartolozzi, Rafael Martínez Romarate, Pilar Valderrama, Humberto Pérez de la Ossa, Javier Cabezas, Santiago Ontañón, Víctor Cortezo, Joan Morales, Josep Castells, Ramón Batlle, Emili Amigó, Manuel y Francesc Fontanals, Emili Ferrer, Rafael Caseres, Joaquim Bartolí y Amadeu Asensi se encargaron de las puestas en escena de sus estrenos. Cabe mencionar igualmente a la compañía de Gregorio Martínez Sierra, el Teatro de Arte, establecido en el Teatro Eslava de Madrid entre 1916 y 1926. Entre sus pintores escenógrafos destacaron Rafael Pérez Barradas, Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Fernando Mignoni, así como otros más moderados, como José Zamora, Oleguer Junyent, Manuel Amorós, Julio Blancas, Brunet y Pons, Benedito, Rafael de Penagos y Salvador Alarma.

Al margen de las experiencias de los teatros de arte, en el contexto de las artes escénicas españolas del cambio de siglo se debe tener muy en cuenta el papel del género de las variedades y la revista, en cuyas puestas en escena trabajaron multitud de artistas. Se trataba de un sector del espectáculo de menor consideración y categoría, calificado de frívolo, ínfimo y de poco decoroso, en comparación con las obras presentadas en los grandes teatros. No obstante, la libertad que existía en este tipo de funciones permitió, por otro lado, una experimentación con los elementos escénicos que dieron como resultado unas puestas en escena más modernas que aquéllas de los coliseos tradicionales y el «teatro culto». De ellas participaron pintores como José de Zamora, Álvaro de Retana, José Martínez Garí, Manuel Fontanals, Pedro Flores o Esteban Vicente, que en el futuro se convertirían en reputados artistas «de lienzo», pintores de caballete alejados de aquellos círculos del mundo de la noche y la farándula.

Las escenografías de este tipo de espectáculos variaron enormemente en calidad y en estéticas. Fundamentalmente, encontramos una gran proporción de decorados de herencia modernista, vinculada a la opulencia orientalista y generalmente considerados como un comodín que servía de fondo a los espectáculos más diversos, y que, como se hacía durante el siglo XIX, se

¹⁸⁹ Véase UCELAY, Margarita: «El Club Teatral Anfistora», en DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M.^a Francisca (coords. y eds.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabapress, 1992, p. 459. No queremos dejar de citar a otros grupos como Teatro Íntimo El Mirador, fundado en 1930, la Agrupación Artística Teatral DCAN (1930), la Agrupación Española de Bellas Artes, La Cancela Abierta y el Teatro de la Nueva Literatura.

guardaban en los almacenes y talleres de los teatros. En otras ocasiones, especialmente cuando se trataba de programas eclécticos, formados por números individuales engarzados, se recurría a telones de fondo neutros, mientras que el trabajo de los figurinistas se orientaba a potenciar los encantos de las intérpretes. Estas piezas, que incluían música, canto, baile, dramatización y *striptease*, también deben integrarse en el estudio de la plástica teatral en la que se desarrolló la nueva danza clásica dentro de España en las primeras décadas del siglo xx.

Danza moderna española: modernismo, noucentisme e institucionismo

En el plano de la danza, durante los primeros años del nuevo siglo se continuó con la línea marcada por el ballet post-romántico, como apoyo de las óperas en forma de bailables en el repertorio de los grandes teatros, siguiendo la estética de los cuerpos de baile de escuela rusa, francesa e italiana (fig. 35). No obstante, también surgió una danza moderna, que se podría ubicar en las coordenadas de las propuestas de otras figuras internacionales, como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Sent M'Ahesa y otras tantas bailarinas partidarias de una ruptura con el ballet académico a través de la inspiración en danzas orientales e indígenas (fig. 36). En este sentido, la mayor seguidora española de esta tendencia fue Tórtola Valencia, una bailarina difícilmente clasificable, partidaria de una estética modernista y gusto por el orientalismo (fig. 37).¹⁹⁰ Además de coreografiar e interpretar sus números, en muchas ocasiones ella misma diseñó sus trajes y desarrolló una interesante faceta de pintora, con preferencias evidentes por los temas relacionados con la danza. De todas formas, también contó con las colaboraciones de artistas plásticos en auge en el cambio de siglo. Para ella diseñaron trajes Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada Camarasa y Anselmo Miguel Nieto, así como José Zamora y Álvaro de Retana. Musa de los pintores de su generación, fue retratada por Rafael de Penagos (fig. 38), Valentín Zubiaurre y Gabriel Coll también, entre otros. La tendencia de Tórtola sería practicada también por otras bailarinas, como la todavía desconocida Charito Delhor.¹⁹¹

Estas nuevas corrientes también emergieron en España a través de dos vías: el nacimiento de una danza noucentista en Cataluña y la llegada de la *Modern Dance* estadounidense a través del International Institute for Girls y la Residencia de Señoritas, en Madrid. En el primer caso, la búsqueda de nuevos horizontes culturales en los primeros años del siglo xx llevó a la inspiración, no solo en el mundo clásico, en Grecia y Roma, como había proclamado Isadora Duncan, sino en la mediterraneidad catalana, la serenidad, el ritmo y el realismo idealizado que teorizó Eugenio D'Ors.¹⁹² Al igual que sucedió en el resto de las disciplinas artísticas, la danza fue sensible a esta tendencia. Experiencias como la de Joan Llongueras y su Institut Català de Rítmica y Plástica, introductor en España del método Jacques-Dalcroze, se sumaron a las estéticas de los espectáculos de Áurea de Sarrá, Josefina Cirera e Ivonne Attenelle. De ellas, Sarrá fue la que persiguió una difusión más internacional y llevó sus espectáculos de *cantos*

¹⁹⁰ Véase CAVIA NAYA, Victoria: «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 7-27.

¹⁹¹ Véanse las investigaciones de Begoña Olabarría.

¹⁹² Contra esta danza noucentista, personificada en Áurea de Sarrá, arremeterían Dalí, Gasch y Montanyà en su *Manifest Groc*, al identificar su baile como «putrefacto», frente a la danza actual y la estética moderna.



Fig. 35. Representación de *Les sylphides* en la escuela de Joan Llongueras, 1936. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 36. Representación de un espectáculo de danza de inspiración orientalista. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 37. Tórtola Valencia interpretando *La muerte de Aase*.



Fig. 38. R. de Penagos. Cartel para Tórtola Valencia.

plásticos, de expresión por medio del movimiento libre, combinado con música y poesía, por los escenarios de Europa y Asia. Su estilo sería duramente criticado por los jóvenes artistas Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, calificado de «arte pútrido» en el *Manifest Groc*; el noucentisme estaba superado ya por la vanguardia catalana en 1928.

Estas artistas actuaron en coliseos como el Teatre Grec barcelonés o el teatro romano de Mérida. En este último, Josefina Cirera organizó la Semana Romana de la ciudad de 1934, un espectáculo financiado por la República y organizado por Cipriano Rivas Cherif como resultado de las políticas de estructuración de la Junta Nacional de Música (fig. 39). En un número de la revista *Musicografía* de septiembre del año siguiente, se daba cuenta del espectáculo dirigido por la bailarina catalana, consistente en una serie de piezas de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Grieg y Saint-Saëns «en los que se exhibieron las danzas clásicas estilizadas por la señorita Cirera, quien evidenció su depurado gusto coreográfico, interpretando personalmente en ritmos y actitudes plásticas [...] combinando con finura estética los grupos de gráciles muchachas que formaban el friso animado [...]».¹⁹³ La fotografía que acompaña a este artículo muestra al grupo de alumnas de Cirera posando entre las ruinas romanas de la ciudad emeritense, como hiciera Duncan entre las de la Acrópolis de Atenas.

Por último, con el fin de comprobar el seguimiento de estas tendencias de la danza libre y la plástica animada, vinculada a la incipiente gimnasia rítmica, citaremos la iniciativa de Ivonne Attenelle. Esta bailarina de origen belga había impartido clases en el Institut Martha Roggen de Bruselas. Hasta esta ciudad había llegado el violinista catalán Manuel Giménez, becado por el ayuntamiento de Barcelona para profundizar en sus estudios en Bélgica, de donde volvió casado con Attenelle. Ya en España, la bailarina dirigió la Sección de Rítmica y Plástica del Orfeo Gracienc en 1932, que organizó algunos espectáculos. En sus crónicas podemos leer frases que hacen referencia, una vez más, al gusto por lo helénico de estas bailarinas: «[...] imitando a los antiguos griegos ha querido poner en mímica, por así decirlo, a los autores de la música moderna, Chopin, Schubert, Mozart, etc. y se ha detenido especialmente en dos objetivos y es que la composición se ejecute muy bien y que la rítmica sea la adecuada y responda perfectamente al sentido de la composición».¹⁹⁴ Dos años más tarde apareció al frente de su Escola de Gimnàstica i Dances Rítmiques, con la que organizó distintas representaciones en la Sala Studium de Barcelona (fig. 40). En el programa de una de ellas, presentada el 30 de mayo de 1935, se pueden encontrar piezas musicales de Schumann, Grieg, Krugg, Schubert, Brahms, Scriabine, Dvorak, Chopin, Scarlatti, Borodin y Bach. Todas ellas eran interpretadas por las alumnas de la escuela. Para ellas realizaron los figurines Ramón Aulina de Mata y una artista identificada como Soledat, quizá Soledat Martínez, una pintora nacida en Barcelona en 1901 y exiliada en México, desde 1940, y en París, desde 1949.¹⁹⁵ Poco más tarde, hasta julio de 1936, Ivonne Attenelle trabajó como profesora de rítmica en la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes de Barcelona, donde, como hemos analizado algunas de las representaciones contaron con puestas en escena de Joan Junyer.

¹⁹³ VEGA, Emilio: «La Semana Romana de Mérida (septiembre de 1934)», *Musicografía*, Monóvar, septiembre de 1935, p. 194.

¹⁹⁴ BOSCH ARMET, F.: «Musicals», *La Veu de l'Empordà*, Figueres, 16-7-1932, p. 8. Véase también *La Veu de l'Empordà*, Figueres, 2-7-1932, p. 7. T.A.

¹⁹⁵ Programa de mano, Escola de Gimnàstica i Dances Rítmiques, Ivonne Attenelle, Sala Studium, 30-5-1935. BMVB.



Fig. 39. Las alumnas de Josefina Cirera en la Semana Romana de Mérida, 1934.

En el caso de la Residencia de Señoritas, la nueva danza se impartió en las clases que incluían bailes rítmicos a cargo de profesoras americanas que estaban al tanto de las últimas corrientes extranjeras y las teorías sobre la educación física.¹⁹⁶ No solo se fomentó esta práctica física y artística en las clases destinadas a las mujeres, sino que, en general, en todo el ambiente institucionista las cuestiones escénicas adquirieron cada vez mayor importancia: se organizaron eventos en el marco de la Sociedad de Cursos y Conferencias, se concedieron becas para aprender en el extranjero y se alentó la actuación de grupos de teatro y danza. En este contexto, cabe destacar las experiencias que relacionaban el ballet con otras disciplinas consideradas hasta entonces menores dentro de las artes escénicas, como fueron los teatros de marionetas y guiñol. Precisamente, varios creadores asiduos a la Residencia de Estudiantes colaboraron en distintas obras seguidoras de esta tendencia. Visitas a España de espectáculos de títeres como los de Victor Podrecca y Alexander Calder sin duda impulsaron esta moda. Así, por ejemplo, Rafael Alberti se implicó junto con la artista Maruja Mallo (Viveiro, Lugo, 1902 — Madrid, 1995) en la configuración de algunos proyectos que no conseguirían ver la luz: *Santa Casilda*, *La Pájara Pinta* —ballet de marionetas en el que trabajaron Óscar Esplá y Benjamín Palencia— y *El colorín colorete* —derivado de un proyecto del poeta andaluz con Ernesto Halffter—.

No quedaría aparcada la escenografía en la trayectoria de Maruja Mallo, pues en 1929 diseñó los decorados y trajes de *El ángel cartero*, una obra de teatro de Concha Méndez, representada en el Lyceum Club Femenino de Madrid. La obtención de una beca de la Junta

¹⁹⁶ Para profundizar en estos aspectos véanse: MURGA CASTRO, Idoia: «The Reception of Modern Dance in Spain at the Beginning of the 20th Century». *22nd World Congress on Dance Research DVD Proceedings*, Atenas, Conseil International de Danse, Unesco, 2008. MURGA CASTRO, Idoia: «La Residencia de Estudiantes como plataforma de renovación de las artes escénicas y su evolución de la mano de las artes plásticas», en SÁNCHEZ RON, José Manuel y GARCÍA-VELASCO, José (eds.): *100 años de la JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su Centenario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, pp. 457-487.

para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) con objeto de formarse en Francia, precisamente en escenografía, terminó de impulsar la producción de la artista gallega hacia los escenarios. En una entrevista realizada por la periodista Josefina Carabias a raíz de esta concesión, la pintora declaró: «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».¹⁹⁷ En el expediente abierto por la JAE, la gallega indicaba que estudiaría la producción de teatro clásico puesta en escena por artistas europeos en Francia. Al volver a España, comenzó a planificar un ballet que tenía, a su vez, como en sus primeros proyectos, mucho de guiñolesco y se basaba en un capítulo de *Don Quijote*. Se trató de *Clavileño*, una pieza musical compuesta por Ernesto Halffter que se pretendía estrenar en marzo de 1935 en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes. Mallo buscó diseñar un espectáculo con una puesta en escena tridimensional, sin elementos fingidos (fig. 41). A diferencia de las representaciones habituales, a la italiana, es decir, pensados para ser contemplados solamente desde un lado del escenario, la artista gallega planteó un movimiento de los intérpretes en todos los sentidos posibles del espacio, una dinámica que completaría con la luz y los juegos geométricos y volumétricos.¹⁹⁸

A pesar de que *Clavileño* jamás se representara en un teatro, sus maquetas fueron expuestas en mayo de 1936 en la sede de ADLAN (fig. 42). Las figuras, en tres dimensiones, simulaban seres monstruosos, fabricados de paja, barro y chapa, como si hubiesen sido previamente espantapájaros de los campos castellanos, unos pioneros bailarines a los que dedicó bellos párrafos Ramón Gómez de la Serna.¹⁹⁹ Se trataba, en efecto, de la constatación del gusto de Mallo por las tierras manchegas que atraían a los miembros de la Escuela de Vallecas, unos principios, combinados con la nueva danza, que la artista puso por escrito en su texto *Lo popular en la plástica española (a través de mi obra)*:

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana, y arpillera transformados en cuerpos humanos; la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauzo en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, compuestos de superficies y cuerpos reales tangibles y sólidos y donde los personajes se mueven en todas direcciones respecto a las seis caras del escenario, dando a la representación vivacidad y fuerza dinámica, sometidos a juegos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo humano convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas, que se moverán relacionándose con la unidad dinámica escenográfica. La entrada de un personaje en escena es para mí la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total escenográfica, llevando cada personaje una máscara propia, fija o móvil, siendo los elementos restantes giratorios o estáticos. Todo reducido a una expresión simple, inmediata y esencial.²⁰⁰

¹⁹⁷ Véase CARABIAS, Josefina: «La pintora Maruja Mallo marcha a París», *Estampa*, Madrid, 1932.

¹⁹⁸ MALLO, Maruja: «Escenografía», *Gaceta de Arte*, 34, Tenerife, marzo de 1935, p. 1.

¹⁹⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Maruja Mallo: 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 12.

²⁰⁰ MALLO, M.: «Lo popular en la plástica española (a través de mi obra). 1928-1936». Conferencia de Maruja Mallo en la Sociedad Amigos del Arte de Montevideo, julio de 1937. En GÓMEZ DE LA SERNA, R.: óp. cit., 1942, pp. 42-43.



Fig. 40. Programa de mano de Ivonne Attenelle, 30-5-1935. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 41. M. Mallo. *Plástica escenográfica*, 1936.



Fig. 42. Maruja Mallo y Manuel Abril en la exposición de ADLAN, 1936.

Enrique de Azcoaga dedicó un extenso comentario a *Clavileño* en el estudio previo del catálogo de la exposición en ADLAN de 1936, comenzando por los «monstruos» —que no «muñecos»— que interpretó Maruja a partir de su lectura del capítulo cervantino del cortejo de la princesa Trifaldi, unos monstruos que «son en realidad máscaras o arquitecturas escultóricas dispuestas a buscar como esqueleto el cuerpo humano, encargado de mover estas construcciones de esparto, madera, paja, lana y trigo».²⁰¹ *Clavileño*, de haberse estrenado, habría supuesto, sin duda, toda una revolución en la danza española y en la integración de las cuestiones plásticas en el movimiento. La Guerra Civil truncó su posible materialización sobre los escenarios, pero Mallo no finalizó con ello su exploración escénica. Ya establecida en su exilio en Argentina, en 1938 llevaría a cabo la puesta en escena de la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, una pieza de evidente contenido político, escrita por el poeta y antiguo embajador mexicano Alfonso Reyes, con una partitura de Jaume Pahissa e interpretada por Margarita Xirgu y su compañía. No obstante, no volvería a plantear una idea tan moderna y revolucionaria como su ballet quijotesco de los años treinta.

Por último, en este breve panorama del mosaico de disciplinas y tendencias surgidas en el ámbito escénico durante las primeras décadas del siglo xx en España, cabe llamar la atención sobre la institucionalización del folkllore de las distintas regiones. La importancia de la conservación de estas tradiciones, revelada por las investigaciones emprendidas desde la JAE y su Centro de Estudios Históricos, favoreció la creación de estructuras públicas, cátedras, exposiciones y congresos. Entre sus objetivos figuró el interés por mantener vivas las canciones y los bailes (fig. 43), pero también, desde las políticas nacionalistas, se fomentó su uso para definir y construir sus identidades, que influyeron en los repertorios de los bailarines (fig. 44). Si en Cataluña se crearon grupos de sardana y coblas que adquirirían una enorme presencia en la política artística durante la Guerra Civil, a finales de los años veinte y principios de los treinta en el País Vasco se fundaron compañías como Saski-Naski, Oldargui y Kardin.

El primero de ellos nació en San Sebastián en 1928, un grupo calificado por Rafael Sánchez Mazas como «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».²⁰² El caso de Oldargi fue prácticamente simultáneo. Dependiente del Partido Nacionalista Vasco, presentó un repertorio que incluía escenografías de pintores vascos, como José María Ucelay (Bermeo, 1903 - Busturia, 1979), Manuel Losada (Bilbao, 1865-1949), Isidoro Guinea (Deusto, 1893-Bilbao, 1947), Antonio de Guezala (Bilbao, 1889-1956) y Gonzalo Bilbao.²⁰³

²⁰¹ AZCOAGA, Enrique: «Maruja Mallo en las salas de los Amigos de las Artes Nuevas, ADLAN, Madrid, 1936» en *Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, ADLAN, 1936.

²⁰² SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: «ABC en San Sebastián. Saski-Naski», *ABC*, Madrid, 3-8-1930, pp. 27-28.

²⁰³ Véase BARAÑANO, Kosme M. de: *Ensayos sobre danza*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.



Fig. 43. Trajes regionales de los montañeses de la provincia de León. Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.



Fig. 44. Antonia Mercé *La Argentina* en una pieza inspirada en los bailes populares. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.

Los ballets de Joan Magrinyà y Gerardo Atienza

A continuación destacaremos los casos de dos de los bailarines españoles que, desde el núcleo catalán y el núcleo madrileño, tomaron las novedades presentadas como referencia que debían seguir para convertirse en figuras de éxito y símbolos de modernidad. Nos referimos respectivamente, a los bailarines Joan Magrinyà y Gerardo Atienza.

En primer lugar, Joan Magrinyà, el más renovador de los dos, sin duda se convirtió durante la década de los treinta en la figura que, desde el ballet académico, mejor asimiló las posibilidades que podían brindar las puestas en escena de los pintores en el teatro. Había recibido una formación completa, basada en la técnica clásica, con el maestro ruso Teodor Wassiliev, la técnica Jacques-Dalcroze en la academia de Joan Llongueras, la escuela bolera, con Coronas y Pericet, y el flamenco, con Bautista y El Estampío. Frecuentó el círculo teatral de Adrià Gual y su teatro de arte, el Teatre Íntim —uno de los pocos ejemplos de teatros modernistas y simbolistas en la línea francesa en el cambio de siglo— en lo que se denominó el *Cenacle d'Art Prometeu*.²⁰⁴ Actuó por primera vez en 1923, en compañía de Josefina Cirera y fue bailarín del Teatro del Liceo entre 1926 y 1931.

²⁰⁴ MOLFULLEDA, Conxita: «El impacto de las representaciones de la compañía de Les Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004, p. 32. DEL VAL, Carmen: «Fallece a los 91 años Joan Magrinyà...», *El País*, Madrid, 12-9-1995.

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, su completa formación y sus contactos artísticos explican las ricas colaboraciones con pintores y músicos modernos. Esto llamó la atención de empresarios y gestores extranjeros, que le plantearon distintas ofertas para trabajar fuera de España. De entre ellas, cabe destacar la que el mismo Arnold Meckel le propuso para unirse a la compañía de Antonia Mercé en el otoño de 1927, a la que nunca contestó.²⁰⁵

Para Joan Magrinyà trabajaron algunos de los pintores catalanes más destacados de esos años que le ayudaron a crearse una imagen más próxima a esa moda de los Ballets Russes que había inundado Barcelona desde el escenario del Liceo. Las cuidadas puestas en escena del bailarín fueron encargadas a Joan Miró, Emilio Grau Sala, Pedro Pruna, Ramón Aulina, Serrano, Bartomeu Llongueras, Enric-Cristòfol Ricart, D'Ivori, Manuel Muntanola y Evarist Mora. Algunos de ellos se convirtieron en artistas esenciales para entender la escenografía para la danza en el siglo xx.

En primer lugar hay que recordar la colaboración de Joan Miró para Magrinyà, una de las más destacadas. Consistió en el diseño del vestuario para el solo *Arlequí*, estrenado en el Teatre Barcelona de la capital catalana, el 5 de abril de 1935 (fig. 45). La coreografía del bailarín estaba inspirada en Fokine sobre una partitura de Schumann. El pintor se propuso integrar sus diseños con la atmósfera de la música y el aspecto general de la danza sobre el 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 a 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.²⁰⁶

Miró realizó media docena de figurines para diseñar este traje, en los que destacaba una aproximación orgánica de las formas humanas, salpicadas de pequeñas figuras geométricas, fundamentalmente rombos, que hacían guiños al traje tradicional del arlequín, estrellas y otros motivos de grafía curva.²⁰⁷ Su amigo el crítico Sebastià Gasch alabó el trabajo, describiéndolo como «un figurín impresionante». «Sumergido en una luz azulada y pálida de luna, salpicado de constelaciones singulares, de símbolos mágicos y de signos esotéricos, este vestido parece destinado a un arlequín de un planeta desconocido o de un mundo irreal y misterioso de sueño».²⁰⁸ Desde luego, se trató de la aportación más vanguardista de las puestas en escena de las obras del bailarín catalán.

²⁰⁵ Carta de Arnold Meckel a Joan Magrinyà, París, 16-9-1927. Carta de Antonia Mercé a Joan Magrinyà, Barcelona, s.f. BMVB.

²⁰⁶ MIRÓ, J.: Texto manuscrito. BMVB. Reprod. en *Miró en escena*, óp. cit., 1994, p. 122. T.A.

²⁰⁷ MIRÓ, J.: *Cinco Estudios de vestuario*, 1935, grafito sobre papel, 17,6 x 13,6 cm.; 25,9 x 18,1 cm.; 17,5 x 13,6 cm. FJM. *Estudios de vestuario*, 1935. BMVB.

²⁰⁸ GASCH, Sebastián: «Magrinyà al Barcelona», *Mirador*, Barcelona, 11-5-1935, p. 5.



Fig. 45. J. Miró. Figurín para *Arlequí*, 1935. Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.



Fig. 46. J. Miró. *Arlequí*, 1935. Col. particular.

Además de los figurines, la participación de Miró se vio reflejada en el programa de mano de la sesión del 5 de abril de 1935 en el Teatre Barcelona.²⁰⁹ Se trata de un dibujo caligráfico de una forma humana muy simplificada, una estrella y una luna, una composición de la que el artista hizo varias versiones, denominadas *Arlequí* y fechadas en julio de 1935 (fig. 46).²¹⁰ A pesar de lo reducido del encargo, limitado a un solo traje, el trabajo de Miró se enmarca en su personal trayectoria vinculada a la danza, en la que había trabajado, como se analizaba al principio de este capítulo, desde 1926, en pleno auge del surrealismo. Todavía después de su intervención en *Arlequí* (fig. 47), y antes de que estallara la Guerra Civil española, Miró trabajaría enormemente en el fallido proyecto de *Ariel*.

El segundo de los artistas que figuró en el equipo de escenógrafos que trabajó para Magrinyà fue Emilio Grau Sala (Barcelona, 1911 - París, 1975), conocido cartelista de distintos espectáculos teatrales. Podemos encontrar muchas de sus ilustraciones entre las páginas de los programas de mano del Teatro del Liceu a lo largo de los años veinte y primeros treinta. En cuanto a su labor como escenógrafo para espectáculos de danza, uno de sus primeros ballets clásicos, *La polca del equilibrista*, fue estrenado en abril de 1932 en el Teatre Barcelona (fig. 48). Contaba con una partitura de Manuel Blancafort, que subrayaba el efecto de parodia acerca del trabajo

²⁰⁹ Programa de mano del Concert de Dansa Joan Madrinyà i els pianistes Alexandre Vilalta y Marius Montserrat, Teatre Barcelona, 5-4-1935. BMVB.

²¹⁰ MIRÓ, J.: *Arlequí*, 24-7-1935, 24-7-1935 y 29-7-1935, gouache y tinta sobre papel, 37 x 30,5 cm. Col. privada. Reprod. en DUPIN, J. y LELONG-MAINAUD, A.: óp. cit., 2008.



Fig. 47. Magrinyà posando en *Arlequín*, 1935. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 48. Magrinyà interpretando *La polca del equilibrista*, 1932. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

de un acróbata en el circo. Grau Sala diseñó un maillot de color azul celeste que vestía el equilibrista, con peinada peluca y grueso bigote, como correspondía a los trabajadores circenses de principios del siglo xx (fig. 49). Además, el intérprete debía actuar con unas puntas negras —las zapatillas tradicionalmente reservadas a las bailarinas—, un elemento que da cuenta de la dificultad técnica que quería demostrar Magrinyà en este espectáculo.

Tanto el diseño del figurín como los de los decorados presentaban un aire naif en el que aparecían pequeñas aves, un caballito blanco de juguete, un arpa, la luna llena y las estrellas. La grafía de evocación infantil se trasladaría también a los carteles y programas de mano, firmados por Grau Sala, que serían reproducidos con algunas variaciones cromáticas en los años sucesivos, casi como logotipo de los espectáculos de Magrinyà (fig. 50).

Además de la célebre polca, Grau Sala colaboró en otro proyecto para Magrinyà al diseñar el figurín de *Jota aragonesa*, una obra que llevaba una partitura de Pons, interpretada por Marius Montserrat, que se bailó en Barcelona en mayo de 1936. En ese año, el pintor catalán había evidenciado su compromiso con el arte de su tiempo, formando parte de la proyección que la Sociedad de Artistas Ibéricos organizó en el extranjero, en la muestra de París, meses antes de que estallara la guerra.²¹¹ Para esos momentos, el artista ya se había volcado en otros espectáculos teatrales, siendo uno de los más exitosos la obra de Federico García Lorca, *Doña Rosita la soltera*, estrenado en 1935. Durante la guerra y los años de exilio Grau Sala continuaría dedicándose especialmente a la ilustración, con alguna participación en las artes efímeras.

Otro de los colaboradores del bailarín catalán fue el pintor y orfebre Ramón Aulina de Mata i de Pinós, responsable en primera instancia de la puesta en escena de la pieza *Mercuri*,

²¹¹ Cf. PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 234.



Fig. 49. E. Grau Sala. Figurín para *La polca del equilibrista*, 1932. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 50. E. Grau Sala. Diseño para *La polca del equilibrista* reproducido en el programa de mano, 1932. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

una obra con música de Scarlatti estrenada en 1935. Para diseñar aquel guiño de Magrinyà al último ballet de Picasso, Aulina se inspiró en la escultura del dios griego mensajero realizado por Jean Boulogne en Florencia. El original vestuario consistió en un maillot de color terracota sobre el que el artista dibujó las líneas de una túnica.²¹² Al año siguiente, Aulina diseñó los figurines de *Preludi*, una pieza de danza montada sobre una partitura de Bach.²¹³ Este contacto con la compañía de Magrinyà atrajo la atención del artista, que reflejó la temática de la danza en numerosas obras, que fueron objeto de distintas exposiciones.²¹⁴ Su gusto por el medio teatral continuaría en años siguientes, siendo una de las figuras más destacadas en la escenografía para danza durante la posguerra, colaborando con figuras como Pilar López.

Por su parte, Josep Sauri i Serrano fue el responsable del diseño del solo de Magrinyà titulado *Abstracció*, una pequeña pieza con música de Satie consistente en una secuencia de movimientos y pasos de una clase de danza, basada en equilibrios, piruetas y ejercicios de adagio, calificados de modernos y arriesgados por críticos como Gasch.

Otros tantos artistas plásticos recibieron encargos de Joan Magrinyà para que diseñaran las puestas en escena de sus espectáculos en aquellos años antes de la guerra. Entre ellos resulta

²¹² GASCH: óp. cit., 1935, p. 5.

²¹³ GASCH, S.: «Les deixebles de Magrinyà», *Mirador*, Barcelona, 21-5-1936, p. 5.

²¹⁴ En ellos pudieron verse los dibujos de tipos regionales, ballets rusos y elementos folklóricos que atrajeron la atención del artista. GUAL, Enric F.: «Les exposicions», *Mirador*, Barcelona, 4-6-1936, p. 7. «Aulina de Mata», *La Vanguardia*, Barcelona, 30-5-1936, p. 12.

especialmente interesante la intervención de Pedro Pruna para el ballet *Cake-walk*, con música de Claude Debussy, estrenado en 1933.²¹⁵ Alfonso Puig Claramunt, en su estudio de 1944, dijo de esta obra que era el símbolo de la perfecta naturalidad, de expresión mímica bien jugada. Según este crítico y estudioso, el diseño de Pruna «tiene la gracia espontánea y optimista del marinero mediterráneo», una atmósfera común a otras puestas en escena del pintor catalán para el ballet internacional, perfectamente acordes con los gustos de la estética realista de entreguerras.²¹⁶

Igualmente, el grabador, ilustrador e hijo del bailarín Joan Llongueras, Bartomeu Llongueras i Galí (1906-1994), fue el encargado de diseñar el figurín de la pieza *Trepak*, una obra con música de la ópera *La doncella de nieve*, de Rimsky-Korsakov. Por otro lado, Evarist Mora Rosselló (Barcelona, 1904-1987), pintor, cartelista e ilustrador, puso en escena *Poliritmes*, con música de Labroca y coreografía de Magrinyà, estrenado en 1932 en el Teatro Urquinaona de Barcelona.²¹⁷ El dibujante Joan Vila Pujol, conocido como *D'Ivori* (Barcelona, 1890-1947) sería el autor de los diseños para dos ballets estrenados en 1935 y 1936, *Panaderos* (fig. 51) y *Nina*. El primero era una pieza basada en la escuela bolera, con música popular, mientras que el segundo estaba montado sobre una partitura de Anatole Liadow. El ilustrador y diseñador de moda Fernando (Ferran) Bosch Tortajada (Vila-real, 1908 - Key West, Florida, 1987), más adelante también conocido como *Bosc*, realizó el figurín de *Maniquí*, con música de Poulenc, interpretado por Josepa Izard.²¹⁸ Se trataría de una de las primeras intervenciones como figurinista de un artista que, a partir de su exilio en Francia y Estados Unidos, se volcaría al mundo de las revistas y la confección de moda. El grabador y pintor, Enric-Cristòfol Ricart i Nin (Vilanova i la Geltrú, 1893 - 1960), proyectó los figurines de *Danses de Vilanova* (fig. 52), con música de Marius Montserrat, «señoriales y distinguidos, finos y elegantes», que, como se aprecia en el figurín, consistían en un traje de terciopelo burdeos, con pantalón y gorro azul, que, sin embargo, Gasch dijo ver en color verde botella (fig. 53). Por último, Manuel Muntañola Tey (¿? - Barcelona, 1991) —otro de los nombres destacados de la escenografía durante la posguerra— realizó los figurines azules y naranjas de la pieza *Rondó capritxós*, estrenado en mayo de 1936, con música de Mendelssohn y coreografía clásica del bailarín catalán.²¹⁹ En el fondo de Magrinyà, conservado en la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, se encuentra una serie de fotografías de esos años en las que el bailarín aparecía vistiendo un moderno mono de tonos contrastados —probablemente en blanco y negro—, cuya atribución falta aún por aclarar. Poco antes del estallido de la Guerra Civil española, en junio de 1936, Joan Magrinyà emprendió un viaje a París y Londres, invitado por los Ballets Russes de Monte Carlo. Sin embargo, sus fuertes raíces familiares y el desarrollo de los acontecimientos bélicos empujaron al artista a retornar a Barcelona y lo retuvieron vinculado a distintos proyectos dependientes de Cataluña.

Por su parte, Gerardo Atienza comenzó a sobresalir en el panorama de la danza madrileña a partir de los años treinta, gracias al gran éxito que consiguió junto a su mujer, la bailarina rusa María Brusilovskaya, en las clases de cultura física, danzas clásicas y coreografía que

²¹⁵ Véase el anuncio de *La Vanguardia*, Barcelona, 3-4-1935, p. 4.

²¹⁶ PUIG CLARAMUNT, A: óp. cit., 1944, p. 121.

²¹⁷ GASCH: óp. cit., 1935, p. 5. GASCH: «Una important sessió de dansa», *Mirador*, Barcelona, 28-3-1935, p. 5. GASCH: «Dos mons», *Mirador*, Barcelona, 30-3-1933, p. 5.

²¹⁸ GASCH, S.: óp. cit., 1936.

²¹⁹ Ídem.



Fig. 51. D'Ivori. Figurín para *Panaderos*, 1932. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 52. E. C. Ricart. Figurín para *Danses de Vilanova*, 1935. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 53. Magrinyà posando en *Danses de Vilanova*, 1935. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

impartieron en la última terraza del Círculo de Bellas Artes de la capital (fig. 54). Atienza se había formado fuera de España, en los conservatorios de París, Viena y San Petersburgo. Las representaciones que ofrecieron sus alumnos, en el salón-teatro del citado edificio, desde 1935, contaron con completos programas, compuestos por números de danzas de los compositores internacionales del repertorio clásico (figs. 55-56).²²⁰

Algunos de los figurines que se diseñaron para estos espectáculos fueron obra de un joven Hipólito Hidalgo de Caviedes (Madrid, 1902-1994), que precisamente en 1935 había ganado el gran premio de pintura de la Exposición Universal de Pittsburg, convocado por el Carnegie Institute.²²¹ El pintor madrileño había recibido una sólida formación en la pintura mural y decorativa, tanto desde sus primeros estudios en la capital española como a raíz de la beca concedida por la JAE para realizar una estancia en distintos países europeos en los que profundizar esta faceta artística. Cultivador de un arte enmarcado en los realismos de nuevo cuño, estuvo vinculado al entorno de los Ibéricos, participando en muchas de sus exposiciones. En 1934, Hidalgo de Caviedes realizó un óleo en el que retrató a Gerardo Atienza y María Brusilovskaya impartiendo clases a un grupo de alumnas (fig. 57).²²²

En otro plano, la fama que había conseguido Atienza para 1936 le llevó a proponer la creación de una cátedra de danza clásica en el Conservatorio, dentro de las modificaciones que el gobierno de la II República estaba planificando. Así, se conserva el proyecto que el bailarín dirigió al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el institucionista Marcelino Domingo, en marzo de 1936, con el reciente gobierno del Frente Popular, 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 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.

²²⁰ Véase la fotografía de Zegri publicada en *ABC*, Madrid, 20-6-1936, p. 9.

²²¹ Véanse las siguientes crónicas: «Danza clásica», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-6-1935. «Círculo de Bellas Artes», *Liberal*, Madrid, 9-6-1935. «Presentación de la clase de coreografía de Atienza-Brusilovskaya», *Diario de Madrid*, Madrid, 11-6-1935. «Exhibición de danzas clásicas de los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 1-12-1935, p. 61. «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 29-11-1935, p. 47 y 16-6-1936, p. 49.

²²² H. HIDALGO DE CAVIEDES: *Retrato de Gerardo, Brusilovskaya y sus discípulas*, 1934, óleo sobre lienzo, 207 x 170 cm. Col. particular. Reprod. en BLANCO OSBORNE, Adolfo y PÉREZ SEGURA, Javier: *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos* [cat. exp.], Madrid, Fundación Santander / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.



Fig. 54. Clase de danza de Gerardo Atienza en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Fig. 55. Representación de los ballets de Gerardo Atienza en el Círculo de Bellas Artes, 1936. Foto: Manzano.



Fig. 56. Representación de los ballets de Gerardo Atienza en el Círculo de Bellas Artes, 1936. Foto: Zegri.



Fig. 57. H. Hidalgo de Caviedes, *Retrato de Gerardo, Brusilovskaya y sus discípulas*, 1934. Col. particular.

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. solicitando que remedie esta injusta deficiencia cultural en el bien de España y de la economía española.²²³

A pesar de que el estallido de la Guerra Civil española afectase a las carreras y los proyectos tanto de Joan Magrinyà en Barcelona, como de Gerardo Atienza en Madrid, la labor que ambos promovieron en sus respectivos núcleos culturales, tratando de potenciar un arte sin demasiada tradición en la historia española, ya merece el reconocimiento de los estudiosos de la danza. Es evidente que su contacto personal con bailarines de fuera de España, bien por sus propias estancias formativas en el exterior, bien por su papel de espectadores y receptores de aquello que se importaba con las giras de las compañías de ballet, les llevó a modernizar sus espectáculos desde un punto de vista fundamentalmente plástico, para lo cual no dudaron en pedir la colaboración de los pintores y escultores modernos de sus entornos. Aunque, desgraciadamente, solo pudiesen llevar a cabo esta actividad durante aproximadamente una década, estas experiencias tuvieron el suficiente calado en la vida cultural de sus ciudades, así como en las trayectorias profesionales de los pintores que trabajaron con ellos y en las suyas propias como coreógrafos.

2. Los bailes españoles y la Escuela de París

Como ya se ha comentado, la participación más brillante de artistas españoles en proyectos de danza en el extranjero tuvo lugar en el seno de la llamada Escuela de París, orientada hacia una temática «a la española». Esta vertiente vivió su momento álgido en la capital francesa, desde el punto de vista ibérico, a partir de 1927, con la formación de los Ballets Espagnols de La Argentina, y llegaría hasta el estallido de la Guerra Civil, preludio de los conflictos mundiales que cambiarían las circunstancias laborales y creativas de los artistas allí establecidos. En este último apartado del estudio sobre la Edad de Plata, distinguiremos dos aspectos: en primer lugar, la reflexión en torno a la construcción del imaginario español desde el punto de vista de la danza y las producciones artísticas concretas de aquellos pintores españoles que trabajaron para dichos artistas y agrupaciones hasta el alzamiento franquista.

2.1. *Imaginario de la nueva danza española*

Hacia 1916 el estereotipo de «lo español», construido desde mediados del siglo XIX e identificado con aquella «España negra» sobrevivía de forma afianzada fuera de las fronteras. Aunque un análisis del panorama permite encontrar múltiples perspectivas y matices en el mosaico de propuestas en las primeras décadas de siglo, una disciplina como la danza se veía más afectada si cabe por aquella identificación con aquella «españolada» demandada en el extranjero a los artistas españoles. Una parte de esa «España negra» definida por Émile Verhaeren y Darío

²²³ Carta de Gerardo de Atienza al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 3-3-1936. Fondo Ricardo de Orueta. Archivo CCHS, CSIC. Caja 1154, carp. A-1936.

de Regoyos, la ocupó, sin duda, el mundo del espectáculo, las danzas exóticas que llegaban a París desde el otro lado de los Pirineos, que se diferenciaban de las escuelas de ballet más habituales —las reputadas francesa e italiana y la nueva y esplendorosa de la Rusia zarista—. La moda de los bailes españoles llevaba más de cincuenta años llenando teatros en la ciudad del Sena, como emblema de las tradiciones centenarias y del carácter pasional y espontáneo de los habitantes del sur. Las bailarinas españolas habían sido retratadas por los pintores franceses y habían inspirado a literatos y músicos. La escuela bolera española fue la técnica elegida por muchas de las divas internacionales del cambio de siglo, como Fanny Elssler, Carlotta Grissi, Fanny Cerrito y Maria Taglioni, para montar algunas de sus piezas más famosas. Sin embargo, el baile español no solo se identificó con la parte más brillante de los espectáculos, sino también con una visión oscura, sórdida y pesimista, tanto fuera como dentro de España —una visión que el investigador Ángel González puso por escrito en su atinado ensayo «La noche española», que derivó, a su vez, en una magnífica exposición—. ²²⁴ Así como desde fuera intelectuales como Théophile Gautier sentenciaban que «Los bailes españoles solo existen en París», aludiendo a esa configuración del imaginario desde la mirada del otro, dentro de España, artistas como José Gutiérrez Solana, Isidre Nonell, el mismo Regoyos o Ramón Casas mostraron en sus obras esa relación entre la danza y la noche, la oscuridad, la prostitución, lo sórdido y lo pesimista.

Las artes españolas y sus artífices llenaron teatros y páginas de publicaciones periódicas en las primeras décadas de siglo. Compositores como Ricardo Viñes y Manuel de Falla, bailarines como Antonia Mercé y Vicente Escudero y pintores como Picasso y Juan Gris fueron ganando presencia en los círculos culturales parisinos. Ejemplo de ello es la sección especial que la revista *Cahiers d'Art* dedicó una parte de su tercer número, en 1928 a los espectáculos españoles. ²²⁵ Las plumas de Igor Stravinsky, Émile Vuillermoz, Georges Auric, André Levinson, Paul Landormi, Henry Malherbe, Dominique Sordet, Louis Laloy y G. Jean-Aubry, entre otras, firmaron artículos dedicados a la música y la danza hispanas. Ese mismo año, desde el otro lado de los Pirineos, el crítico Enrique Estévez Ortega detectó una descompensación en la teorización sobre la identidad y las artes españolas y propuso una perspectiva distinta, basada en una mirada desde dentro, en un proceso de «españolización» de esos bailes españoles en el extranjero, para darle un carácter «auténtico», «indígena». ²²⁶

Así, los partidarios de este sector utilizaron el heredado imaginario post-romántico de lo español como base de inspiración sobre la que superponer formas y contenidos de la modernidad y la vanguardia. «La españolada» pasaba a ser una propuesta española, impulsada desde dentro. Emulando experiencias modernas desde el contexto ruso, el sueco el vienés, los artistas españoles recurrieron a lo español como motivación para construir, publicitar y difundir sus espectáculos. Destacaron Antonia Mercé *La Argentina*, Vicente Escudero y Encarnación Ló-

²²⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: «La noche española», en *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, 2000, pp. 85-95. La mencionada exposición, comisariada por Pedro G. Romero y Patricia Molins, a partir de las teorías de Ángel González, es *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, que tuvo lugar en el MNCARS de Madrid entre el 21-12-2007 y el 24-03-2008.

²²⁵ «Spectacles espagnols à Paris», *Cahiers d'Art*, 3, París, 1928, pp. 140-144. Véase también HERRERA, Santiago: «Los bailes españoles fuera de España», *La Esfera*, Madrid, 31-8-1929, pp. 26-27.

²²⁶ ESTÉVEZ ORTEGA: óp. cit., 1928, pp. 188-189.

pez *La Argentinista*, pero también Pastora Imperio, María Albaicín, Lolita Benavente, Carmen Granados, Nana de Herrera, María del Villar, Teresina Boronat, Manuela del Río, Laura de Santelmo y otras tantas, cuyos grupos utilizaron la fórmula de Diaghilev «a la española». Se basaron en contenidos supuestamente «españolizados», con la forma dada por jóvenes compositores, pintores, literatos e intérpretes en plena inercia creativa del aire fresco de los nuevos tiempos.

El encargo de escenografías y figurines a pintores de caballete fue una constante entre estas artistas. Cabe destacar, desde finales de los años veinte, a la bailarina catalana Teresina Boronat, que colaboró con Ignacio Zuloaga, Ángel Fernández Castañer, León Zak y Eric Isenberger, y se dejó retratar por Pedro Pruna. Otra bailarina clásica, Laura de Santelmo —nombre artístico para la sevillana Laura Navarro Álvarez—,²²⁷ fue asidua de los círculos teatrales más avanzados, promovidos por Rivas Cherif y Magda Donato. La estética de sus espectáculos estuvo más cercana a los creadores españoles del cambio de siglo, como Joaquín Sorolla, Anselmo Miguel Nieto, Rafael de Penagos e Ignacio Zuloaga. Este último pintor tenía una considerable experiencia en las puestas en escena de espectáculos de principios de siglo y participó como escenógrafo en el concurso de cante jondo organizado por el Centro Artístico de Granada, en un estilo que buscaba evocar los prototipos españoles descritos por Théophile Gautier y Prosper Mérimée.²²⁸ No obstante, fueron los encargos de Antonia Mercé y Encarnación López a pintores modernos los más representativos de la nueva danza de la Edad de Plata.

La Argentina y La Argentinista

Las dos bailarinas más importantes de la Edad de Plata fueron Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentinista*. Ambas nacieron en la última década del siglo XIX, accidentalmente, en Buenos Aires, de donde tomaron su sobrenombre. También las dos formaron las compañías más importantes de ballet español en las primeras décadas del siglo XX, siendo la interdisciplinariedad a un alto nivel su contribución más importante. Por último, las dos fallecerían prematuramente: la primera, en 1936, el mismo día del estallido de la Guerra Civil española; la segunda, en el exilio en 1945, el año de finalización de la Segunda Guerra Mundial.

Antonia Mercé había recibido una formación académica por tradición familiar, que le había permitido dar sus primeros pasos profesionales en el Teatro Real de Madrid y realizar giras en el extranjero. Tras bailar en compañías españolas que actuaban en Francia, como Embrujo de Sevilla, decidió llevar a cabo su propia empresa a finales de los años veinte. Para ello recurrió a la danza española como disciplina escogida en su repertorio, aunque su bagaje clásico y el conocimiento de otras técnicas se integraron en sus coreografías hasta lograr una estilización del flamenco, la escuela bolera y el folklore español que fue muy aplaudido por la crítica y el público extranjeros. De hecho, uno de los críticos franceses más importantes de aquellos años, André Levinson, encontró una musa en La Argentina, hasta el punto de dedicarle numerosas

²²⁷ Véase el estudio de MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita: *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 97-98.

²²⁸ Invitación del Centro Artístico de Granada para John Brand Trend, 28-5-1922. Universidad de Granada.

publicaciones y bellas líneas, en las que alababa su capacidad de renovar un arte que se perdía, de encarnar el verdadero baile y poner unas significativas palabras en sus labios: «La danza española soy yo»²²⁹ (fig. 58). Otra figura importante de la cultura francesa, el poeta Paul Valéry, personificó en la bailarina española su *Filosofía de la danza*, escrita en 1936.²³⁰

La propia Mercé decía haber fusionado la danza española tradicional con los principios de la danza moderna, para filtrar su rudeza, refinarla y conservar su esencia con formas nuevas.²³¹ Este procedimiento, frecuente por otro lado en los creadores de las artes plásticas, la literatura, la música y el resto de las artes, recibió la aprobación de críticos e intelectuales españoles como Margarita Nelken, Adolfo Salazar y Cipriano Rivas Cherif.²³²

Su proyecto de espectáculo comenzó a vislumbrarse en 1925, a raíz del estreno de una nueva versión de *El amor brujo*, una pieza complementada por *La Carroza del Santo Sacramento* (Gosseurs), *La historia del soldado* (Stravinsky). La obra de Falla había vivido su estreno absoluto diez años antes, en el Teatro Lara madrileño, pero no conseguiría un eco internacional tan espectacular como en esta revisión de La Argentina. A raíz del éxito que comenzó a obtener como gran figura de la danza española, a finales de 1927 tomó la determinación de formar una compañía de bailes españoles con su nombre, que estrenarían una programación oficial al año siguiente. La presentación de los Ballets Espagnols de La Argentina en la Opéra-Comique de París en 1928 supuso el pistoletazo de salida de un proyecto interdisciplinar que difundiría la joven cultura española por Europa, América y Asia en los años siguientes (fig. 59). Sus ballets se montaron sobre partituras de músicos ya reputados, como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Joaquín Turina, junto a nuevos trabajos de jóvenes compositores, como Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga y Óscar Esplá. Los argumentos y escritos sobre su repertorio fueron inspirados por Federico García Lorca, Cipriano Rivas Cherif, Ángel del Río y Gabriel García Maroto. Los decorados y figurines de sus espectáculos fueron obra de los pinceles de Néstor de la Torre, Federico Beltrán Massés, Gustavo Bacarissas, Ricardo Baroja, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals, Mariano Andreu y Carlos Sáenz de Tejada.²³³ Formaron parte de su cuerpo de baile Irene Ibáñez, Carmen Juárez, Mercedes Dalmau, Lolita Más, Pepita López y Carmen Joselito, entre otras.

Mercé tenía claros sus principios: «Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos [...]. Sin 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».²³⁴ En el programa de sus espectáculos, Rivas Cherif destacaba el objetivo

²²⁹ LEVINSON, André: «Spectacles espagnols», *Cahiers d'art*, n.º 3, París, 1928, p. 143.

²³⁰ VALÉRY, Paul: «Philosophie de la danse», en *Oeuvres* (ed. de J. Hytier), t. I, París, Gallimard, 1957, p. 1403.

²³¹ MERCÉ, Antonia: «El baile español», *Thalia*, México, 15-8-1917.

²³² NELKEN, Margarita: «La Argentina ha vuelto a París», *Cosmópolis*, Madrid, junio de 1929, p. 102. SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 234.

²³³ Sáenz de Tejada no conseguiría ver materializada su escenografía, aunque sus carteles para los Ballets Espagnols saldrían adelante. El único de los escenógrafos que trabajaron para La Argentina sin ser un español, el salvadoreño caricaturista Toño Salazar, se involucraría en el proyecto del ballet *Kinebombo*, el cual tampoco llegaría a ver la luz. Véase MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 160-161.

²³⁴ «La Argentina y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-9-1926, p. 5.



Fig. 58. Antonia Mercé *La Argentina*. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.



Fig. 59. C. Sáenz de Tejada. Cartel para Les Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina*. Archivo Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Álava.

primordial del grupo de La Argentina: «Reunir bajo el signo característico de la danza a los músicos y los pintores deseosos de crear, a través del ritmo y el color, un estilo netamente español».²³⁵

El éxito y la fama que Mercé vivió a finales de los años veinte fuera de España obtuvieron la contestación de los intelectuales pendientes de la actualidad en los focos más punteros de la cultura europea y americana, formando parte de las redes de creadores españoles que fluctuaban dentro y fuera. Así, figuras como Federico García Lorca, Ángel del Río y Gabriel García Maroto le dedicaron un homenaje en la Universidad de Columbia de Nueva York el 16 de diciembre de 1929, que se repitió unos meses más tarde en el femenino Cosmopolitan Club de la ciudad de los rascacielos.²³⁶ Su evidente difusión de la cultura española por todo el mundo fue valorada por las instituciones y los políticos de aquellos años y, de hecho, su figura pasó a ser considerada uno de los emblemas de la España moderna y su nuevo régimen con el advenimiento de la II República. Así, el mismo Manuel Azaña le impuso la Cruz de Isabel la Católica en diciembre de 1931, la primera condecoración que otorgaba la Re-

²³⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano: «Les Ballets Espagnols de la Argentina». Programa del Théâtre Fémina de París, 18-6-1928. BNF, Ro 12.227. T.A.

²³⁶ GARCÍA LORCA, Federico: «Elogio de Antonia Mercé, “la Argentina”», en *Obras completas* (ed. M. García Posada), vol. 3, Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 284.

pública, un hecho muy destacado para tratarse, no solo de una artista, sino de una bailarina de danza española.²³⁷

Durante los primeros años treinta, Mercé continuó sus incansables representaciones internacionales a un ritmo frenético. Visitaría Estados Unidos en numerosas ocasiones, elogiada por críticos como John Martin quien, en 1932, destacaba el reconocimiento que había recibido del gobierno de la II República española.²³⁸ No obstante, curiosamente, el mismo 18 de julio de 1936, día del alzamiento franquista que daría inicio a la Guerra Civil, sufrió un infarto tras su última representación en San Sebastián del que falleció en Bayonne. Atrás quedaban los planes de su compañía, a la que se habían unido Vicente Escudero y Carmita García, para actuar en la Península Ibérica y volver a Estados Unidos entre finales de 1936 y principios de 1937.²³⁹ Con ella murió la máxima expresión de danza española de la República.

La segunda gran figura de la danza española durante la Edad de Plata, con más presencia a nivel nacional que su predecesora Antonia Mercé, fue Encarnación López Júlvez *La Argentinita* (fig. 60). Los principios de su carrera vanguardista, más allá de los números de variedades en los que destacó siendo muy niña, no habían obtenido un gran éxito —comenzando por el fracaso de la obra lorquiana *El maleficio de la mariposa* que representó la Compañía de Gregorio Martínez Sierra en 1920—. Sin embargo, tanto su figura como su producción artística fueron ganando presencia en los medios y en la sociedad desde 1915, hasta obtener un enorme éxito a finales de la década de los veinte y convertirse, durante la II República, en una figura clave de las artes españolas, situándose en el centro de los círculos más dinamizadores de la joven cultura.

Al igual que hizo Antonia Mercé, Encarnación López inició importantes giras por Latinoamérica, Europa y Norteamérica desde mediados de los años veinte, llevando programas formados principalmente por solos o números sueltos basados en el folklore y la revista, poco elaborados desde un punto de vista de la presentación estética. De hecho, todavía a principios de los años treinta los programas de mano de sus actuaciones precisaban que el vestuario del espectáculo consistía en fieles trajes auténticos o en reproducciones de los reales. Al igual que hizo la mayor parte de los bailarines españoles por aquella época, Encarnación buscó suerte en París, donde llegó en enero de 1924 con su hermana Pilar. Allí obtuvo un éxito razonable con sus primeras actuaciones, bien consideradas por críticos como Levinson.²⁴⁰

No sería hasta marzo de 1932 cuando La Argentina estrenó su primera pieza con una escenografía realizada por un artista plástico contemporáneo, en este caso, Salvador Bartolozzi, lo que nos indica que la bailarina ya había decidido dar un paso más en la configuración de un espectáculo seña del ballet español propio, que fundaría en el entorno de la Generación del 27, siguiendo la estela marcada poco antes por Antonia Mercé. En el programa mostrado en esa ocasión en el Teatro Español de Madrid, La Argentinita combinó una primera parte de números como *Córdoba* de Albéniz; *Danza n.º 11* y el intermedio de *Goyescas*, de Granados; *Farruca*, *Jota*, *Romance del pescador* y *Canción del fuego fatuo* y *Danza del fuego* de Falla; y

²³⁷ «La Argentina condecorada», *ABC*, Madrid, 5-12-1931, p. 7.

²³⁸ MARTIN, John: «The Dance: A Unique Art», *New York Times*, Nueva York, 10-1-1932, p. 6.

²³⁹ MARTIN, John: «The Dance: Importations», *New York Times*, Nueva York, 5-7-1936, p. 6.

²⁴⁰ LEVINSON, André: «Cosas de España», *La danse*, París, 21-1-1924. Véanse también otras críticas: «Chronique de la Semaine», *Comoedia*, París, 24-1-1924. BEAUDU, Édouard: «La Vie du Théâtre. De Madrid à Paris», *L'Intransigeant*, París, 27-1-1924.



Fig. 60. Encarnación López *La Argentinita* y programa de la Compañía de Bailes Españoles. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

Polo gitano de Bretón. En una segunda parte, mostró las canciones y romances populares recogidos y armonizados por Federico García Lorca. Esta colaboración había dado sus primeros frutos en la grabación de diez canciones que ambos realizaron para la productora La Voz de su Amo en 1931, con el título *Colección de canciones españolas antiguas*. José Moreno Villa explicó que la idea germinó a partir de una sugerencia suya al escuchar sus pequeños conciertos en las salas de la Residencia de Estudiantes.²⁴¹ *La Argentinita* frecuentó en innumerables ocasiones estos ambientes institucionistas, con la convocatoria de sesiones de música y danzas folklóricas españolas, interpretadas al piano por Federico. Como testigo, Carlos Morla Lynch narró algunos de estos encuentros:

En la Residencia de Estudiantes Federico nos habla de Granada. Ameniza su charla en forma deliciosa *La Argentinita*, interpretando cantares andaluces. Federico —cada vez que el caso lo requiere— interrumpe su disertación y se sienta sencillamente al piano para acompañarla. [...] La sala se halla repleta de estudiantes de uno y otro sexo, de antiguos camaradas de Federico y de amigos que lo admiran; se ve gente en los rincones más retirados y encaramada en las ventanas. [...] En esta atmósfera simpática, comunicativa y llena de compañerismo, la conferencia de Federico —que más parece una conversación celebrada en familia— fluye como las aguas de un arroyo cristalino, ruínosa, fácil, placentera: un viaje a Granada, en el que participamos todos, esmaltado de fandanguillos y tangos andaluces, que *La Argentinita* canta como jugando. Maneja

²⁴¹ MORENO VILLA, José: *Vida en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 109.

las castañuelas como nadie y es incomparable también la gracia y el salero con que gira y ondula en torno a la mesa del conferenciante. Y Federico, a su vez, se pone a cantar como un chiquillo con Córdoba, Granada y Sevilla —con toda su Andalucía en la garganta.²⁴²

Fue la colaboración con el poeta andaluz, materializada especialmente desde 1931, la que marcó un antes y un después en la concepción escénica de La Argentinita. En este nuevo giro de los espectáculos de Encarnación fue fundamental, insistimos, la colaboración de los intelectuales republicanos. Federico García Lorca, Ignacio Sánchez Mejías, Pepín Bello, Cipriano Rivas Cherif, Margarita Xirgu, Eduardo Ugarte, Rafael Alberti, María Teresa León, Salvador Bartolozzi y Santiago Ontañón fueron imprescindibles para entender ese paso adelante. Este último pintor señaló en sus memorias que «Se trataba de promocionar a una nueva Encarnación López más culta dirigida por Ignacio y Federico».²⁴³

Además de la grabación de las célebres canciones, Lorca y La Argentinita colaboraron en el proyecto del teatro universitario La Barraca, para el que Encarnación y Pilar montaron los bailes que se intercalaban en la acción de algunas obras, como *El retablo de las maravillas*, en 1933. Como La Argentinita recordó años después, la inspiración en las danzas populares y su combinación con elementos modernos constituyeron una fuente riquísima e inagotable de creación de sus bailes:

En estos últimos años la colaboración inapreciable de Federico García Lorca me permitió lanzarme por caminos hasta ahora inexplorados o casi inexplorados. Las danzas y canciones del siglo XVIII y XIX, olvidadas muchas de ellas, tienen un valor que no se sospecha. Exhumadas, y reconstruidas por García Lorca, me inspiraron la idea de llevarlas al teatro y el éxito fue notable. Más tarde, hace de esto pocos años, formé una compañía de «ballet», con la cual he venido ofreciendo desde entonces espectáculos sobre la base de las obras más importantes de ese género, entre las cuales, como es de suponer, una de las mejor acogidas por su valor musical y su personalidad ha sido *El amor brujo* de Manuel de Falla.²⁴⁴

Tras realizar una importante gira por multitud de ciudades españolas en 1932, La Argentinita emprendió un viaje a París, con el fin de estrenarse en el Théâtre des Champs-Élysées. El artículo que le dedicó Cipriano Rivas Cherif desde las páginas de *El Sol* permite entrever la diferencia de objetivos que le llevaron entonces a configurar una imagen de espectáculo completo en clave «españolista», como había llevado Mercé unos años antes:

Esta nueva excursión de La Argentinita a París tiene singular importancia. En primer término porque va a actuar en un gran escenario: el de los Campos Elíseos, consagrado con cierto rito profano al culto de los grandes espectáculos, que en París siguen teniendo una especie de aureola deslumbrante. Luego, y principalmente, porque La Argentinita vuelve allá con un programa en que la calidad artística —plástica, musical y literaria— valora, sin desvirtuarlo, el estilo inconfundible de una expresión popular, traducida, depurada en formas gráciles,

²⁴² MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 349-350.

²⁴³ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: óp. cit., 1988, p. 176.

²⁴⁴ «Llegó ayer “La Argentinita”, artista de renombre», *La Nación*, Buenos Aires, 5-5-1935. Véase también «La Argentinita nos habla de sus danzas», *Popular Films*, Madrid, 10-3-1932, p. 16.

gratísimas a los sentidos, por donde se comunica al espíritu una emoción alegre, propiamente asilatoria. [...]

Había ascendido. Ella sola se bastó en otro tiempo para llenar con las letras de su nombre un cartel y con sus públicos incondicionales noche tras noche las salas de los teatros. Y reaparecía con fondillos ideados y realizados por Bartolozzi —renovador de nuestros pobres usos escenográficos— vestida con arreglo a figurines correspondientes al decorado, para cantar y bailar romances populares, transcritos por un poeta, significadísimo entre los nuevos, como Federico García Lorca, y músicas de inspiración folklórica; pero tratada ya con elaboración declaradamente artística, desde los músicos que en el siglo pasado pugnaron por dotar a España de un acento propio en el concierto universal a Manuel de Falla, maestro de la generación que hoy pretende incorporar el espíritu patrio a la armonía musical del mundo. Sobre todo ello, la gracilidad, la levedad, la suavidad, que no excluye la fuerza, que es «otra» fuerza de «La Argentinita». [...]

No hay en las artistas de su género quien tan cabalmente haya acertado a concertar en un programa cierta selección de valores literarios, musicales y plásticos que como el de la Argentinita se leve en el plano del espectáculo teatral a la categoría del arte español del presente.²⁴⁵

En junio de 1933 Encarnación López, con ayuda de Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca y otros amigos intelectuales, formó la Compañía de Bailes Españoles, la cual, durante ese verano, realizó importantes representaciones junto con la Orquesta Bética —fundada por Manuel de Falla y dirigida por Ernesto Halffter— (fig. 61). A semejanza de lo que hizo su homóloga y, a veces, rival, Antonia Mercé, en sus bailes utilizó puestas en escena de destacados pintores españoles contemporáneos. Así, como veremos a continuación, Salvador Bartolozzi, Alberto Sánchez, Santiago Ontañón, Francisco Santa Cruz, José Caballero y Manuel Fontanals realizaron decorados y figurines para sus danzas.

Rafael Alberti también formó parte de ese grupo de amigos y creadores que apoyó la interesante iniciativa, y recordó en sus memorias la gestación de uno de los pilares de las bases del grupo, que consistía en que los intérpretes de la coreografía debían ser auténticos bailaores gitanos, extraídos directamente de los tablados flamencos de Andalucía:

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». [...] Pero su más grande adquisición la hizo, luego, en Sevilla, con «la Macarrona», «la Malena» y «la Fernanda», tres viejas y ya casi olvidadas cumbres del baile [...].²⁴⁶

El 10 de junio de ese año, a raíz del estreno en el Gran Teatro Falla de Cádiz, los programas de mano presentaron una tipografía más moderna, acompañada de un logotipo de Ontañón que representaba a una pareja de bailaores de rasgos sintéticos. En el interior se reflejaron las nuevas incorporaciones en la plantilla de escenógrafos: además de los nombres de Bartolozzi y Ontañón, apareció en escena Manuel Fontanals. La representación se concentró en el estreno absoluto de una nueva versión de *El amor brujo* de Falla que, desde 1915, en la versión de Pastora Imperio, con puesta en escena de Néstor, no se había vuelto a representar en España —recordemos que la versión de Antonia Mercé con puesta en escena de Bacarissas no llegaría a

²⁴⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano: «La ascensión de “La Argentinita”», *El Sol*, Madrid, 26-11-1932, p. 8.

²⁴⁶ ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 351-352.



Fig. 61. La Compañía de Bailes Españoles tras la representación de *El amor brujo*, 1933.

los teatro españoles hasta 1934, quizás en una pequeña rivalidad con su homóloga Encarnación López—. ²⁴⁷ La bailarina amplió los horizontes del grupo, incluyendo en su plantilla a bailaores experimentados, «el auténtico pueblo andaluz, o aún mejor, gitano, entran en escena. Gentes de la calle y de la plazuela, que han sido arrancadas de sus esquinas, de sus patios, de sus corralillos, transplantánolas a las tablas». Adolfo Salazar, que escribió estas líneas, precisaba más adelante: «con su arte, lleno de claridad y transparencia, da ejemplo de lo que esta compañía de “ballets” debe ser: esto es, tan popular como se quiera; pero enseguida, superándose a sí misma, superando lo popular para adquirir el nivel del gran arte. Primero, “baile”. Enseguida, “danza”». ²⁴⁸

Más adelante, analizaremos en profundidad el alcance de esta obra mítica de Falla desde el punto de vista de la escenografía realizada por Manuel Fontanals, aunque citamos, a continuación un artículo de María Teresa León, publicado en el *Heraldo de Madrid* en junio de 1933, en el que dedica bellas líneas a las aportaciones de la bailarina: «La Argentinista sabe lo que las demás olvidan. Para formar una compañía de baile es imprescindible que todo lo que la integra responda a un solo fin y no se personalice en una sola figura todo el interés [...]». ²⁴⁹ La escritora también recogió las declaraciones de los protagonistas de aquel proyecto. Las que realizó Ernesto Halffter resultan bastante reveladoras, especialmente para entender la relación y rivalidad en la distancia con Antonia Mercé:

A mí me llamaron para dirigir *El amor brujo* con la compañía de la Argentina en distintas ciudades de Europa. Después de los magníficos conjuntos de los bailes rusos resultaba francamente insignificante. Hicimos lo que pudimos. Para mí, este es el primer intento serio de una compañía de bailes españoles. Hasta el 15 de junio de este año no contaba España en la historia del ballet. ²⁵⁰

²⁴⁷ Programa de mano. Compañía de Bailes Españoles. Argentinista, Gran Teatro Falla, 10-6-1933. FAPL.

²⁴⁸ SALAZAR, Adolfo: «Español. La compañía de bailes españoles de la Argentinista», *El Sol*, Madrid, 15-10-1933, p. 12.

²⁴⁹ LEÓN, María Teresa: «El teatro internacional. Música y bailes españoles», *Heraldo de Madrid*, Madrid, junio de 1933, p. 6.

²⁵⁰ Ídem.

Además de la opinión del compositor, el artículo de León reproduce las palabras de Lorca a Halffter, en las que se traducen los planes que la Compañía de Bailes Españoles pretendía emprender en los años siguientes, que constituirían una verdadera renovación global de las artes españolas, de no haber sido por el estallido de la guerra:

Mañana, yo. Mañana me toca a mí la segunda parte. Esas mujeres, con las batas, con los imperdibles así de grandes sujetándose los pañuelos, son extraordinarias. Lo más grande que se ha visto. Esto seguirá. Harán tu *Sonatina* y el *Don Lindo de Almería*, de tu hermano Rodolfo, y mis *Títeres de Cachiporra* y veinte mil cosas más.²⁵¹

El 7 de septiembre de 1933, un artículo en *La Voz* anunciaba un nuevo repertorio en la compañía de La Argentinita que confirmaba algunos de los datos proporcionados por María Teresa León: el director artístico del grupo, Daniel Gerión, estaba realizando un viaje por Cádiz y Sevilla para seleccionar los nuevos elementos que se incorporarían a los futuros ballets. En el mes de octubre se pensaba estrenar *El sombrero de tres picos*, de Falla; *Don Lindo de Almería*, de José Bergamín y Rodolfo Halffter; *Sonatina*, de Ernesto Halffter; y *Los títeres de Cachiporra*, de Lorca. «Para todas estas creaciones ya están trabajando en los decorados los escenógrafos Fontanals, Bartolozzi, Ángeles Ortiz, Ontañón y Santa Cruz.»²⁵²

El 21 de junio de 1934, la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita estrenó su programa en París, en el Théâtre des Ambassadeurs, en una función en beneficio de la Association Générale des Étudiants. El programa estaba formado por una primera parte introducida, a modo de obertura, con la *Danza de la pastora* de la *Sonatina* de Ernesto Halffter. En ella se vieron *Las dos Castillas* (pieza traducida como *Estampes Espagnoles: Castilla*), con la *Danza de Ávila*, *La Clara* y *Ya se murió el burro*, para la que se utilizaron los decorados de Alberto. Después, el intermedio de *Goyescas*, de Granados; la *Jota de Alcañiz*, de Font; *Los cuatro muleros*, de Lorca; y *El Café de Chinitas (Málaga siglo XIX)*, de E. Halffter. En una segunda parte se presentó *El amor brujo*, con los decorados y figurines de Fontanals. Por último, en la tercera parte se representaron *Las calles de Cádiz*, con la escenografía y figurinismo de Bartolozzi y Fontanals. En programas sucesivos también se mostraron *La romería de los cornudos*, con la escenografía de Alberto, y *Madrid 1890*, título con el que pasó a denominarse *Agua, azucariños y aguardiente*, puesta en escena por Francisco Santa Cruz.

Algunas de las críticas de la prensa francesa alabaron la concepción global del espectáculo, aunque destacaremos la que realizó Maurice Yvain desde *Le Jour*, quien criticó una aproximación excesivamente intelectual del espectáculo, debido a una falta de espontaneidad y autenticidad que se veía necesaria en esos bailes provenientes de la exótica España:

La bailarina Argentinita, auténtica bailarina española, ha sabido componer una compañía puramente ibérica y es evidente el placer con el que el público aplaude las danzas características del folklore gitano y castellano.

Una gran inteligencia preside la presentación de estos cuadros y, al igual que en *El amor brujo*, parece que la interpretación intelectual ha prevalecido sobre el arte coreográfico.²⁵³

²⁵¹ Ídem.

²⁵² «Nuevo repertorio de La Argentinita», *La Voz*, Madrid, 7-9-1933, p. 3.

²⁵³ YVAIN, Maurice: «Ballets espagnols. Argentinita», *Le Jour*, París, 22-6-1934. T.A.

Tras la muerte de su compañero Ignacio Sánchez Mejías a causa de la cogida de un toro, el 13 de agosto de 1934, Encarnación López hizo una breve aparición en el otoño en los teatros de Madrid para emprender una gira hacia Latinoamérica que se prolongaría hasta el mismo verano de 1936.²⁵⁴ Durante esos meses, pasó por Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico y México. Contactó con los grupos de españoles que estaban establecidos en las diferentes ciudades visitadas y participó en distintos homenajes. Entre ellos, destacaremos el que compartió con Margarita Xirgu, una de las actrices claves de la Edad de Plata española, íntima amiga de Lorca y miembro fundamental de su círculo. Antes de volver a España, La Argentinita impartió una lección de baile español con notas explicativas de Cipriano Rivas Cherif en el Palacio de Bellas Artes de México DF, el 10 de junio de 1936.²⁵⁵ El programa consistió en un fandango castellano, unas seguidillas murcianas, unas seguidillas madrileñas, el baile andaluz —formado por las sevillanas, los panaderos y el bolero— y el baile flamenco —formado por el tango, las bulerías y las alegrías—. Interpretaron la música, al piano, Enrique Luzuriaga, y a la guitarra, Pepe Badajoz.

Mientras tanto, la hermana de Encarnación, Pilar López, también se había integrado en los círculos institucionistas y llegó a actuar, junto con el bailarín Rafael Ortega, el jueves 21 de marzo de 1935, en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes. El programa del acto, conservado en el Archivo de la Residencia de Señoritas,²⁵⁶ consta de diecinueve números, interpretados por Pilar y Rafael, y por los músicos Enrique Luzuriaga y Pepe Badajoz. Una parte provenía de fuentes folklóricas de distintas zonas geográficas españolas, que abarcaba danzas vascas como el *zortzico* y la *espatadantza* (con músicas de José Gonzalo Zulaica o Padre Donostia y de Jesús Guridi), la *Jota navarra* de Joaquín Larregla, unos cantos gallegos populares, un fandango de Huelva, un tanguillo de Cádiz, una música malagueña y un polo gitano. También se representaron pequeños fragmentos de distintas obras de compositores contemporáneos, como *Sevilla* y *El puerto* de Albéniz; la *Danza de la Pastora* y la *Danza de la Gitana* de Ernesto Halffter; *El barquillero*, las *Seguidillas* y el *Pasacalle* de la zarzuela de Chueca Agua, *azucarillos* y *aguardiente*; *Goyescas* y la *Danza n.º II* de Granados; la *Danza de La vida breve* de Falla; así como *Los cuatro muleros (Romance de Granada)* junto con *¡Anda Jaleo...!* (*canción de contrabandistas del siglo XIX*) de Federico García Lorca. A pesar de tener como antecedentes las obras de Antonia y de Encarnación, esta representación no resulta tan moderna como otras precedentes. Esta vez, el carácter folklórico y la música tradicional tenían un peso mayor. El poeta granadino redactó una presentación al acto —fecha el 18 de julio—, al que no asistió por encontrarse ensayando con Lola Membrives en el Teatro Coliseum.²⁵⁷

El 9 de julio de 1936, Encarnación López concedió una entrevista en su casa de Madrid a un periodista del *Heraldo de Madrid*, estando presente con ella el propio Federico García Lorca. En sus planes contemplaba descansar un poco después de su frenética gira latinoamericana y cumplir con compromisos durante el verano en Bilbao, Santander y San Sebastián. Para la temporada siguiente pensaba trabajar en el proyecto de *Los títeres de cachiporra* de

²⁵⁴ «Esta mañana ha muerto Ignacio Sánchez Mejías», *La Voz*, Madrid, 13-8-1934, pp. 1, 16.

²⁵⁵ Programa de mano: Una lección de baile español por Encarnación López «Argentinita». Palacio de Bellas Artes, México D.F., 10-6-1936. FAPL.

²⁵⁶ ARS, 1/13/37.

²⁵⁷ GARCÍA LORCA, F.: «Presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes», óp. cit., 1997, p. 258.

Lorca, elaborar el repertorio americano (que había ido añadiendo a la base española con la que partió de España) y crear nuevas obras.²⁵⁸ Sin embargo, ninguno de estos planes se harían realidad, pues apenas una semana más tarde, el alzamiento militar que dio comienzo a la Guerra Civil truncó todos los planes de la bailarina y de su hermana Pilar y empujó a ambas artistas, absolutamente significadas en el bando republicano por sus íntimas amistades, a emprender el camino del exilio. Como veremos, La Argentinita no volvió a pisar España, pues murió en Estados Unidos en 1945, víctima de un cáncer.²⁵⁹ Por fortuna, y a diferencia de lo que ocurrió con otras bailarinas como Antonia Mercé, su estilo de danza se transmitió a través de su hermana, de manera que es más fácil, hoy en día, aproximarse a su concepción coreográfica y su estilización de la danza española.

José Bergamín le dedicó unas palabras en el *Heraldo de Madrid*, que luego formaron parte de los programas de mano de las actuaciones de la bailarina:

A esta línea de baile puro pertenece en España, siguiendo el más hondo sentido del baile español [...]. Baile, por su naturaleza, esencialmente lírico: o sea, definitivamente puro, independiente, autónomo; separado, desarraigado de su [sic] remotas y confusas reminiscencias pantomímicas o melodramáticas de vida placentaria; reminiscencias que no son otra cosa ahora, en sus simulaciones castizas o internacionales, que academicismos escayolados, que retóricas muertas. [...]

En cambio, en «el arte de birlibirloque» de bailar, vemos lo contrario; la perpetuidad siempre nueva y siempre repetida de la forma. La bailarina pura, lírica, baila cara a cara con la verdad: con su verdad; juega, baila limpio; baila a cuerpo limpio; y así, su baile clarividente se hace o se crea como dicción o lenguaje imaginativo perfecto. Lo más hondo y más grave que tiene que decir la bailarina pura lo dice bailando: su alegría creadora. Así, la Argentinita, en su «arte de birlibirloque» de bailar, burla y birla su personalidad profunda; expresamente, expresivamente, por la perfección misma de su estilo, que es virtud de inteligencia clara: la de proyectarse bailando por el aire y la luz, profundamente viva, profundamente superficial, en una honda y precisa imagen dinámica, luminosamente burladora de los cielos.²⁶⁰

La íntima relación de La Argentinita con los círculos culturales de la joven República —con su compañero, Ignacio Sánchez Mejías, o su íntimo amigo, Federico García Lorca, y otros tantos creadores de las diferentes esferas artísticas— le puso en contacto con los aspectos más sociales del espectáculo. Así, podemos encontrar su nombre en algunos debates en los que se reflexionó acerca del compromiso del artista escénico, de su implicación con el medio popular en el que, precisamente, se inspiraba. En este sentido se expresaba el siguiente fragmento de un texto de 1932 publicado en el diario *El socialista*:

En el Español no pudimos tener cabida muchos. Sospechamos que sobran dedos en una mano para contarlos. No ciertamente porque el arte —delicado y popular— de «La Argentinita» no tenga fuerza bastante para convocarnos, sino por una simple razón económica.

²⁵⁸ M.P.F.: «Teatro. “Argentinita” descubre y canta el folklore americano», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-7-1936, p. 9.

²⁵⁹ DENBY, Edwin: «To Argentinita», 30-9-1945. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., p. 325. CALVO, Luis: «Encarna López», *ABC*, Madrid, 26-12-1945, pp. 3, 5.

²⁶⁰ BERGAMÍN, José: «El arte poético de bailar: la Argentinita», *Heraldo de Madrid*, Madrid, mayo, 1933.

El menos avisado lo echa de ver inmediatamente: donde mayor eficacia puede llegar a tener el arte de «La Argentinita» es, justamente, en un medio equivalente a la Gran Ópera de Moscú: en nuestra Casa del Pueblo. Notemos: todo el repertorio de la artista es popular, la propia música de Falla, el mismo verso de García Lorca, ¿no están inspirados en lo popular español? Sus mismos autores han confesado, una y cien veces, ese alto linaje, que es, después de todo, el que les da categoría. Categoría ellos y estilización, delicada estilización, la artista. [...] Y bien, ¿no ha pensado en alguna ocasión en presentarse con ellas ante un público eminentemente popular? ¿No ha sentido, por azar, como la sintiera la Singerman, para citar el caso más reciente, la comezón de presentarse, con su repertorio de finuras populares, de elegancias profundas del pueblo, ante el pueblo mismo? Sería una experiencia doblemente curiosa: para la artista y para el pueblo. Seduce pensar en las posibles reacciones de los albañiles, de los carpinteros, de las planchadoras, de los mecánicos. Escenario adecuado para una experiencia de este porte sería, ya va insinuado, la Casa del Pueblo. [...] Lo que ayer tarde echábamos en falta en el Español era, justamente, eso: el pueblo, los orígenes, en suma, del arte que «La Argentinita» ponía de relieve en el escenario, a favor de la gracia con que la asisten, desde siempre, los dioses.²⁶¹

Este carácter popular y folklórico, que fue más llamativo en La Argentinita que en Antonia Mercé, estuvo en el centro del debate sobre la creación de ese imaginario de lo español que vivía en los años de la II República un momento álgido, gracias a la implicación de los creadores e intelectuales. Durante una de las giras que Encarnación López emprendió por Argentina, una revista menor, llamada *El Hogar*, recogió en una página dedicada a la bailarina la declaración fundamental de su concepción de la danza, bajo el título de «Mi credo artístico». En ella leemos su opinión sobre el papel de la danza española:

La mayoría de los intérpretes españoles se creen en la necesidad de falsear el baile español, con el pretexto de que los públicos europeos no gustan de él si se les sirve puro, auténtico. No hay que hacer caso. Este pretexto es un pretexto para no bailar. El baile que se practica en España tiene en sí, hasta en sus detalles más típicos, más característicos, valores perfectamente universales.

La cultura de un público se mide bien por su capacidad de entendimiento del arte. Ante un público inculto, se puede cometer el pecado de popularizar el arte para ponerlo al alcance de su insuficiencia. Pero no es honrado, ni perdonable, que se falsee un arte cualquiera, bajo ningún pretexto, ante un público como el de París, que puede vanagloriarse de ser el más sensible, el más entendido de todos los públicos.

Muchos intelectuales franceses fueron a España y allí gustaron del baile auténticamente español sin necesidad de falsificaciones.

Lo que sucede es que el éxito frente a un público numeroso se puede obtener con más facilidad haciendo *trampas*. La *trampa* en el baile español consiste en rellenarlo de literatura, esa literatura del *coraje*, la *furia*, el *bandolero*, la *navaja* y el *toreador*.

Pero cuando el baile se carga de literatura pierde totalmente su valor auténtico de expresión. Hacer literatura bailando es, a poco que nos fijemos, escribir con los pies.

Una bailarina literaria es, en último término, una escritora mala, una escritora fracasada.

Algunos de los intérpretes españoles llaman *europeizarse* al hecho de influenciar el baile español con la mala literatura escrita sobre España.

Convirtiendo lo auténtico en su caricatura.²⁶²

²⁶¹ «Confrontación de lo popular», *El Socialista*, Madrid, 18-5-1932.

²⁶² LÓPEZ, Encarnación: «Baila la Argentinita. Mi credo artístico», *El Hogar*, Buenos Aires, 17-5-1935.

En definitiva, para entender en su complejidad la cultura de la Edad de Plata española, de los círculos interdisciplinarios de creadores plásticos, literarios, musicales, escénicos, etc., se debe tener en cuenta el papel y la producción de Encarnación López. En una entrevista que la bailarina concedió en enero de 1934, mientras se encontraba de gira por Huelva, resumió su aportación a las artes españolas: «El resurgimiento del baile español en el teatro es una consecuencia de la altura de nuestra juventud intelectual».²⁶³ La Argentinita, la musa de la Generación del 27, fue en gran medida una de las máximas responsables de que tal hecho se hiciera realidad, teniendo continuidad en su hermana.

Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero

Otro de los indiscutibles protagonistas de las artes escénicas y plásticas de la Edad de Plata fue Vicente Escudero, pues no solo destacó por ser un bailarín original e innovador, sino también por cultivar la pintura y la escenografía desde una perspectiva interdisciplinar absolutamente puntera (fig. 62). Hasta el momento, desgraciadamente, no se ha realizado un estudio sistematizado de su producción escénica, aunque resulta una de las figuras españolas más interesantes en el campo de la plástica para la danza y en la interrelación de disciplinas artísticas. Llegó a la práctica de las artes de manera autodidacta en su Valladolid natal. Con una capacidad visionaria, se buscó la vida por teatros europeos y se refugió, primero en Italia y luego en Suiza, durante la Primera Guerra Mundial. Ya en 1921, de la mano de la bailarina María Kusnetsova, se estableció en París, donde se integró en los círculos más punteros de creadores de distintas nacionalidades que buscaban nuevos horizontes en la capital francesa (fig. 63). Allí se codeó con Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Pedro Flores, José Esplandiú, Francisco Bores y José de Creeft, entre otros. Ontañón fue uno de sus amigos más íntimos aquellos años y en sus memorias se recogen multitud de anécdotas referidas:

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.²⁶⁴

²⁶³ MORENO, Juan: «Encarnación López, “La Argentinita”, nos habla de su baile», *Diario de Huelva*, Huelva, 3-1-1934.

²⁶⁴ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: óp. cit., 1988, p. 67.



Fig. 62. Vicente Escudero, *bailaor de flamenco*, 1928. Foto: Man Ray. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



Fig. 63. V. Escudero. *Tipo de gitana*, París, 1925.

Enormemente atraído por la vanguardia, bebió del cubismo, el futurismo y el dadaísmo para crear tanto sus coreografías como sus dibujos. A diferencia de Antonia Mercé, sus referentes eran más vanguardistas: «Para mis bailes me inspiraba en Picasso; ella no pasaba de Zuloaga», una afirmación que se perpetuó en su identificación por otros colegas como el «bailarín picassiano».²⁶⁵ Esta inquietud por la nueva plástica se refleja en las teorías que dejó por escrito en su libro *Mi baile*, en el que dedicó todo un capítulo a reflexionar sobre las *Influencias del cubismo y del surrealismo en mis bailes*.²⁶⁶ En sus páginas el bailarín contaba cómo descubrió el barrio de Montparnasse y sus cafés, en cuyas tertulias participó y conoció lo último de la pintura cubista. Deslumbrado por las nuevas posibilidades plásticas, combinó la emoción que sentía al contemplar los cuadros con los movimientos que integraba en sus coreografías (fig. 64).

Para continuar con esta experimentación, en 1924 Escudero alquiló el pequeño Théâtre de la Courbe, ubicado en el antiguo Tréteau Fortuny junto al bar La Cave Courbe, de la

²⁶⁵ ESCUDERO, Vicente: *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947, p. 13. La expresión «bailaor picassiano» fue empleada por Pilar López en *Vicente Escudero. 20 años de ausencia* [cat. exp.], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2000, p. 29.

²⁶⁶ ESCUDERO, V.: óp. cit., 1947, pp. 106-109.



Fig. 64. V. Escudero. *Flamenco cubista*.

mano de su colega y amigo Jean Metzinger. Ambos estrenaron un espectáculo flamenco con una puesta en escena basada en el lenguaje cubista, en el que también intervino la bailarina Luisa Sala. El programa del estreno, formado por tres piezas, tituladas *Foll-Ball*, *Charambita* y *Tigrane*, se ambientaba en los tópicos de la españolada. La prensa describió el escenario rodeado de pinturas modernas que evocaban sintéticamente imágenes relacionadas con España: un torero entraba a matar a un toro rojo, barriles de vino, una puerta con forma de picas y la inscripción «Teléfono» sobre fondo amarillo.²⁶⁷ Las crónicas narraban distintas escenas del espectáculo: en *Foll-Ball* se recreaba un bar lleno de gente, con rótulos que leían «Los misterios de París», «Pepita», «Teresita» y «España». Una bailarina danzaba, vestida a lo Nina Payne con un pantalón y el pecho cubierto por cubos, mientras gritaban entre bastidores. *Tigrane* contaba con una partitura del músico francés contemporáneo Henri Cliquet-Pleyel. A esta pieza le sucedía *La charambita*, un divertimento inspirado en el folklore castellano, que tomaba su título de las dulzainas de la provincia de Valladolid, un claro homenaje del bailarín a su tierra natal.²⁶⁸ En definitiva, se trataba de una propuesta que sumaba los bailes y la música tradicional y folklórica española con las formas de las vanguardias parisinas. La presencia de objetos de la vida moderna, como los teléfonos, y las referencias a músicas de *jazz* y ritmos nuevos, conectaban con las propuestas que proponían Jeanneret y Ozenfant desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*.

²⁶⁷ «Le théâtre Courbe», *Electes*, París, 1-6-1924. BNF. Ro 12241.

²⁶⁸ «Concerts de danses espagnoles», 5-6-1924, recorte de prensa. BNF. En una entrevista en 1929, el bailarín atribuye la autoría de esta pieza a Manuel de Falla, quien se la regaló. MADRID, Francesc: «Vicente Escudero», *Mirador*, Barcelona, 31-10-1929, p. 5. En cambio, en otras crónicas se dice que fue compuesta por el músico valenciano Joaquín Grant.



Fig. 65. Programa de mano del Grand Bal Espagnol Costumé, Salle Bullier, París.



Fig. 66. V. Escudero. *Banderillero*, París, 1928.



Fig. 67. V. Escudero. *Decorado de baile flamenco*.

A finales de 1926 el bailarín presentó un espectáculo de Danzas de España y de Oriente en el Théâtre Érotique junto a la bailarina Nadja, en el que interpretó piezas clásicas de Albéniz, Falla, Grant y el guitarrista Montano.²⁶⁹ El programa de mano estaba ilustrado con un retrato de Escudero bailando, realizado ese año por Léonard Suguharu Foujita, lo que demuestra su constante relación con los artistas plásticos venidos de fuera y establecidos en la capital francesa.

Siguiendo el tiempo, el bailarín se aproximó al grupo surrealista de André Breton, en el que también tuvo contacto con Louis Aragon, Paul Éluard, Man Ray y dos españoles: Luis Buñuel y Joan Miró. En este último decía admirar la pureza de líneas, el ritmo sin música y su libertad. En estos círculos, Escudero encontró motivaciones para su práctica artística: «La pintura surrealista fue la que me inspiró bailar arquitectónicamente. Veía en ella en unos momentos solidez, y en otros una sutileza que, sin embargo, estaba muy lejos de la blandura».²⁷⁰ Esta correspondencia entre aspectos de la plástica y del movimiento situaba al artista vallisoletano en la expresión de artistas multifacéticos como Nijinsky, Schönberg, Sophie Taeuber, Kandinsky, Valéntine de Saint-Point, Gret Palucca o el mismo Lorca, mentes de una sensibilidad especial, capaces de trascender fronteras disciplinarias y de tender puentes entre distintas formas de expresión.

Precisamente con el poeta granadino lo comparó Sebastià Gasch en 1931 al hablar de la faceta de pintor del bailarín de Valladolid. Al igual que Lorca hacía con el cante jondo, Escudero desnudaba tanto la danza como la pintura, reducía el ardor animal del bailar, la contorsión frenética del baile popular a lo esencial y a la pureza lineal, deshumanizaba la danza. «La creación de sus pinturas obedece también, como he dicho, a un proceso de eliminación. Como sus bailes. [...] Así son las telas de Escudero. La verdad pictórica descarnada y cruda».²⁷¹ Para Gasch, autor junto con Dalí y Montanyà del *Manifest Groc* un par de años antes, Escudero representaba una danza auténticamente moderna, libre del lirismo «putrefacto» y del baile «pseudo-moderno» interpretado por figuras como Áurea de Sarrá. Una danza depurada, «maquinista», «antiartística», libre de adorno superfluo. Estos calificativos recordaban los principios mostrados en la revista *391*, homenaje de Francis Picabia, exiliado en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial, a la original *291* del grupo de *Camera Work* y la Photo-Secession. Escudero ilustraba a la perfección esas ideas como bailarín-ícono de la nueva danza, motivo de varias obras de Picabia. Igualmente, posó para los objetivos de los partidarios de la nueva fotografía como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Edward Weston y Man Ray, y cultivó una especial amistad con Marius de Zayas.

No obstante, no por acercarse a algunos círculos de artistas extranjeros dejó de lado su contacto con el núcleo de españoles establecidos en la capital francesa y, de hecho, fue uno de los máximos promotores de eventos interdisciplinares organizados por el grupo parisino. Uno de esos actos tuvo lugar en 1926 en la Sala Bullier en beneficio de los soldados españoles que luchaban en África. En él trabajaron, entre otros, Santiago Ontañón, Pancho Cossío, Joaquín Peinado, Ángel Alonso, Castañé, Juan Esplandiú, Ismael González de la Serna, Manuel Ángeles

²⁶⁹ Programa del Théâtre Érotique, 4-12-1926. BNF.

²⁷⁰ ESCUDERO, V.: óp. cit., 1947, p. 110.

²⁷¹ GASCH, Sebastià: «Vicente Escudero, pintor», *Mirador*, Barcelona, 6-8-1931, p. 7. T.A.

Ortiz y Hernando Viñes.²⁷² Las memorias de Santiago Ontañón recogieron sus preparativos para tal actuación parisina, que consistió en la realización de ciento sesenta y cinco carteles del tamaño de un bloc de dibujo, una decena de ejemplares algo mayores para los anuncios de unos hombres-cartel, tres grandes paneles para decorar el patio de butacas y un telón de fondo que se mostraría durante la actuación de Escudero en el escenario, donde interpretaría la *Danza del molinero* de *El sombrero de tres picos* de Falla.²⁷³

Dos años más tarde, la misma Salle Bullier acogió otro acontecimiento organizado por el mismo bailarín, junto con los artistas plásticos de la Escuela de París (fig. 65). El Grand Bal Espagnol Costumé tuvo lugar el 27 de diciembre de 1928, organizado por el Centro Español y la Association des Artistes Espagnols en France.²⁷⁴ Colaboraron, entre otras personalidades, Raquel Meller, Antonia Mercé, Josephine Baker, Kees van Dongen, Ignacio Zuloaga, Foujita, Rolf de Maré, Federico Beltrán Massés, Fernand Léger, Pancho Cossío, Francisco Bores, Ismael González de la Serna, Santiago Ontañón y José de Creeft, entre otros. El evento consistía en la celebración de un concurso de disfraces y de decoración de palcos, la elección de «Carmen de Montparnasse», una actuación de Escudero acompañado por un cuerpo de baile de veinte intérpretes, una recreación de una corrida de toros y un desfile de moda. Tanto este baile como la fiesta precedente son dos ejemplos de las relaciones constantes entre los integrantes españoles de la Escuela de París, unos contactos fundamentales para los años venideros en tiempos bélicos y en la posguerra.

En esa búsqueda por los espacios fronterizos, Escudero también experimentó con la plástica pensada para sus propios espectáculos de danza. Así, al dibujo y la pintura sumó la escenografía y el figurinismo. El bailarín no pasó por alto esta circunstancia en sus memorias: «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».²⁷⁵ De este modo, su repertorio de finales de los años veinte contó con numerosos diseños suyos en los telones y los trajes, algunos de los cuales fueron reproducidos en su libro *Pintura que baila*, publicado en 1950 (figs. 66, 67). De manera similar a lo que parecía haber presentado en el Théâtre de la Courbe, los bocetos contenían iconos de la cultura española, como la guitarra, la silueta del bailarín, el perfil de la Giralda de Sevilla y notas en un pentagrama, de nuevo muy simplificados.

La autoría de los diseños fue destacada por la prensa parisina de la época, que alabó la puesta en escena tras su actuación en la célebre Salle Pleyel a principios de 1928 junto a Carmita, Almería, la pianista Margarita Monnod y el guitarrista José García. El programa integraba músicas de Turina, Falla, Albéniz, Infante y Grant, junto a otras piezas populares. Además de los diseños de Escudero, el número *Jota (Huesca)* llevaba trajes diseñados por Joaquín Peinado, mientras que *En Castilla* mostró figurines de Pancho Cossío. Como demostró su participación en la fiesta de disfraces de la Salle Bullier antes mencionada, ambos pintores

²⁷² A ellos, José Luis Plaza Chillón añade la participación de José de Creeft y Pedro Flores. PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001, pp. 110-124.

²⁷³ ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J.M.: óp. cit., 1988, p. 63.

²⁷⁴ Programa para un Grand bal espagnol costumé, París, Salle Bullier, 27-12-1928. Col. familia de Vicente Escudero. Reprod. en *La noche española...*, óp. cit., 2008, p. 278.

²⁷⁵ ESCUDERO, V.: óp. cit., 1947, p. 114.

españoles formaban parte del círculo de amistades del bailarín, especialmente estrecho en aquellos años veinte finales.²⁷⁶ La prensa se centró en la faceta escenográfica del bailarín: «Él mismo ha realizado un decorado sintético, una especie de sinfonía en blanco y negro donde no hay figuras, pero que basta para crear una atmósfera».²⁷⁷ Destacó especialmente la precisa crónica publicada en el diario *Carnet*: el telón de fondo se dividía en varios rectángulos blancos y negros —parcialmente, decorado como un damero—. En la parte baja, unas telas de color calabaza transmitían la sensación de iluminación solar; unos biombo blancos distribuidos por el escenario simulaban las puertas de las casas del sur de España.²⁷⁸

La función de la Salle Pleyel presentó también una gran innovación en el terreno coreográfico: la interpretación sin acompañamiento musical de la pieza *Rhythmes*, un solo de Escudero basado en la percusión del zapateado, una obra que representaba la independencia de la danza del resto de disciplinas artísticas. Este reclamo sería teorizado a mediados de los años treinta por bailarines como Serge Lifar y sería desarrollada de manera plena y consciente en la segunda mitad del siglo xx. No obstante, esta intervención de Escudero resulta enormemente novedosa y como tal fue destacada por críticos como Carol-Bérard, quien dijo que, en la coreografía, ver a Escudero representaba lo mismo que ver a Picasso en la pintura o a Falla en la música.²⁷⁹ También lo destacó el pintor Eduardo García Benito en un artículo publicado en la prensa francesa, en el que vinculaba los orígenes de la danza de Escudero con las raíces españolas más antiguas —el artista sería el autor de un conocido cartel para la compañía del bailarín—. ²⁸⁰ A este juego con los ritmos del zapateado se le unió la exploración con los distintos sonidos producidos por las castañuelas: la pieza *Variations*, montada sobre música francesa del siglo xviii, era interpretada por Escudero, Almería y Carmita con estos instrumentos fabricados en plata, hierro y aluminio.²⁸¹ El grupo de danza volvería a trabajar en la misma sala parisina al año siguiente, esta vez con la pianista Pilar Cruz y el guitarrista Luis Mayoral. El éxito de la programación llevó a Escudero a emprender una importante gira por Oriente.²⁸²

Al retornar a su país natal en 1929, Escudero fue recibido entre aplausos. En mayo de ese año, el bailarín publicó un artículo en la *Revue Internationale* parisina titulado «Impresiones

²⁷⁶ Programa de mano, Salle Pleyel, París, 17-3-1928. BMO, BNF.

²⁷⁷ «Escudero, danseur et dessinateur», *L'Intransigeant*, París, 18-3-1928. T.A.

²⁷⁸ POUËIGH, Jean: «Danses espagnoles», *Carnet*, París, 29-3-1928. Véanse también sobre el mismo espectáculo: BIZET, René: «Vicente Escudero», *L'Intransigeant*, París, 20-3-1928. BRISACQ, Robert: «Escudero à la Salle Pleyel», *Rumeur*, París, 28-3-1928. LEVINSON, André: «La danse», *Candide*, París, 29-3-1928.

²⁷⁹ CAROL-BÉRARD: «Un prince de la danse espagnole. Vicente Escudero», *Paris-Soir*, París, 16-3-1928.

²⁸⁰ GARCÍA BENITO, Eduardo: Programa de mano Ballets Escudero. Col. herederos de Vicente Escudero, Valladolid. Reprod. en *La noche española*, óp. cit., 2008. GARCÍA BENITO, E.: «Rhythmes», recorte de prensa, BNF.

²⁸¹ Ídem.

²⁸² Véase sobre la gira: ESCUDERO, Vicente: «Impressions sur la Danse espagnole», *Revue Internationale*, París, 15-6-1929, pp. 183-184. L.-M., L.: «Le récital de danse de Vicente Escudero», *Paris Midi*, París, 28-3-1929. LEVINSON, A.: «À la Salle Pleyel. La Danse au Concert. Rythmes de Vicente Escudero», *Comœdia*, París, 26-5-1929. LEGRAND-CHABRIN: *Volonté*, París, 11-6-1929. CAROL-BÉRARD: «Escudero s'en va...», *Paris-Soir*, París, 28-10-1929. «Le gala d'art espagnol Vicente Escudero», *Paris Midi*, París, 30-10-1929. DIVOIRE, Fernand: «La danse. Vicente Escudero», *Guinguette*, París, 8-11-1929. «Les adieux d'Escudero», *Revue Internationale*, París, 15-11-1929. C.B.: «Artistes en Voyage. Escudero en Orient», *Revue Internationale*, París, 22-2-1930.

sobre la danza española». En él aseguraba que, tras haber realizado una excursión por España para documentarse sobre los bailes presentados, de los que no estaba muy al tanto a causa de su establecimiento en Francia, había quedado completamente desilusionado por la danza presentada, especialmente, en Andalucía, donde visitó cuadros flamencos que tenían más de ballet ruso, de pastiche, que de espectáculo «puro» y «auténtico». «¿Por qué este abandono? —se lamentaba el bailarín—. [...] ¡un poco de animación! Salgamos de la rutina, de esta vieja rutina conservadora donde todo se continúa por imitación, ausente de innovación, ¡un paso de uno, un gesto de otro! De ahí viene la decadencia».²⁸³

Así, dispuesto a renovar la danza española desde su esencia libre de accesorios, fundó su compañía Bailes de Vanguardia, cuyo repertorio estrenó en el Teatro Novedades de Barcelona, interpretando sus danzas junto a Carmita García y Almería.²⁸⁴ Acudieron a estas representaciones creadores e intelectuales abiertos a las últimas novedades que venían de París. Entre ellos, Miguel Pérez Ferrero, acompañando un dibujo de Juan Esplandiú, escribió una bella crónica del espectáculo en *La Gaceta Literaria*, en la que homenajeaba la coreografía del bailarín:

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.²⁸⁵

En agosto de 1930, el bailarín publicó en la prensa francesa que el público y la crítica españoles en su último viaje a la Península Ibérica habían quedado desorientados por sus danzas españolas, en las que, por un lado, había eliminado «todo lo que no me parecía que tuviese un valor artístico suficiente», entre esto, los decorados de «cartas postales».²⁸⁶ El otoño de ese año tuvo lugar la proyección del film sonoro *La aldea maldita* de Florián Rey, presentado en la Salle Pleyel parisina por parte del Consortium Central de la ciudad. Se trataba de la primera película sonora en español llevada a Francia, por lo que se organizó una sesión en la que se proyectaron algunos documentales sobre las distintas regiones españolas acompañadas de la interpretación de danzas de Vicente Escudero.²⁸⁷

A principios de 1930, el bailarín recogió las aventuras de su viaje por Europa Oriental, Oriente Próximo y Egipto.²⁸⁸ Este mismo repertorio fue el principal reclamo cuando, amparado por el empresario Sol Hurok, Escudero se presentó en Estados Unidos. Ya en el verano de 1929, John Martin lo anunciaba como el bailarín complementario a Antonia Mercé en

²⁸³ ESCUDERO, V.: art. cit., 15-5-1929. T.A.

²⁸⁴ R.P.: «Gales Vicente Escudero», *Mirador*, Barcelona, 29-5-1929, p. 5. «El arte del bailarín Vicente Escudero», *ABC*, Madrid, 24-4-1930, p. 12. Véase GASCH, Sebastià: «A Nova York. El triomf d'Escudero», *Mirador*, Barcelona, 21-4-1932, p. 5.

²⁸⁵ PÉREZ FERRERO, Miguel: «Vicente Escudero, bailarín español», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-6-1930, p. 9.

²⁸⁶ ESCUDERO, Vicente: «Impressions d'Espagne», *L'Intransigeant*, París, 10-8-1930.

²⁸⁷ «Cinegramas», *ABC*, Madrid, 15-10-1930, p. 11.

²⁸⁸ ESCUDERO, Vicente: «Escudero en Orient», *Revue Internationale*, París, 22-2-1930. Recorte de prensa. BNF.

su versión masculina de la danza española.²⁸⁹ Tras su gira americana de 1932, acompañado de Carmita, Carmela y el guitarrista Luis Mayoral, el crítico le dedicó una sorprendida reacción:

El señor Escudero tiene una personalidad sorprendente. Su acercamiento al arte es elemental hasta el punto de ser brutal [...]. No le preocupa en absoluto la escenografía y la ilusión escénica no significa nada para él. El crudo decorado azul y blanco sobre el que bailaba, su deambular sin esfuerzo y sus entradas y salidas, sus murmullos y cantos mientras baila, todo testifica el hecho de que está interesado solo en las danzas que presenta y parece completamente inconsciente de que el teatro es una institución sofisticada en la que se frecuentemente se emplean pautas.²⁹⁰

El programa traído desde Europa se enriqueció, en el otoño de 1932, con piezas basadas en la tauromaquia, el folklóre vasco, un cuadro flamenco y las costumbres del Sacromonte granadino.²⁹¹ El bailarín viajó a lo largo de ese año a Nueva York, Chicago y Los Ángeles, y participó, en el mes de diciembre, en el International Dance Festival del New Yorker Theatre.²⁹² Volvió a Estados Unidos en el otoño de 1934, cuando se integró su espectáculo en el genérico programa *Continental Varieties*, una revista en quince escenas, dirigida por Henry Dreyfuss en el Little Theatre de Nueva York.²⁹³

El 21 de marzo de 1935 tuvo lugar un importante acontecimiento para la danza española en Estados Unidos: el estreno en el Radio City Music Hall del primer *Amor brujo* de Falla visto en América, una coreografía de Escudero con una espectacular escenografía diseñada específicamente por Vincente Minelli y trajes de Marco Montedoro.²⁹⁴ Los papeles interpretados por sus habituales acompañantes españolas fueron completados con la actuación de Nicholas Daks, Nina, Bruna Castagna y Henriette Weber. John Martin destacó que, en el baile de Escudero, «incluso en las grandes proporciones de un teatro grande, su afilado e incisivo movimiento se muestra con completa claridad. Sus danzas son admirables en la belleza de su movimiento y la complejidad de sus patrones rítmicos».²⁹⁵ En abril de ese mismo año, el vallisoletano realizó un importante viaje a California, donde actuó en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles, así como en la película musical *Here's to Romance*, de Jesse Lasky, con el número *Midnight in*

²⁸⁹ MARTIN, John: «The Dance: A New Spanish Invasion», *New York Times*, Nueva York, 28-7-1929, p. 105. «Notes of Music and Musicians», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 4-8-1929, p. 8.

²⁹⁰ MARTIN, John: «Escudero, Dancer, in American Debut», *New York Times*, Nueva York, 18-1-1932, p. 18. T.A. Véase también: MARTIN, J.: «The Dance: Varied Spanish Art», *New York Times*, Nueva York, 24-1-1932, p. 13.

²⁹¹ MARTIN, John: «The Dance: New Season Beckons», *New York Times*, Nueva York, 23-10-1932, p. 11. MARTIN, J.: «Escudero Ushers in Dance Season», *New York Times*, Nueva York, 24-10-1932, p. 23. H.C.P.: «Spanish Dancers», *Wall Street Journal*, Nueva York, 25-10-1932, p. 3. SCHALLERT, Edwin: «Escudero Wins Favor With Spanish Dances», *Los Angeles Times*, 25-11-1932, p. 7.

²⁹² «Escudero At Festival», *New York Times*, Nueva York, 29-12-1932, p. 16.

²⁹³ ATKINSON, Brooks: «The Play», *New York Times*, Nueva York, 4-10-1934, p. 18. «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 6-10-1934, p. 3.

²⁹⁴ «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 20-3-1935, p. 7. MARTIN, John: «The Dance: Bennington», *New York Times*, Nueva York, 24-3-1935, p. 9.

²⁹⁵ MARTIN, John: «Escudero as Choreographer», *New York Times*, Nueva York, 22-3-1935, p. 27. T.A.

*Paris*²⁹⁶. Allí también contactó con los fotógrafos Steichen y Weston (fig. 68) y, como se mencionaba anteriormente, sirvió de modelo y exploración en sus obras.²⁹⁷ Igualmente, aprovechó para interpretar *El amor brujo* en la Exposición de San Diego, Los Ángeles y San Francisco e impartió una serie de conferencias sobre el baile español.²⁹⁸

A medida que su experiencia iba creciendo, el artista fue teorizando acerca de la danza española masculina, que obtendría gran celebridad. En esos años se unió al proyecto de Antonia Mercé, en la línea de los espectáculos de los Ballets Espagnols de La Argentina, es decir, muy interesantes desde un punto de vista plástico, en cuanto a su colaboración con pintores modernos, pero menos arriesgados que las propuestas de Vicente Escudero de la década anterior, lejos de su depurado vanguardismo. Así, los decorados y trajes diseñados por Bacarissas para los que serían los últimos programas de Mercé pasarían a la compañía de Escudero y Carmita a partir de julio de 1936, sirviendo de puesta en escena de los espectáculos que la pareja de bailarines llevó en su gira internacional durante los primeros momentos del conflicto bélico español.

2.2. Pintura moderna para la nueva danza

Tras haber realizado un recorrido por las trayectorias individuales de los bailarines y coreógrafos que lideraron los grupos en los que se llevó a cabo una renovación plástica desde la danza española, iniciaremos a continuación la revisión de la labor desempeñada por los artistas españoles que trabajaron en sus espectáculos. Una gran parte de ellos realizaron esta labor fuera de España, en el núcleo de la Escuela de París durante los años de la Edad de Plata, aunque otros tantos, que también habían pasado temporadas en el extranjero, volcaron su experiencia sin salir de las fronteras. De cualquier manera, cabe recordar un aspecto en el que se ha insistido desde otras disciplinas: la creación colectiva, sustentada en las redes interdisciplinarias establecidas entre pintores, músicos, poetas, coreógrafos y bailarines, que, una vez más, resultan el germen de estas obras efímeras de arte total.

La generación madura. Herederos del cambio de siglo

La nómina de artistas que participaron como escenógrafos y figurinistas en las compañías de danza española de finales de los años veinte y primeros años treinta es bastante amplia, por lo que se ha dividido en dos grupos en función de sus orientaciones estilísticas y sus fechas de

²⁹⁶ SHAFFER, George: «Corsets of Old Days Burden to Film Moderns», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 18-6-1935, p. 15. BELL, Nelson B.: «Here's to Romance Introduces a Glorious New Voice...», *The Washington Post*, Washington D.C., 10-10-1935, p. 4. «Martini Film at Four Star», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 11-10-1935, p. 15.

²⁹⁷ STEICHEN, E.: Fotografía de Vicente Escudero, plano entero, de espaldas, con guitarrista, 1929, 24 x 19 cm. MNCARS. WESTON, E.: Fotografía de Vicente Escudero, retrato plano medio, sentado, 1935, 25 x 20 cm. WESTON, E.: Vicente Escudero, retrato primer plano, 1935, 24 x 17 cm. MNCARS.

²⁹⁸ GASCH, Sebastià: «Dansa i cinema», *Mirador*, Barcelona, 19-9-1935, p. 8.



Fig. 68. Vicente Escudero, 1935.
Foto: E. Weston.

nacimiento. En un primer grupo, se ha integrado a algunos de los artistas plásticos seguidores de unas estéticas más conectadas con el cambio de siglo, como el *art nouveau*, el modernismo catalán, el Arts & Crafts británico, el simbolismo y cierto costumbrismo. No obstante, debemos precisar que algunas de sus producciones avanzan novedades plásticas que trascienden una clasificación reduccionista a la que *a priori* nos podríamos ceñir. Nos referimos a Gustavo Bacarisas, Néstor de la Torre, Federico Beltrán Massés y Ricardo Baroja, cuyas colaboraciones analizaremos a continuación.

Gustavo Bacarisas

El pintor Gustavo Bacarisas (Gibraltar, 1873 - Sevilla, 1971) obtuvo una formación artística internacional que comenzó con una estancia de estudios académicos de varios años en la Roma del cambio de siglo. Continuó su preparación pasando un tiempo entre Londres, París, Buenos Aires, Estados Unidos y Estocolmo. Precisamente, estas circunstancias espacio-temporales harían que su obra se enmarque entre la tradición decimonónica de la pintura oficial y los primeros aires renovadores de los años de entrada en el siglo xx. En 1915 se estableció en Sevilla, donde descubrió la temática andalucista y donde se integró en la vida artística institucional, participando asiduamente en eventos como las exposiciones nacionales y la cotidianeidad en el Ateneo de la capital hispalense. La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 sería un acontecimiento clave en el devenir de la producción de Bacarisas, en la cual es constatable su

gusto por el paisaje y el costumbrismo en estampas del sur geográfico español, al igual que su capacidad como muralista en diferentes pabellones.

Antes de comenzar a trabajar con Antonia Mercé, Bacarisas se estrenó en la producción escenográfica realizando la puesta en escena de la ópera *Carmen* en el Teatro Real de Estocolmo en 1922. Sabemos que este contacto con el mundo teatral se realizó por mediación de Ignacio Zuloaga, quien lo puso en contacto con los productores del montaje, como certifica una carta que el gibraltareño envió al artista vasco en agosto de 1921, en la que agradecía su ayuda y le confesaba sus nervios por este primer estreno en el medio escénico.²⁹⁹ Tras la primera representación, Bacarisas escribió de nuevo a Zuloaga contándole cómo había resultado:

Creo mi deber darle algunas noticias de la *Carmen* que por fin se puso en escena aquí. Creo no haber dejado mal puesto al pabellón y aunque con defectos hijos de la poca práctica en esta clase de labor creo también que le interesaría el resultado a Vd.

Vd. sabe cómo en estos casos es difícil hacer todo lo que uno desearía, tiene uno que contar con la colaboración de los demás y muchas veces por miramientos y consideraciones se ve uno obligado a aceptar cosas y resoluciones que no responden a la idea que uno ha tenido. Pero en fin de muchas cosas puedo estar contento, y considerando que estamos tan cerca del polo puedo estar hasta satisfecho. Tengo ganas de enseñarle los croquis y con ellos a la vista hablar de la cosa detalladamente y oír sus consejos y observaciones.

He tenido sin embargo la mala pata de encontrarme entre el yunque y el martillo, pues debido a haber impuesto la dirección del teatro una protagonista no del agrado de la prensa ha habido una de polémicas sin fin que han echado a perder en parte el éxito de mi trabajo, pues han desviado la atención del público. Pero lo principal es que esto se ha hecho y de manera honrosa, y ahora a otra cosa...³⁰⁰

Los sesenta y seis bocetos diseñados por Bacarisas para esta ópera ya traslucen a la dedicación del pintor hasta el último detalle de las producciones en las que trabajó.³⁰¹ Además, Bacarisas se volcaría en dos primeras producciones para ballet fuera de España: *Coppélia* y *Escenas catalanas*, representadas en los teatros londinenses Trocadero y Piccadilly, en 1924 y 1930 respectivamente. No obstante, entre esas dos fechas el pintor gibraltareño inició su labor como escenógrafo de La Argentina al recibir el encargo de los bocetos para una nueva versión de *El amor brujo* en 1925. Esta obra había sido estrenada diez años antes por Pastora Imperio con una escenografía de Néstor de la Torre y se convertiría sin duda, en una de las piezas españolas más representadas del siglo xx. La versión de Mercé contaría además con la interpretación de Pastora Imperio, Vicente Escudero y Miguel de Molina y su dirección orquestal dependería del maestro Enrique Fernández Arbós (fig. 69).

Las numerosas acuarelas preparatorias de las escenografías y figurines (fig. 70) mostraban un uso del color en grandes masas planas, cercadas por unos gruesos perfiles que recordaban al trabajo del esmalte, una técnica que se había puesto de moda unas décadas

²⁹⁹ Carta de Bacarisas a Zuloaga, Saint Jean de Luz, agosto de 1921. Cit. en Ignacio Zuloaga. *Epistolario*, Caja de Ahorros Municipal, Zumaia, 1989, p. 23.

³⁰⁰ Carta de Bacarisas a Zuloaga, Estocolmo, diciembre de 1922. Cit. en ibídem, p. 24.

³⁰¹ Los bocetos han sido catalogados en CASTRO LUNA, Manuel: *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 98-100, 142-150.



Fig. 69. Representación de *El amor brujo*, 1925. Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real.



Fig. 70. G. Bacarissas. Figurín para *El amor brujo*, 1925.

antes.³⁰² Los telones debían representar sintéticamente algunos objetos cotidianos, con el fin de evocar un ambiente, sin ser para ello miméticos. Los figurines presentaron diseños muy variados y originales, acompañados de explicaciones escritas muy determinadas, que revelaban un gran conocimiento de los efectos del color y la luz sobre el escenario.³⁰³ El resultado de este trabajo meticuloso y detallista fue muy similar al que realizaría en la mencionada decoración del Pabellón de Argentina para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Gustavo Bacarisas fue el diseñador preferido por La Argentina, un hecho confirmado por el mayor número de encargos que recibió, a lo largo de la vida de la artista (fig. 71). Fue el pintor gibraltareño el autor de los últimos proyectos que quedaron inacabados por el repentino fallecimiento de la bailarina: *El amor brujo*, *Cuadro Flamenco* y *Vistas de Granada*.³⁰⁴ El decorado para *Cuadro flamenco* reproducía una estampa andalucista, más realista de lo que, previamente, habían realizado Ricardo Baroja y Néstor para el espectáculo homónimo en la misma compañía. Estaba inspirado en el interior de un café cantante, como el Café Novedades que existía en Sevilla, con un patio interior transformado en teatro. «Los aseos que sirven de fondo al tablado están cegados y devoran en forma tosca y popular el del centro con unas cortinas recogidas pintadas y un fondo pintado que supiera de manera primitiva un tema andaluz, en los dos aseos laterales unos floreros también toscamente pintados. En la parte superior y lateral al tablado figuras de público que completaran la composición».³⁰⁵ En las fachadas destacaba una barandilla llena de macetas con flores. La escena se completaba con un diseño de luces en tonos anaranjados y blanco, que reforzaran la brillante danza de la pieza.³⁰⁶ Por otro lado, con el título de *Vista de Granada* se eligió un telón de boca que no sabían si colocar al inicio de la representación o —como parece que se decidió en las últimas conversaciones— si se mostraría antes de la tercera parte del programa, en la que se planteaban varios divertimentos ejecutados por La Argentina, Vicente Escudero y el resto de la compañía.³⁰⁷

La última carta que escribió Bacarisas a La Argentina se fechó un día antes de la inesperada muerte de la bailarina, quien no pudo recibir esos últimos detalles. A pesar de que Escudero continuó con una parte de la producción del programa de los Ballets Espagnols, no tenemos constancia de que esa nueva versión de *Cuadro flamenco* ni que las *Vistas de Granada* llegaran a estrenarse. Además de la escenografía completa para ballets con argumento, Bacarisas fue el figurinista escogido para diseñar multitud de trajes para los *divertissements* que Antonia Mercé visitó en su variado repertorio durante la década en la que trabajaron juntos (fig. 72).

³⁰² BACARISAS, G.: *Figurines para Antonia Mercé y bailarinas (1926)*, Cat. n° 341-355, en *Gustavo Bacarisas. 1873-1971. Exposición antológica* [cat. exp.], Sevilla, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972. Fotografía de Alfonso sobre ese espectáculo en Madrid: Fot. 466, n° 9. Fotografía de Berta del estreno en Burdeos. Colección Juan María Bourio (JMB). MNT, 358b.

³⁰³ BACARISAS, G.: *Figurines de El amor brujo*. Reprod. en fotografías en la Col. JMB, MNT, 347, 349, 352.

³⁰⁴ Carta de Bacarisas a Mercé, marzo de 1936. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 21 (28).

³⁰⁵ Carta de Bacarisas a Meckel, s.f. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 21 (10).

³⁰⁶ Véanse las cartas de Meckel a Bacarisas, París, 12-2-1936. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 21 (6).

³⁰⁷ Ídem.



Fig. 71. Antonia Mercé en *Puerta de Tierra*, 1931. Foto: D'Ora. Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.



Fig. 72. G. Bacarissas. Ilustración para el programa de mano de Antonia Mercé. Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.

Néstor de la Torre

Néstor Martín Fernández de la Torre —o simplemente Néstor— (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) tuvo una importante formación pensada para el teatro, tanto en su Canarias natal, como en Madrid, donde estudió con Rafael Hidalgo de Caviedes y, más tarde, en Barcelona. Residió un tiempo en Londres, donde se formó en la línea del Arts & Craft y se agrupó con Mariano Andreu, Laura Albéniz e Ismael Smith. De vuelta al panorama canario, trabajó con el grupo escénico Los Doce, con el que realizó numerosos estrenos teatrales y, a mediados de los años diez, en la capital del país, se convirtió en una figura central de la atmósfera escénica española.

Estuvo próximo a la estética de los Ballets Russes, en su gusto por el decorativismo y el simbolismo heredado del cambio de siglo. Uno de sus primeros y más destacados trabajos para danza, consistió en el diseño de los decorados para *El amor brujo*, de Manuel de Falla, estrenado en 1915 y que interpretaron Pastora Imperio y Víctor Rojas. La escenografía del ballet iba a ser encargada inicialmente a Ignacio Zuloaga, quien finalmente rechazó el proyecto. Según

el amplio estudio de Pedro Juan Almeida Cabrera, cuando Néstor recibió la oferta de trabajar en esta pieza, aceptó entusiasmado y no cobró por ello.³⁰⁸

Tras el éxito de esa versión genuina de *El amor brujo*, Néstor realizó la escenografía para la obra *La maja*, protagonizada por Maria Kuznetsova. Esta bailarina clásica se vio atraída por el exotismo del estereotipo de lo español de éxito de crítica y taquillas a nivel internacional, para lo que echó mano de un artista plástico tan en boga como el pintor canario. A partir de ese momento, Néstor tomó conciencia de su lugar de avanzada en la presentación escénica española, lo que se evidencia en la publicación del artículo «El traje en la escena» en la revista *Summa*, el 15 de febrero de 1916. En él denunciaba el estado general de las puestas en escena españolas, a las que, en su opinión, no se les daba aún una importancia suficiente. Criticaba así la falta de armonía del conjunto entre los decorados y el figurinismo, y proponía un mayor cuidado en la relación de la plástica con otros elementos de la obra:

En otros países, del arte plástico del teatro, se ha llegado a hacer verdaderos prodigios de belleza: hay todavía infinitas cosas por hacer, son múltiples los elementos de que pueden valerse los artistas para llegar a efectos de visiones maravillosas y yo creo que el arte de la escena es uno de los medios de expresión más ricos de nuestro siglo [...]. En otros países, ya sintieron la necesidad de unirse distintas manifestaciones del arte para lograr un conjunto armónico y elevar el teatro a un general espectáculo de Artes.

En España, todo, absolutamente todo lo que se refiere a la plasticidad en escena, está por hacer; no solo el lograr una unidad armónica, que es esencialísimo, sino el gusto individual de todo artista de la escena en todas las manifestaciones del arte del teatro.³⁰⁹

Néstor fue contratado por los Ballets Espagnols de Antonia Mercé en 1927, para diseñar los telones y trajes de *El fandango de candil*, un ballet con libreto de Cipriano Rivas Cherif y partitura de Gustavo Durán (fig. 73). La amistad íntima que unió al pintor canario con el músico durante varios años pudo ser el punto de contacto para que entrara a formar parte de la plantilla de la bailarina.

La pieza estaba ambientada en un café cantante madrileño de principios del siglo XIX, en el que personajes de distintas extracciones sociales se mezclaban para disfrutar del ocio de la noche. Quince bailarines de la compañía interpretaron así a majos y majas, vagabundos y a la reina, disfrazada para no ser reconocida entre las gentes del pueblo. Néstor realizó una veintena de bocetos para esta pieza de temática goyesca (fig. 74), entre acuarelas y dibujos, mientras residía en Puerto de la Luz durante el verano de 1927. Las obras llegaron a manos de La Argentina remitidas por Gustavo Durán, acompañadas por indicaciones precisas de Néstor. La bailarina y su representante, Arnold Meckel, reclamaron que tanto la partitura como el diseño plástico estuviesen listos para el mes de junio, aunque hubo retrasos por ambas partes, como se desprende de la carta que envió Meckel al compositor a finales de mayo y, sobre todo, en la carta de Durán del 5 de julio, que extractamos a continuación:

³⁰⁸ Según se desprende de un artículo publicado en *La Gaceta*, Madrid, 20-4-1915. Cit. en ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, p. 20. Véanse: ABRIL, Manuel: «Estreno de *El amor brujo*...», *La Patria*, Madrid, 20-4-1915 y «Exposición de Artes Decorativas, de París. La instalación del Teatro de Eslava», *Blanco y Negro*, Madrid, 20-9-1925, p. 109.

³⁰⁹ NÉSTOR: «El traje en escena», *Summa*, 9, Madrid, 15-2-1916, p. 28.



Fig. 73. Representación de *El fandango de candil*, 1927.



Fig. 74. Néstor. Figurín para «El Trueno» de *El fandango de candil*, 1927. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

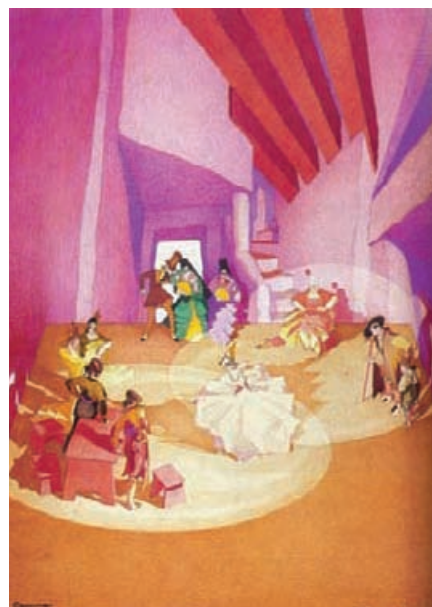


Fig. 75. Néstor. Boceto para la escenografía de *El fandango de candil*, 1927. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

La decoración de Néstor está terminada desde hace quince días. Si no la he enviado ya es por pudor, por vergüenza de que lo que debiera haber ido primero —la música— iba a ir después. No obstante, mañana o pasado la enviaré a Meckel. Creo había de gustarles. A mí, al menos, me parece de una gran fuerza y originalidad. Ahora bien, yo les ruego tanto a ud. como a Meckel que cuiden mucho la maquette y, sobre todo, que inspeccionen la realización de ella. Como ud. sabrá es un poco difícil pero tengo la esperanza de que ud. hará vencer esta dificultad a los decoradores. Con la maquette irá carta mía para Meckel dándole instrucciones exactas en nombre de Néstor. Sus modelos de los trajes llegarán también enseguida.³¹⁰

El 23 de julio Durán envió las maquetas de Néstor junto con croquis y explicaciones. En la carta explicaba que se debía respetar al máximo sus colores y perspectivas estilizadas y que las líneas trazadas y los pliegues de las telas nunca debían ser completamente rectas ni paralelas. Aclaraba que el pintor le había regalado la maqueta, que deberían devolverle al acabar la escenografía, y que solo podrían reproducir estas imágenes en la prensa y programas de mano, pero que no estaban autorizados a incluirla en ninguna otra edición.³¹¹ A pesar de las advertencias de Durán, las maquetas sufrieron algún tipo de problema durante el envío, pues el 18 de agosto, Mercé escribió al pintor señalando que todavía no las había recibido:

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.³¹²

Para mediados del mes de octubre, los figurines y decorados de Néstor fueron completados con los de los personajes del viejo y el lazarrillo, que Durán remitió a París acompañándolos de indicaciones autógrafas del pintor canario: «Creo que esta solución satisfará a todos y a Cipri el primero, pues no existe modificación en su escenario. No creo que sea fundamental el que el ciego sea de la misma clase social que D. Lindoro. De esta manera, además, el bailete ganará en diversidad y belleza».³¹³

Gracias a la información contenida en una carta que la bailarina envió a Néstor el 27 de agosto de 1927, cabe preguntarse si en el proceso de creación de *El fandango de candil* se utilizó como inspiración *El sombrero de tres picos*.³¹⁴ Mercé le sugirió al pintor que observase el retrato de la molinera con que Alarcón ilustró su cuento original. Sin embargo, la referencia más clara

³¹⁰ Carta de Durán a Meckel, Madrid, 5-7-1927. Véase también la carta de Meckel a Durán, París, 31-5-1927. BMO, BNF, París. Fonds Argentina. Pièce 24, 1, 3.

³¹¹ Carta de Durán a Meckel, Madrid, 23-7-1927. BMO, BNF, París. Fonds Argentina. Pièce 24, 4.

³¹² Carta de Mercé a Néstor, Aix-les-Bains, 18-8-1927. Archivo particular Las Palmas de Gran Canaria. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, pp. 126-127.

³¹³ Carta de Durán a Mercé, Madrid, 19-10-1927. BMO, BNF, París. Fonds Argentina. Pièce 24, 6. Véanse también las cartas de Durán a Meckel y Mercé con fechas: 30-1-1928, 13-4-1928, 1-5-1928, 12-7-1928, 15-10-1928 (Pièce 24, 7-15).

³¹⁴ Carta de Mercé a Néstor, Annecy Haute Savoie, 27-8-1927. Archivo particular LPGC. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, p. 128.

de las escenografías finalizadas es la obra *La Posada de las Ánimas*, un óleo pintado por Daniel Vázquez Díaz en 1923. Entre ellas es evidente la atracción por los volúmenes con perspectivas postcubistas, formas geométricas y recortes angulosos de dramatización expresionista en el empleo de los picados y contrapicados, así como de un fuerte uso de los colores cálidos —rojos, rosados, naranjas y terrosos— que dan una homogeneidad a todo el ballet (fig. 75).³¹⁵ Además, Néstor envió un croquis con la planta y disposición de la luz y el decorado, en el que revela un buen conocimiento de la luminotecnia.³¹⁶ Como hemos visto, el canario aportó a Meckel y Mercé indicaciones muy precisas sobre la realización de los decorados, acompañadas con esquemas detallados, que previamente le habían requerido.³¹⁷

La misma línea de los decorados se corresponde en los figurines con trajes que siguen una línea que coquetea con el *déco* y su gusto por el decorativismo de patrones geométricos, presente en los volantes de los vestidos y en los motivos de los maillots y chaquetas de los distintos personajes. Sin embargo, sus aportaciones van más allá, resultando la puesta en escena de su producción más vanguardista. De entre todos ellos, quizás el que corresponde a la Niña Bonita, interpretado por la propia Mercé, es el más espectacular y conocido, mientras que los de los personajes secundarios, como los alguaciles y Don Lindoro, presentan rasgos caricaturescos.³¹⁸

Tanto el público como la crítica acogieron con entusiasmo la propuesta de Néstor. Mercé le pidió nuevos encargos el verano de 1928, con el objetivo de llevarlos en sus nuevas giras, que darían lugar a los trajes de *Goyescas*, la *Danza de la molinera* de *El sombrero de tres picos*, *Chacona* y *Danza ibérica*:

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.³¹⁹

A pesar de su originalidad, estos diseños para solos no resultan tan renovadores como los del ballet precedente, y es posible rastrear antecedentes en obras de otros escenógrafos. Así, por ejemplo, el de *Chacona*, de evidente inspiración velazqueña, remite al ballet *Meninas*, puesto en escena por los Ballets Russes con diseños de José María Sert, como hemos comentado anteriormente.³²⁰ También fueron de su autoría la *Danza ibérica* y otros todavía sin

³¹⁵ Fotografías de los figurines de Néstor para la Niña Bonita y Bastiana (agosto de 1929). Col. JMB, MNT, 309, 310. Fotografía de Henry (1928). Col. JMB, MNT, 313, 314, 318.

³¹⁶ NÉSTOR: *Bocetos de decorados de El fandango de candil*, 1927. Museo Néstor. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995.

³¹⁷ Telegrama de Mercé a Néstor, París, 10-10-1927. Ibídem, p. 131.

³¹⁸ NÉSTOR: *Figurines de El fandango de candil*, 1-8-1927. Museo Néstor. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995.

³¹⁹ Carta de Mercé a Néstor, Chamonix, 12-8-1928. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, p. 133.

³²⁰ NÉSTOR: *Figurín de Velazqueña*, 1928. *Traje de Chacona*, 1928. Col. Monique Paravicini, París. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995. *Danza Ibérica*, fotografía de D'Ora. MNT, Fot. 530. *Chacona*, fotografía de D'Ora. MNT, Fot. 525.

atribución. El traje de *Goyescas* elaborado por Néstor fue estrenado por Mercé en Nueva York, como acredita otro fragmento de su correspondencia, en el que revelaba el enorme éxito de sus representaciones.³²¹

Alrededor de esas mismas fechas, finalizando el verano de 1928, Néstor recibió el encargo del músico Enrique Fernández Arbós para diseñar las escenografías y figurines de un nuevo ballet de la compañía de Antonia Mercé, que no se estrenaría hasta el 29 de mayo de 1929.³²² Se trata de *Triana*, mostrado en la Opéra Comique de París.³²³ Esta «fantasía coreográfica sevillana» se configuró a partir de la orquestación de fragmentos de la *Iberia* de Albéniz.³²⁴ El músico explicó que para su compendio se había inspirado en una historia de amor en Sevilla, mezclada con el fervor religioso propio de las tradiciones andaluzas.

La Argentina escribió una abundante correspondencia requiriendo los primeros apuntes tanto de la partitura como de la puesta en escena, con los que ir completando la coreografía. Resulta interesante citar aquí algunos párrafos que reflejan el cuidado que tenía la bailarina en la concepción global del espectáculo, siguiendo la línea marcada por Diaghilev veinte años antes:

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.³²⁵

Mientras La Argentina continuaba sus giras orientales, Meckel reclamaba la terminación del trabajo a Néstor, a quien escribió en marzo de 1929: «Estaríamos encantados de recibir sus buenas noticias y saber si está trabajando mucho en las maquetas de *Triana*. La señora Argentina volverá a París probablemente el 1 de abril y nos gustaría darle alguna información en cuanto llegue».³²⁶

³²¹ Carta de Mercé a Néstor, Nueva York, s.f. [1928]. Archivo particular LPGC. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, pp. 135-136.

³²² Telegramas de Fernández Arbós a Néstor, Madrid, [1928]. Archivo particular LPGC. Cit. en ibídem, p. 135.

³²³ No hemos encontrado documentación que respalde la información que dio Suzanne Cordelier sobre la colaboración de Fontanals en este proyecto. CORDELIER, Suzanne F.: *La vie Brève de la Argentina*, París, Librairie Plon, 1936, pp. 61-62.

³²⁴ Véase la carta de Fernández Arbós a Néstor, La Haya, 16-12-1928. Archivo particular LPGC. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, pp. 136-137.

³²⁵ Carta de Mercé a Paquita Enea, San Francisco, enero de 1929. Véase también la carta de Mercé a Néstor, Dollar Steamship hacia Manila, 15-2-1929. Archivo particular LPGC. Cit. en ibídem, pp. 137-138, 140-141.

³²⁶ Carta de Meckel a Néstor, París, 25-3-1929. Archivo particular LPGC. Cit. en ibídem, p. 141. T.A.



Fig. 76. Néstor. Boceto para el telón de fondo de *Triana*, 1929. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

La treintena de bocetos para los decorados y los figurines, diseñados por Néstor durante una nueva etapa en París fueron muy rompedores.³²⁷ El telón de boca impactaba por medio de una enorme chumbera —una planta habitual del paisaje canario— colocada por delante de una fachada encalada, completando una estampa de serenidad del sur de España. El detectable cambio de estilo ya se orientaba hacia lo que más tarde se denominó el «insularismo canario», que desarrollaría durante los años treinta. En el caso del telón de fondo, la identificación con Sevilla era algo más evidente, gracias a la presencia de elementos propios de los patios y las estrechas y blancas calles andaluzas: macetas, tinajas, cactus, arquitectura de una iglesia y algunos barcos del puerto del Guadalquivir en último término. Esta sucesión de elementos se recortaban en planos superpuestos sobre el decorado, lo que otorgaba una mayor sensación de profundidad a lo pintado, así como movimiento y libertad al combinarlos con un pensado juego de luces (fig. 76).

Por otro lado, al igual que su primer ballet, los figurines se decoraron con un amplio abanico de motivos geométricos. Destacan, una vez más, los trajes destinados a Mercé: el figurín para Soleá, un vestido blanco con una cola de volantes angulosos con brillante tela verde (figs. 77, 78), así como otro con cola rosada de volantes ondulados y una gran lazada en la parte delantera.³²⁸ Quizás en el personaje de Nati es posible seguir los patrones *déco* que se estampan en su vestido, mientras que en el resto de los figurines, el estilo es menos innovador (fig. 79).³²⁹

³²⁷ Fotografías de Georges Rouquet (MNT, Fot. 470) y G.L. Manuel Frères (MNT, Fot. 540).

³²⁸ NÉSTOR: *Figurines y trajes para Soleá*, 1929. Museo Néstor y Col. M. Paravicini, París. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995.

³²⁹ NÉSTOR: *Figurines para Triana*, 1929. Museo Néstor. Reprod. en ídem.



Fig. 77. Néstor. Figurín de Soleá de *Triana*, 1929.



Fig. 78. Traje de Soleá de *Triana*, 1929. Foto: D'Ora Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 79. Representación de *Triana*, 1929. Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.

De nuevo, la crítica y la taquilla se pusieron de parte del canario. El diario *Excelsior* destacó que estaban contemplando la más bella creación de Antonia Mercé, en la que se aunaban gracia, fuerza, elegancia, pureza de línea, poder de expresión y ciencia escénica. En *La Presse* se calificó el trabajo de Néstor de «impresionante» y de «bello estilo». Finalmente, aunque a André Levinson no le convenció el uso de la perspectiva, Jacques Marteux destacó una acertada sensación de vértigo que acompañó a las danzas españolas.³³⁰ Ante esta respuesta, Mercé y Meckel contemplaron reponer la obra en 1933, aunque el proyecto no volvió a ver la luz de nuevo.³³¹

En 1929 una nueva intervención de Néstor ocupó parte de la programación de La Argentina. La bailarina le encargó unos nuevos decorados para el ballet *Au coeur de Séville* (*Cuadro Flamenco*), cuyo estreno absoluto había puesto en escena Ricardo Baroja. La propuesta del pintor canario, visible en tres bocetos para el telón de fondo, apostaba por las reminiscencias arquitectónicas hispanomusulmanas, utilizando una estilización de las cubiertas de mocárabes con una perspectiva contrapicada que otorgaban una gran amplitud a la escena (fig. 80), un panorama que, por otro lado, también parecía beber de las escenografías de Adolphe Appia y Gordon Craig.³³² Como toque moderno, las tonalidades elegidas combinaron una mayor presencia del azul con pequeños detalles verdes, amarillos y rojos en los motivos de inspiración *déco*.

Néstor organizó una exposición individual en la Galerie Charpentier de París entre el 29 de abril y el 13 de mayo de 1930. En el catálogo que la acompañó se publicó la escenografía para los Ballets Espagnols que expuso en la muestra: *El fandango de candil*, *Cuadro Flamenco*, *Triana*, *El papagayo* y el vestuario para suites de danzas —con *Chacona*, *Gitana*, *Campesina* y *Goyesca*—. Hasta el momento no hemos corroborado que ningún ballet titulado *El papagayo* llegara a estrenarse, aunque puede que se trate de un proyecto basado en la zarzuela *El loro*, con libreto de Cipriano Rivas Cherif y música de Gustavo Pittaluga. El estudio de Pedro Juan Almeida identifica tres figurines de marineros, con camiseta de rayas y pantalones anchos de distintos colores primarios y un par de bocetos de decorados, conservados todos ellos en los fondos del Museo Néstor.³³³ En el prefacio de este pequeño catálogo, la crítica Camille Mauclair destacaba que, fuese cual fuese la producción, el pintor canario sabía recurrir a soluciones inteligentes y perspectivas osadas, basándose en un conocimiento de la cultura y de la historia española, así como de la arquitectura y de la observación de la naturaleza.³³⁴

Paradójicamente, a pesar del éxito de las escenografías de Néstor, el mismo año 1930 el pintor realizó unas declaraciones en las que trató de desmarcarse del trabajo para la escena y orientar su carrera venidera más hacia el retrato.³³⁵ A ello se han aducido problemas con

³³⁰ Crónica de *Excelsior*, París, 21-5-1929. CATULLE, Jane, *La Presse*, París, 21-5-1929. LEVINSON, André, *Comoedia*, París, junio de 1929. MARTEUX, Jacques, *Les Journaux des Débats*, París, 29-5-1929. Véase también BRET, Gustave: «Théâtre», *L'Intransigeant*, París, 29-5-1929. Cit. en ibídem, p. 45.

³³¹ Carta de Meckel a Néstor, París, 4-11-1933. Archivo particular LPGC. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, pp. 148-149.

³³² NÉSTOR: *Bocetos para Au coeur de Seville (Cuadro flamenco)*, 1929. Museo Néstor y Col. particular LPGC. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995.

³³³ NÉSTOR: *Figurines de El loro*, 1927. Museo Néstor. Reprod. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995.

³³⁴ 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». BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 41.

³³⁵ DARANAS: «Éxito de la exposición de Néstor en París», *El Debate*, Madrid, 3-4-1930. Cit. en ALMEIDA, P. J.: óp. cit., 1995, p. 50.



Fig. 80. Néstor. Boceto para el telón de fondo de *Cuadro flamenco*, 1929. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

algunos clientes —como María Kuznetsova, con quien tuvo un litigio por un encargo— y, especialmente, las consecuencias que la crisis financiera mundial produjo, en general, en el mundo del espectáculo. No serían estas, sin embargo, las últimas intervenciones teatrales del pintor, pues en 1931 Néstor trabajó en la escenografía de la ópera mozartiana *Don Giovanni* y diseñó figurines para estrellas como Conchita Supervía y Grace Moore. El resto de los años treinta, hasta su prematura muerte en 1938, Néstor se volcó en el tipismo canario, realizando puntualmente intervenciones efímeras.

Ricardo Baroja

Ricardo Baroja (Río Tinto, Huelva, 1871 - Vera de Bidasoa, Navarra, 1953), hermano del escritor Pío y tío del antropólogo Julio Caro, comenzó su trayectoria profesional como archivero, aunque su vocación pictórica acabó por dirigirle al mundo del arte. En las primeras décadas del siglo xx, se integró en los círculos modernos de Madrid, en los que destacó su amistad con Valle-Inclán, así como con Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto y Rafael de Penagos. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se formó con José Moreno Carbonero y José Garnelo. Desde 1915 se introdujo en el mundo teatral gracias a su amistad con Díaz de Mendoza y María Guerrero, y escribió sus primeros textos —conseguiría el Premio Cervantes en 1935 por *La nao capitana*—. Entre 1926 y 1927 Baroja desarrolló una interesante labor como escenógrafo y director en el grupo El Mirlo Blanco, de teatro experimental. Pasó ciertas estancias en París, época durante la cual, según ha señalado Julio Caro Baroja, se volcó en la pintura del natural y en una mayor apuesta por el color.³³⁶

³³⁶ CARO BAROJA, Julio: «Un artista de este siglo: Ricardo Baroja», en *Ricardo Baroja y el 98* [cat. exp.], San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998, pp. 51, 67.

A partir de 1927, su nombre apareció en los programas de los Ballets Espagnols, como el que se presentó en el Théâtre Femina de París, en junio de 1928 (fig. 81). Se encargó de diseñar los decorados para la obra *Au coeur de Séville* (*Cuadro Flamenco*), una pieza en la que se exponían danzas tradicionales de Andalucía interpretadas por un grupo popular de bailaores, cantaores y tocaores. Tal y como se aseguraba en la ficha técnica, «constituía la reproducción fiel de lo que se ve habitualmente en los patios de Sevilla».³³⁷ La función constaba de siete números: *Granadina*, *Fandanguillo*, *Tango*, *Farruca*, *Alegrías*, *Zapateado* y *Tango*. El resultado no debió de convencer a Antonia Mercé, quien, como hemos señalado, encargaría una nueva puesta en escena a Néstor.

Federico Beltrán Massés

Este artista español de origen cubano (Guaira de la Melena, Cuba, 1885 - Barcelona, 1949) se formó en Madrid y Barcelona. Marchó a París con treinta años, donde se dedicó a realizar retratos por encargo de la alta sociedad francesa.³³⁸ De gusto por lo modernista y decadente, atraído por el exotismo y el orientalismo, sus lienzos transmitían un aire sórdido y oscuro en iconos como *La maja maldita* (1918). En su producción artística no destacó el trabajo para los escenarios. Su colaboración con La Argentina se limitó a la primera versión del ballet *Sonatina*, una partitura de Ernesto Halffter que la bailarina estrenó en 1928.³³⁹

El argumento, inspirado en un poema de Rubén Darío, contaba la historia de una princesa, a la que un dragón había hechizado para que fuese incapaz de sonreír. A pesar de los entretenimientos de las damas de su corte, el hechizo solo se rompía gracias al Príncipe Encantador. Este argumento, tan poco «español», se subrayaba por la música neoclásica inspirada en Scarlatti, muy del gusto de los jóvenes compositores de la Generación del 27.³⁴⁰ Se trataba por tanto de una obra muy distinta en el conjunto del repertorio de La Argentina y su realización estuvo plagada de problemas. En primer lugar, hubo algunos retrasos en el envío de la partitura de Halffter. A estos inconvenientes se sumó la dificultad para encontrar un escenógrafo que estuviese de acuerdo con el encargo. Así, en el origen del proyecto se trató de contratar a Hernando Viñes, un artista que tenía ya experiencia en este tipo de puestas en escena, entre ballets y títeres, por su colaboración en *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. No obstante, Viñes no llegó a un acuerdo presupuestario con la bailarina.³⁴¹ A pesar de la sugerencia de Adolfo Salazar de encargar la escenografía a Mariano Andreu,³⁴² finalmente se contó con Federico Beltrán Massés para este estreno absoluto de la partitura de Ernesto Halffter.

³³⁷ Programa de los Ballets Espagnols. BNF. Ro 12.227.

³³⁸ Para profundizar en la biografía del pintor, véase *Federico Beltrán Massés* [cat. exp.], Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2008.

³³⁹ MENÉNDEZ SÁNCHEZ, N.: óp. cit., 2001, pp. 553-569.

³⁴⁰ Ibídem, p. 554.

³⁴¹ Carta de Viñes a Meckel, 1-3-1928. BMO, BNF, Fonds Argentinista, Pièce 28 (3).

³⁴² Carta de Salazar a Falla, Madrid, 29-4-1928. AMF. Cit. en MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: «Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestión de un ballet español», en LOLO, Be-goña (ed.): *Campos interdisciplinarios 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, p. 558.



Fig. 81. Autorretrato de Ricardo Baroja reproducido en los programas de mano de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, 1928.

Conservamos una fotografía de Beltrán en la que aparece enseñando los bocetos de esta obra a Mercé y a Meckel (fig. 82).³⁴³

No se conservan imágenes sobre la representación de este primer ballet; solo se han identificado algunos bocetos y figurines del pintor. De entre estos últimos destaca el que correspondió a la marioneta del Príncipe, que se publicó en el programa del Théâtre Fémina del 18 de junio de 1928. También hemos podido localizar el boceto para la Gitana, consistente en un vestido blanco de volantes con lunares y un pañuelo de flecos (figs. 83, 84), un modelo que lució la bailarina en varias fotografías de D'Ora —que se reprodujeron entonces en la revista *Fémina*— y algunos carteles.³⁴⁴ Igualmente podemos deducir, que el traje con el que posó Antonia en algunas de sus fotografías de obras 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.³⁴⁵

El estilo de los bocetos conservados resulta muy dibujístico, realizado con gruesos perfiles y con intención de capturar el movimiento, lo que le da un carácter cercano al de los dibujos animados o los cómics. Al mismo tiempo, podemos encontrar semejanzas entre elementos de los bocetos y otras obras de su producción pictórica, como el caballo de *Sonatina* y el del óleo *Las perlas*, de 1934.

³⁴³ Fotografía de Beltrán Massés enseñando los bocetos a Arnold Meckel y Antonia Mercé. Col. JMB, MNT.

³⁴⁴ Fotografía del Figurín para la Gitana de *Sonatina*. Col. JMB, MNT, 294. Fotografía de D'Ora. MNT, Fot. 531. Fotografía de D'Ora para cartel del Théâtre National de l'Opéra-Comique. Col. JMB, MNT.

³⁴⁵ MNT, Fot. 510; Fot. 520.



Fig. 82. Antonia Mercé, Arnold Meckel y Federico Beltrán Massés, 1928. Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.



Fig. 83. F. Beltrán Massés. Figurín para la gitana de *Sonatina*, 1928.



Fig. 84. Antonia Mercé como la gitana de *Sonatina*, 1928.

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.³⁴⁶ En la crónica del estreno André Levinson aseguró que «el Sr. Beltrán Massés, el célebre pintor mundano, la ha vestido de maravilla, pero ha suspendido en el resto de la puesta en escena».³⁴⁷ La prensa española se hizo eco de las noticias francesas y, el 9 de agosto de 1928, *ABC* publicó: «Solo ha señalado francamente la equivocación escenográfica de Beltrán y Mases [sic] en la *Sonatina* de Halffter».³⁴⁸ Ofendido por esta reacción de la crítica, el artista pidió a la bailarina que no volviese a emplear sus diseños en futuras representaciones y se amparó en el rechazo que le causaba el trabajo del joven Halffter, un músico que, en su opinión, no merecía el mismo respeto y la misma dedicación que Albéniz o Falla, para los que Beltrán Massés habría trabajado de otra manera. Solo se ofrecía a volver a colaborar con Mercé cuando se tratase de «algo de alguna trascendencia» como, en su opinión, solo podían ser los dos compositores mencionados o Enrique Granado.³⁴⁹ En una carta posterior, el pintor lo dejó claro: no quería que se identificara su nombre con el de Halffter, que «no ofrece la importancia de los anteriores».³⁵⁰ Finalmente, La Argentina decidió encargar una nueva puesta en escena a aquel recomendado por Salazar, Mariano Andreu, para la temporada de 1929.

En cierta forma, la participación de Federico Beltrán Massés en los Ballets Espagnols se interpretaría como una apuesta por la plástica del cambio de siglo de tendencia más conservadora, al asociarse a la retratística «estilizada y elegante» de la aristocracia parisina. No obstante, estos rasgos no se adecuarían correctamente a una fórmula de espectáculo en la que se podían identificar ciertos rasgos de modernidad, sobre una base heredada de la tradición cultural española —como la música scarlattiana de Halffter, por ejemplo—. Este choque resultante de formas distintas de entender la creación se vería reflejado, unos años más tarde, en la exposición que organizó la Sociedad de Artistas Ibéricos en París, en 1936, donde Beltrán Massés levantó una gran polémica al denunciar lo que él consideró «la pobreza del arte actual», achacable a la democracia.³⁵¹ Las convicciones del español no circulaban en el mismo sentido que los cambios promovidos por la República. La razón de que unos años antes su nombre apareciese acompañando al de los jóvenes y dinámicos creadores del proyecto de Antonia Mercé, fue por el papel de reclamo que la elegante y distinguida bailarina ejercía en la clase alta parisina, como icono de la moda e influyente personalidad, y no porque su proyecto interesara especialmente a Beltrán Massés, quien, arrepentido de su colaboración, no volvió a acercarse más a los escenarios.

³⁴⁶ Carta de Salazar a Falla, Madrid, 21-7-1929. AMF. Cit. en MENÉNDEZ SÁNCHEZ: óp. cit., 2001, p. 562.

³⁴⁷ LEVINSON, André: «Au Théâtre Fémina. Les Ballets Espagnols de la Argentina», *Comoedia*, París, 21-7-1928. T.A.

³⁴⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano: «Los bailetes de La Argentina», *ABC*, Madrid, 9-8-1928, pp. 11-13.

³⁴⁹ Carta de Beltrán Massés a Antonia Mercé desde París, noviembre de 1928. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 32 (76).

³⁵⁰ Carta de Beltrán Massés a La Argentina, París, 25-11-1928. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 32 (77).

³⁵¹ BELTRÁN MASSÉS, Federico: «Arte y democracia», *ABC*, Madrid, 20-2-1936. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 242.

La joven generación. Guiños a la modernidad y la vanguardia

En la división establecida entre los artistas plásticos que trabajaron en las compañías de danza española entre finales de los años veinte y principios de los treinta, se ha distinguido en un segundo grupo a una generación de pintores más jóvenes, integrados en las redes creativas de la Generación del 27 o de la República, analizados a continuación. En sus propuestas pueden observarse ciertos guiños a las aportaciones de las vanguardias históricas, como el cubismo o el surrealismo, aunque también fueron claros seguidores del modernismo, el *art déco* y, sobre todo, la figuración lírica o los nuevos realismos de los años treinta. Nos referimos así a los ballets que pusieron en escena los pintores Mariano Andreu, Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón, Alberto Sánchez, Francisco Santa Cruz y José Caballero.

Mariano Andreu

Como hemos podido comprobar en el apartado correspondiente a la colaboración de los artistas españoles en los ballets extranjeros, la obra de Mariano Andreu poco tenía que ver con la imagen construida de «lo español» a finales de los años veinte en París. Bien al contrario, su formación en artes decorativas británicas lo situaba en la onda del modernismo y las formas elegantes propias de la estilización que buscó Antonia Mercé en sus espectáculos. Se trataba, por tanto, de una estética más cercana a la de la música y la coreografía de la nueva versión del ballet *Sonatina* que La Argentina quiso presentar tras la rescisión del contrato a Beltrán Massés. De esta forma, en 1928 Andreu pasó a formar parte de la plantilla de escenógrafos de los Ballets Espagnols, junto con su viejo amigo Néstor, Fontanals, Bacarissas o Bartolozzi. Esta nueva puesta en escena se estrenó en la Opéra-Comique de París el 27 de mayo de 1929. La propuesta de Andreu poco tenía que ver con la versión original de la obra: los primeros figurines, basados en el estereotipo flamenco, fueron sustituidos por otros más acordes con los nuevos realismos de entreguerras.

El telón de fondo representaba una escena marina, de aire mediterráneo, con colores suaves y arquitecturas clásicas (fig. 85).³⁵² En ella 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 surrealistas a una atmósfera algo melancólica, que recuerda a la tradición italiana, la quietud nostálgica novecentista de Giorgio Morandi y la metafísica de Giorgio de Chirico. El pequeño detalle de las nubes se puede apreciar también en otros de sus lienzos, como *Hortense's Bar* (1930) y, de forma menos evidente, en *Ritmo descentrado* (1932). Igualmente, los figurines de esta obra capturan un ambiente muy distinto al andalucismo del resto de obras de La Argentina, y tienen claras reminiscencias de los ballets clásicos románticos. Las bailarinas, vestidas con faldas de tul y zapatillas de raso (figs. 86, 87), se alejaban de los volantes, los madroños y los zapatos de tacón de otras representaciones.³⁵³ Su estilo global está en clara sintonía con el resto de la producción del Andreu de los últimos años veinte, en la que se han superado los tintes modernistas para dar paso a un gusto por los vo-

³⁵² ANDREU, M.: *Boceto para el telón de fondo de Sonatina*, 1928. Fot. 505 y Col. JMB, MNT.

³⁵³ Véanse las fotografías de D'Ora reproducidas en la revista *Fémina*, en julio de 1929, p. 17.



Fig. 85. M. Andreu. Boceto para el telón de fondo de *Sonatina*, 1929.



Fig. 86. Antonia Mercé como la pastora de *Sonatina*, 1929. Foto: D'Ora. Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.



Fig. 87. M. Andreu. Figurín para la pastora de *Sonatina*, 1929.

lúmenes que recuerda a las *Bañistas* de Cézanne y al Picasso neoclásico, algo más estilizado, como se aprecia en los óleos *Desnudos femeninos y arquitecturas* (1928), *El nacimiento de Venus* (1929) y *El ensayo de danza* (1930).

El carácter neoclásico de la parte plástica y coreográfica de este ballet se reflejaba análogamente en su partitura, compuesta por Ernesto Halffter siguiendo la moda de recuperación de la música dieciochesca y scarlattiana. Es evidente la diferencia notable que debía de apreciarse al contemplar esta pieza junto con el resto del repertorio de la compañía de Mercé, volcado en ciertos tópicos del andalucismo. Por ello su presentación no terminó de casar adecuadamente en el conjunto de la producción de La Argentina y surgieron bastantes problemas con los autores que intervinieron en su materialización, especialmente a partir de 1933 con Halffter.³⁵⁴ El músico madrileño se encontraba entonces absorbido por el proyecto de La Argentinita, lo que provocó ciertos roces entre los partidarios de las respectivas compañías. Finalmente, *Sonatina* no volvería a representarse hasta después de la Guerra Civil, lo que condenó la puesta en escena de Andreu a un rincón olvidado entre las escenografías españolas de la Edad de Plata.

Durante los años treinta el pintor catalán continuó desarrollando su actividad en el doble ámbito, nacional e internacional, protagonizando muestras por distintos países europeos y participando en múltiples ediciones del concurso del Carnegie Institute de Pittsburg, donde obtuvo dos premios. Paralelamente, formó parte del grupo de los Ibéricos, para las exposiciones que buscaron promocionar el arte de los jóvenes artistas de la II República. Así, en el documento que elaboró en 1934 la Junta de Relaciones Culturales para organizar la itinerancia de la muestra de la SAI, Andreu aparecía citado en el grupo de jóvenes artistas «pertenecientes a un neoclasicismo, pero de otro estilo más primitivista», en el que también estaban integrados Pedro Sánchez, Jenaro Lahuerta, Rosario de Velasco, Hipólito Hidalgo de Caviades, Norah Borges y Maruja Mallo.³⁵⁵ Además de ampararlo bajo estas premisas, todavía en 1935 Manuel Abril lo consideraba el mayor representante del decorativismo en España.³⁵⁶ Ese mismo año, Andreu volvió a realizar los decorados de dos producciones teatrales, esta vez dos piezas de Jean Giraudoux dirigidas por Louis Jouvet: *La guerre de Troie n'aura pas lieu* y *Supplément au voyage de Cook*, que se estrenaron en el Théâtre de l'Athénée parisino. Jouvet era discípulo de Jacques Copeau, a quien el propio Andreu consideraba uno de sus maestros, por lo que probablemente estas colaboraciones supusieron un hito en la trayectoria escénica del pintor catalán.

Manuel Fontanals

El artista catalán Manuel Fontanals (Mataró, 1893 - México D.F., 1972) recibió una completa formación orientada a las artes decorativas, tanto en la academia de Francesc Galí como en la escuela de Bellas Artes de Barcelona. Realizó distintas estancias en Alemania, Italia y Francia durante los años diez y veinte. Trabajó en teatros de arte como el de Martínez Sierra

³⁵⁴ Véase la polémica detallada en MURGA CASTRO, I.: óp. cit., 2009, p. 154.

³⁵⁵ Junta de Relaciones Culturales, 3-11-1934. Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie EpE, legajo R-746, Expediente 49. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 213.

³⁵⁶ ABRIL, Manuel: *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa Calpe, 1935, p. 113.

—donde fue compañero de Barradas, Burmann y Mignoni, entre otros—, aplicando la herencia modernista y la moda *déco* a la puesta en escena integral de los espectáculos. Durante la temporada 1924-1925 ejerció de director artístico del Teatro d'Arte del Convegno de Milán, un hecho que, sin duda, terminaría por proporcionar unos horizontes diferentes y una gran experiencia escenográfica internacional al bagaje del artista de Mataró. A finales de los años veinte, Fontanals realizó la escenografía de algunos espectáculos de revistas como *En plena locura* y *La orgía dorada*, ambas estrenadas en 1928. Además de su faceta teatral, Fontanals destacó como cartelista e ilustrador de publicaciones periódicas y en editoriales como *Estrella* —de Martínez Sierra—. También participó en el diseño del Pueblo Español construido en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Su primera colaboración con una bailarina española comenzó en 1929, cuando se sumó a la plantilla de escenógrafos de La Argentina para diseñar los telones y trajes de *Juerga*. El contacto con Mercé tuvo lugar gracias a su amistad mutua con Tomás Borrás, antiguo compañero de sus años en el Teatro Eslava con Martínez Sierra, que a su vez sería el libretista de este nuevo ballet.³⁵⁷ Así, la pieza se estrenó el 10 de junio de 1929 en el Théâtre National de l'Opéra-Comique, con música de Julián Bautista. La partitura, en la que el compositor había trabajado desde 1921, proponía, a partir de un acorde popular derivado de la afinación de una guitarra, una construcción musical personal y moderna, traduciendo al material sonoro la estilización del folklore y la tradición propugnada por La Argentina en las diferentes vertientes creativas del espectáculo.³⁵⁸

Ambientado en las «pintorescas» verbenas madrileñas de las últimas décadas del siglo XIX, Fontanals recreaba un cruce de calles por las que pasaban chulos y chulas, jóvenes de la alta sociedad y otros personajes que disfrutaban de las fiestas (fig. 88).³⁵⁹ Los figurines de Fontanals estaban inspirados en la moda madrileña de finales del siglo XIX, con las variantes que la extracción social de los personajes pudiese ofrecer. Sus figurines —de los que nueve ejemplares se conservan en la Biblioteca Nacional de España— daban buena cuenta de la formación del pintor catalán en el teatro de Martínez Sierra durante los primeros años veinte, evidenciando su interés por el *déco* y su aplicación a la ilustración con un sentido realista y costumbrista de cierta estilización hacia lo moderno (fig. 89).³⁶⁰ No hemos localizado hasta el momento los bocetos del telón de fondo de esta pieza, aunque gracias a algunas fotografías del espectáculo, reproducidas en los programas de mano y en la prensa, podemos hacernos una idea de la apariencia de su presentación. El telón de fondo presentaba la intersección de dos calles en cuyos muros solo destacaban una farola y un pequeño altar. En una carta que el catalán le envió a la bailarina, se señalaba el objetivo de esa elección de representar un rincón cualquiera de la ciudad: «Dar toda la profundidad sensual de una noche española localizada en

³⁵⁷ Carta de Fontanals a Mercé, Madrid, 10-11-1927. Institut del Teatre (IT), (Doc. 12889). Cit. en PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 105.

³⁵⁸ Véase PERSIA, Jorge de: «Julián Bautista. Tiempos y espacios», en *Julián Bautista*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, p. 23.

³⁵⁹ Programa de mayo y junio de 1929. BNF. Dep. Arts du Spectacle. Ro 12.227. Véase además BORRÁS, Tomás: *Tam Tam. Pantomimas, Bailetes, Cuentos coreográficos, Mimodramas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

³⁶⁰ FONTANALS, M.: Figurines para *Juerga*, 1929. Col. Julián Bautista. BNE. Reprod. en PERSIA, J. de: óp. cit., 2004.



Fig. 88. Representación de *Juerga*, 1929. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 89. M. Fontanals. Figurín para *Juerga*, 1929. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Madrid por una silueta inconfundible característica de una de esas casas de enormes medianerías y pequeñas ventanas».³⁶¹

Tras su colaboración con Mercé, Fontanals continuó su rica carrera como escenógrafo teatral en varias producciones. No sería hasta finales de 1932 cuando se integró en el nuevo proyecto de la Compañía de Bailes Españoles agrupada en torno a Encarnación López *La Argentinita*. La red de creadores vinculada a estos espectáculos sirvió, sin duda, de eslabón entre el pintor catalán y la bailarina. Así, su primer encargo consistió en el montaje de una nueva versión de *El amor brujo*, que tuvo lugar en el Gran Teatro Falla de Cádiz, el 10 de junio de 1933, como presentación de la compañía de La Argentinita. En esta ocasión, Encarnación López y Rafael Ortega actuaron como bailarines principales (Candela y El Espectro), acompañados de Pilar López (Lucía), Antonio Triana (Carmelo), junto con las tres experimentadas bailaoras La Malena, La Macarrona y La Fernanda (Gitanas hechiceras). La música fue interpretada por la Orquesta Bética, dirigida por Ernesto Halffter.

La sintética puesta en escena contaba con un ciclorama en el que se proyectaban luces de colores, por delante del cual se habían colocado tarimas a diverso nivel y columnas (fig. 90). El dinamismo de las luces de colores dio mucho juego durante la representación.³⁶² La escena prescindía de la típica representación realista de la cueva gitana, con sus atributos habituales,

³⁶¹ Carta de Fontanals a Mercé. Cit. en PERALTA, R.: óp. cit., 2007, p. 107.

³⁶² BLANES, Manuel: «Pilar siempre Pilar», *Flamenco*, 2, Murcia, 1979. Citado en *La Argentinita y Pilar López*, [cat. exp.], Biental de Arte Flamenco V. El Baile, Caja San Fernando, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1988, s.p.

reduciendo la decoración a lo básico. El fondo del escenario se estructuraba a base de elementos geométricos cuadrangulares de diferentes tonalidades, que no jugaban en ningún caso con la plasmación directa de los detalles costumbristas de las cuevas flamencas, como hicieron Néstor, para Pastora Imperio, o Bacarisas, para Antonia Mercé. Fontanals, en cambio, eligió una síntesis volumétrica de la distribución escénica frente a la que destacaron unos sencillos trajes lisos en telas brillantes, en tono blanco y con largas mangas para la protagonista en uno de los actos (fig. 91), y como interpretaciones estilizadas de los trajes tradicionales flamencos en las gitanas y el resto de miembros de la compañía.

El nombre de Fontanals aparece vinculado a este espectáculo en una carta que escribe Bacarisas a Antonia Mercé, poniéndole al día de la actualidad madrileña, y donde se adivina una cierta rivalidad entre ambas bailarinas: «En cuanto a los famosos bailes de la Argentinita... Yo no los he querido ver —por principio [...] pero se me hacía cuesta arriba: Por lo que he sabido, el éxito ha sido de los gitanos la Malena, la Macarrona y Ortega —gente que ahora han descubierto!!! (en Madrid). La niña... mal y el Amor Brujo muy mal. ¡Te advierto que piensan llevarlo a París! [...] La orquesta Bética ha sido la que ha ejecutado la música, dirigida por Halffter, y la mise en scène, que me dicen es infernal, es de Fontanals».³⁶³ No en vano, la propuesta de La Argentinita resultaba la segunda versión vista en España del ballet de Falla, después del estreno de 1915, pues, aunque La Argentina había obtenido grandes éxitos con la puesta en escena de Bacarisas, la pieza nunca se había llevado de gira a los teatros españoles. Quizás la idea de Encarnación López de presentarse en París en 1934 fue el detonante para que Antonia Mercé hiciera lo propio en el camino de vuelta y mostrara su *Amor brujo* en Madrid ese mismo año. No obstante, las malas críticas de las que hablaba Bacarisas fueron contrastadas por otro lado en los escritos de Carlos Morla Lynch, quien se deshizo en halagos para el trabajo conjunto de la compañía de Encarnación López y Lorca.³⁶⁴

La prensa gaditana se hizo eco del importante evento teatral, dedicándole igualmente extensas alabanzas en sus páginas. Así en el diario *La Información* se destacó «una espléndida decoración de fondo —resuelta por el gran decorador que es Fontanals, insuperable esta más que ninguna vez».³⁶⁵ *El Diario de Cádiz* también publicó su crónica:

Las huestes de la Argentinita realizaron anoche en la interpretación, una labor tan valiosa como la obra misma; era tal la plasticidad del conjunto que en cada instante ofrecía a la vista una armonía semejante a la de la propia música, y tan perfectamente lograda, que podría dudarse si era la bellísima polifonía orquestal a que se desarrollaba en formas, gestos y luces sobre el escenario, o de estas formas, gestos y luces se desprendía el ambiente musical para completarse mutuamente en una forma integral de arte. [...]

La presentación escenográfica de la obra fue un magnífico alarde de gusto moderno de gran efecto.³⁶⁶

Otro de los asistentes al estreno gaditano fue Miguel Pérez Ferrero, quien, además de escribir una página sobre el acontecimiento en el *Heraldo de Madrid* —ilustrada con el retrato de

³⁶³ Carta de Bacarisas a Antonia Mercé, junio de 1933. BMO, BNF. Fonds Argentina. Pièce 21 (15).

³⁶⁴ MORLA LYNCH, C.: óp. cit., 1958, p. 358.

³⁶⁵ GARRACHÓN, A.: «En el Gran Teatro Falla», *La Información*, Cádiz, 11-6-1933.

³⁶⁶ G.L., A.: «El amor brujo», *El Diario de Cádiz*, Cádiz, 11-6-1933.



Fig. 90. Representación de *El amor brujo*, 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.



Fig. 91. La Argentinita en *El amor brujo*, 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

Falla hecho por Picasso—, entrevistó a los ilustres asistentes al acto que hemos mencionado. Así, Eduardo Ugarte declaró para el diario que «La Argentinita ha realizado en *El amor brujo* el primer espectáculo teatral que se ha dado en España con sustancia auténticamente nacional y categoría europea». Federico García Lorca añadió: «Como admirador y amigo entrañable de Falla estoy tan contento por él como esta artista admirable que es La Argentinita». Santiago Ontañón consideró la puesta en escena «tan perfecta como esta ciudad admirable». Finalmente, el periodista recogió la impresión del mismo Manuel Fontanals: «Estoy muy contento. Es la primera vez que a esta obra se le da una interpretación adecuada y exacta».³⁶⁷

Tras el estreno en el Teatro Español de Madrid, el 15 de junio de 1933, las crónicas se sucedieron en todos los periódicos, aunque, curiosamente, muchos de ellos no mencionaron la llamativa parte plástica del acto. Sí se refirió a ello el crítico de *La Voz*, que apuntó la «decoración estilizada, en la que lo que vale es el color».³⁶⁸ También lo hizo José María Pemán desde las páginas de *El Debate*, que calificó las decoraciones de Fontanals de «atrevidas y cubistas».³⁶⁹

³⁶⁷ PÉREZ FERRERO, Miguel: «La Argentinita y su Compañía de Bailes Españoles presentan *El amor brujo* en homenaje del maestro», *Heraldo de Madrid*, Madrid, junio de 1933. Véase la fotografía de Santos Yubero y la crónica de SÁINZ DE LA MAZA, Regino: «Argentinita y su compañía de bailes españoles», *La Libertad*, Madrid, 16-6-1933.

³⁶⁸ B., J. del: «Información teatral. *El amor brujo*, por la Compañía de bailes españoles...», *La Voz*, Madrid, 16-6-1933.

³⁶⁹ PEMÁN, José María: «Las fuentes del Nilo», *El Debate*, Madrid, 16-6-1933. Véanse también: J.G.O.: «Descubrimiento del maestro Falla a los madrileños», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16-6-1933. S.: «Español. *El amor brujo* bailado», *El Sol*, Madrid, 16-6-1933. «Español: “La Argentinita”», *ABC*, Madrid, 16-6-1933.

En el mismo diario, Miguel Ardán publicó otra crítica, gracias a la cual obtenemos más información sobre la presentación escénica: «Sobre una acción confusa y un decorado arbitrario, compuesto por cuatro bandas rojas y una pantalla de “cine”, se desenvuelve el asunto, cuya coreografía ha imaginado la Argentinita, no sin verdaderos aciertos».³⁷⁰

Cabe señalar también la crónica de José María Salaverría acerca del mismo espectáculo de los ballets de La Argentinita, por destacar algunas de sus carencias:

[...] la otra noche fui a ver bailar en el teatro Español al más grande de los gitanos, Rafael Ortega. [...] ¡Qué espectáculo tan fuerte! Falla lo hacía más fuerte con la poderosa delicadeza de la música de su *Amor brujo*, y había, además, allí tres viejas gitanas, especie de caducas sacerdotisas de un insigne culto en derrota, que ponían una nota inmensamente patética, casi monstruosa, en la función impresionante. Pero la desgracia consistía en unir todo aquello —Ortega, gitanas y Falla—, es decir, todo aquel arte verdaderamente hondo con el arte típicamente superficial de la *Argentinita*. Pretender casar la profunda Andalucía con el Madrid «pequeño burgués». De todos modos, por la virtud de destreza y de sabiduría de Ortega y por el genio de Falla, el espectáculo resultaba admirable. Pero pudiera llegar a ser mucho más admirable si hubiese estado presidido por una mayor vigilancia intelectual.³⁷¹

Este ballet de La Argentinita, con participación del pintor de Mataró, tuvo tanto éxito que se mantuvo en los programas de los años siguientes y fue llevado a París, mostrándose en la presentación más importante de la Compañía de Bailes Españoles en junio de 1934. Las crónicas del estreno destacaron, por encima de todo, «los bellos decorados de Fontanals».³⁷² Incluso el diario británico *The Daily Mail* hizo una larga referencia a *El amor brujo* mostrado en el Théâtre des Ambassadeurs:

[...] *El Amor Brujo*, dirigido por E. Halffter, con coreografía montada por Argentinita y decorados de Fontanals. Es una obra que presenta considerables dificultades, que fueron ingeniosamente salvadas en esta ocasión. Teniendo en cuenta sus limitados recursos (escénicos, musicales y coreográficos), Argentinita y su grupo escogieron sabiamente presentar su trabajo de una manera estilizada, esto es, sin la intención de obtener una ilusión realista en sus efectos escénicos.

Los decorados recurrieron a la última moda en elementos como las columnas de tela roja recogida en varios ángulos entre el techo y el suelo. Argentinita, como Candelas, llevó un vestido blanco de sencillez clásica. La iluminación fue algo vulgar; por lo demás, la puesta en escena fue bastante efectiva [...].³⁷³

En comparación, la recepción de la puesta en escena de Fontanals para *El amor brujo* de Encarnación López, fue mucho mayor que la de *Juerga*, para Antonia Mercé. Quizás esto se deba, en primer lugar, a la diferencia geográfica del estreno, pues en París resultaba más difícil que la obra de un escenógrafo menos conocido trascendiese a grandes niveles en la prensa. En segundo lugar, es evidente que el apoyo de todo ese mencionado tejido de intelectuales y

³⁷⁰ ARDÁN, Miguel: «Español. *El amor brujo*», *El Debate*, Madrid, 16-6-1933.

³⁷¹ SALAVERRÍA, José María: «España espectacular», *ABC*, Madrid, 22-6-1933, p. 3.

³⁷² LEROT, Pierre: «Les Ballets d'Argentinita», *L'Excelsior*, París, 22-6-1934. Véanse también: AUCLAIR, Marcelle: «Argentinita et sa troupe de ballets espagnols», *Marianne*, 22-6-1934.

³⁷³ CHASE, Gilbert: «In the World of Music: Argentinita», *The Daily Mail*, Londres, 26-6-1934. T.A.

creadores alrededor de la figura de La Argentinita, con sus lógicos contactos en los medios españoles, difundió a gran escala la labor de Fontanals en suelo hispano, impulsando una arriesgada y moderna decoración que, en otros contextos, es posible que no hubiese obtenido tantos plácemes.

A pesar de este éxito consolidado, el artista catalán no volvería a implicarse en proyectos exclusivos de danza, más allá de alguna colaboración en la que, además, actuó su pareja de aquellos años, la bailarina Helena Cortesina, miembro habitual de los grupos teatrales del entorno lorquiano. Fue en los espectáculos de Lorca donde Fontanals siguió trabajando como escenógrafo entre 1933 y 1934. En algunos de ellos, como *Fin de fiesta*, se integraron números de danza. En él se englobaron *Los pelegrinitos*, *Los mozos de Monleón*, *Canción de Otoño* y *Los cuatro muleros*. La combinación de la música con el argumento teatral y las piezas bailadas con una puesta en escena muy elaborada convierten a estas obras en dignas herederas de la obra de arte total. Las fotografías, conservadas en el archivo de la Fundación Federico García Lorca,³⁷⁴ con poses muy coreográficas, muestran el gran aparato escenográfico que diseñó Manuel Fontanals para la despedida de la gira de Lorca en Argentina. En la crónica que se publicó en la prensa sobre esta actuación se recogieron las palabras del poeta andaluz, que aseguraba que su objetivo había sido «Hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte».³⁷⁵ Igualmente, el diario *Crítica* revelaba parte de las teorías lorquianas sobre danza y el papel que en ella tenía la escenografía, cuya mayor aportación es que «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. [...] Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo».³⁷⁶ Estas obras de Lorca se llevarían de gira por Argentina, acompañadas por sus autores, donde se presentaron en el Teatro Avenida de Buenos Aires, obteniendo mucho éxito. Pero la sólida carrera teatral de Fontanals continuaría durante los años de la guerra y, sobre todo, en el exilio mexicano, donde residió hasta su muerte.

Salvador Bartolozzi

El artista Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882 - México D.F., 1950) tuvo un enorme interés y una gran vinculación con el mundo de la escena desde sus primeros años de formación. Ávido dibujante acorde con su tiempo, de herencia modernista y, sobre todo, esplendor *déco*, con notas del simbolismo y la Sezession, así como del dibujo social y el expresionismo.³⁷⁷ Fue ilustrador de las principales revistas, novelas y cuentos de la época e introdujo el personaje de

³⁷⁴ AFFGL, Refs.: 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.

³⁷⁵ «Los espectáculos del Avenida. Un fin de fiesta montado con un sello artístico...», *Crítica*, Buenos Aires, 15-12-1933, en GARCÍA LORCA: óp. cit., 1997, pp. 479-480.

³⁷⁶ «García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas», *Crítica*, Buenos Aires, 15-12-1933, en GARCÍA LORCA: Óp. cit., 1997, pp. 485.

³⁷⁷ Véanse los estudios de su nieta, la investigadora LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita», en *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita* [cat. exp.], Madrid, Museos de Madrid, 2007, p. 12.

Pinocho en el contexto hispano, que desarrollaría mediante un puntero teatro de marionetas, un género en el que se convertiría en uno de los creadores españoles más preparados. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aprendizaje que combinó con distintas estancias en París y, al igual que otros artistas compañeros, se integró en los círculos efervescentes de la cultura madrileña, del mundo de las tertulias y los cafés. Trabajó como ilustrador en revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*, y en editoriales punteras de la capital, como Calleja. De la mano de Magda Donato —escritora y crítica, y hermana de la polifacética Margarita Nelken—, con quien mantuvo una larga relación personal y profesional, continuaría desarrollando su faceta escénica, no solo durante su rica producción de la Edad de Plata, sino también, más adelante, en su exilio mexicano.

Su primer trabajo en el ambiente teatral ocurrió en el seno del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, donde se le contrató a partir de 1926, año en que también colaboró con Francisco López Rubio en la puesta en escena de *Un héroe contemporáneo*, de Claudio de la Torre. Dos años después fundó el Guiñol del Teatro de la Comedia de la capital. Atraído por las novedades escenográficas, participó en el moderno grupo El Cántaro Roto, donde, de nuevo junto a López Rubio, decoró otras obras, como *Ligazón*, *La comedia nueva* y *La cantaora del puerto* de Fernández Ardavín. También colaboró en la Compañía de Irene López Heredia, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif —con quien estrenó *Orfeo*, de Jean Cocteau en 1932—, en el Teatro Lírico Nacional, en la Compañía de Margarita Xirgu, y en otros grupos dirigidos por Rivas Cherif: El Caracol, la Compañía Dramática de Arte Moderno y la Escuela de Arte Dramático. Los años siguientes continuó realizando las escenografías de multitud de obras teatrales: *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, *La zapatera prodigiosa* de Lorca, *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, *El otro* de Unamuno, *Fortunata y Jacinta* y *La calle*. Sin duda sería su estrecha relación con los protagonistas de la escena renovadora madrileña de los años veinte la que le puso en contacto con las bailarinas más destacadas del momento.

La labor que Bartolozzi realizó en el ámbito estricto de la danza durante la etapa de la Edad de Plata se divide en dos grandes colaboraciones, correspondientes a los proyectos de La Argentina y de La Argentinita. La primera de ellas, ocurrió a partir de 1928, cuando el pintor madrileño se unió a la empresa de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé. Así, diseñó la escenografía y el figurinismo de *El contrabandista*, ballet en un acto con música de Óscar Esplá y libreto de su amigo y colaborador Cipriano Rivas Cherif.

El ballet estaba ambientado a mediados del siglo XIX en un cortijo andaluz propiedad de la Condesa de Teba, la futura emperatriz Eugenia de Montijo, que habitaba allí con su madre. El argumento contaba la llegada de un contrabandista, que pedía asilo en la casa para escapar de la justicia. Los figurines presentados para este cuadro se inspiraban en el ambiente de la aristocracia en escenas de caza y de bailes de la corte española (figs. 92, 93). *El contrabandista* recibió buenas críticas por parte de la audiencia extranjera. Resulta representativo el ejemplo de Levinson, en cuya crónica se mencionó la referencia más inmediata para el público francés en relación con un espectáculo de temática española: *Carmen* de Mérimée.³⁷⁸

La segunda gran colaboración de Bartolozzi para un grupo de danza estuvo dedicada a Encarnación López *La Argentinita* y su Compañía de Bailes Españoles. Para ella diseñó la escenografía de múltiples números individuales y de ballets de conjunto, estrenados en el seno

³⁷⁸ LEVINSON, A.: art. cit., 1928.



Fig. 92. S. Bartolozzi. Figurín para *El contrabandista*, 1928.



Fig. 93. Antonia Mercé en *El contrabandista*, 1928. Foto: D'Ora.

de su recién creado grupo, junto con Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca y los veteranos bailaores antes mencionados.

Su nombre apareció en el referido espectáculo que montó en el Teatro Español de Madrid, en marzo de 1932, en el que Lorca y ella interpretaron las canciones populares que recuperaron juntos. Estos números constituyeron la segunda parte de la representación, y cada uno se acompañaba de otra pieza: *Triana*, de Albéniz; *Sevillanas (siglo XVIII)* (fig. 94), de Lorca; *Dos zapateados*, con arreglo de R. Martínez; *Los peregrinitos*, de Lorca; *Villancico andaluz*, anónimo; *Café de Chinitas, siglo XIX* (fig. 95), de Lorca; intermedio de *El amor brujo*, de Falla; *Nana*, de Lorca; *Alegretto del Cuarteto*, de Bacarisse; *Los cuatro muleros*, de Lorca; *Lo-lo-lo. Canto vasco*, con arreglo de R. Martínez; *Los mozos de Monleón*, de Lorca; *Danza de La vida breve*, de Falla; *Las tres hojas*, de Lorca; *El baile de Luis Alonso*, de Giménez; *Carceleras de Las hijas de Zebedeo*, de Chapí; *Seguidillas de El chaleco blanco*, de Chueca.

El trabajo de Bartolozzi fue calificado en la crónica de *ABC* como «adecuado y expresionista»; en *La Nación*, de «selecto»; en *La Libertad* consideraron los modelos como «sintéticos y sabiamente entendidos» y en *La Época*, de «franco humorismo y línea moderna, que realzan el arte de la intérprete y la belleza de los trozos populares recogidos por García Lorca».³⁷⁹ José

³⁷⁹ F.: «Informaciones y Noticias teatrales», *ABC*, Madrid, 9-3-1932. X.: «Los teatros», *La Libertad*, Madrid, 9-3-1932. JAQUOTOT, C.: «Primer concierto selecto de la Argentinista en el Español», *La Nación*, Madrid, 9-3-1932. «La “Argentinista” en el Español», *La Época*, Madrid, 9-3-1932.



Fig. 94. S. Bartolozzi. Figurín para *Sevillanas* (siglo xviii), 1932. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.



Fig. 95. S. Bartolozzi. Figurín para *El café de Chinitas*, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

Forns se explayó algo más desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*: «La Argentinita ha hecho, en efecto, un verdadero estudio de cada una de las canciones; ha creado un ambiente y un tipo en cada una de ellas; ha encargado a Bartolozzi unos decorados sintéticos y acertadísimos, capaces de hacer resaltar sobre ellos la figura como un verdadero dibujo viviente.³⁸⁰ Por otro lado, las páginas de *La Voz* acordaron que «Bartolozzi pintó muy finas decoraciones y dibujó graciosos figurines».³⁸¹ Igualmente, destacaremos el artículo de las páginas de *Ahora*, que se refirió al trabajo de «un magnífico dibujante y escenógrafo, Salvador Bartolozzi; su visión moderna, sutil y humorística en unos telones de fondo y unos figurines que ambientan perfectamente los leves poemas líricos».³⁸²

En diciembre de ese mismo año, se organizaron unas «Soirée de danses, chants, romances populaires d’Espagne donnée par la Argentinita», en el Théâtre des Champs-Élysées. El programa lo componían piezas breves de danza individual, como *Sevilla*, de Albéniz; *Selección de Pan y toros*, de Barbieri; algunos extractos de *El Amor Brujo* y *Farruca*, de Falla; *El baile de*

³⁸⁰ FORNS, JOSÉ: «Un gran triunfo de “La Argentinita” en el Español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5-3-1932, p. 5. Véase también DíEZ-CANEDO, Enrique: «Español. La Argentinita», *El Sol*, Madrid, 9-3-1932, p. 8.

³⁸¹ «La Argentinita, en el Español», *La Voz*, Madrid, 9-3-1932.

³⁸² «La Argentinita, en el teatro Español», *Ahora*, Madrid, 9-3-1932.

Luis Alonso, de Gerónimo Giménez; *Sones de Asturias*, de López Navarro; la *Jota de Alcañiz*, de Font; y de nuevo algunas de las canciones armonizadas por Lorca, como las *Sevillanas*, *Sonata*, *Las tres hojas*, *Aires de Castilla*, *Los cuatro muleros* y *Anda jaleo*. Los trajes y los decorados de esta representación fueron obra de Salvador Bartolozzi.³⁸³ Este mismo programa, con pocas variaciones, fue reestrenado en marzo de 1933 en el mismo teatro parisino y con la misma puesta en escena. La prensa dedicó a esta última algunos destacados espacios en sus crónicas, como demuestra el siguiente fragmento:

Ella ha llevado maravillosamente estos trajes tan bellos y coloridos, en su familiaridad campesina de las provincias españolas, con las pañoletas cruzadas, sus sombreros con encaje o paño. [...] Mímica, danzas y pasos, trajes, gestos, canciones o palabras rítmicas componiendo un conjunto muy pintoresco, entretenido y encantador. [...] Los decorados y maquetas hábiles —de Bartolozzi— aportan una nota de «color local» muy sobrio, como fondo sobre el cual destacan las bellas o graciosas danzas, de méritos diversos, pero siempre alegres, vivos, felices y naturales... deliciosamente: expresión ingenua —en sus pasos populares— de las horas de alegría, felicidad, ardor y juventud [...].³⁸⁴

Bartolozzi colaboró en numerosas ocasiones con Santiago Ontañón, especialmente en su etapa vinculada a los espectáculos de La Argentinita. Así, en primer lugar, sus nombres aparecen asociados en los espectáculos que tuvieron lugar desde finales del mes de noviembre de 1932 en el Teatro Español de Madrid. En este programa, aparecieron muchos de los éxitos de la bailarina en los años anteriores, aunque se unieron otros números de estreno absoluto —de entre ellos, ciertas piezas anteriores con puestas en escena renovadas—: *Seguidillas*, *Polo y Cubana* de Falla, en la primera parte; y *Sones de Asturias*, *vaqueira* y *xerengiuelo*, del *Cancionero* de Torner, con arreglo de López Navarro, y *Anda jaleo*, *canción de caballista*, *Siglo XVIII*, de Lorca, en la segunda parte.³⁸⁵ A pesar de que el programa de mano no lo especificaba, en la prensa se dijo que los figurines fueron obra de Ontañón, mientras que los decorados los realizó Bartolozzi.³⁸⁶

El diario *Luz* calificó la parte plástica de los dos pintores como «expresivas».³⁸⁷ Aunque quizás las páginas de *Ahora* fueron las que más insistieron en la puesta en escena:

Los vestidos que luce —cuidada la propiedad de la época de la región en unos y adaptados forma y color con fino acierto al motivo de la danza o de la canción en otros, sin una estilización exagerada ni la menor concesión al «modernísimo» extravagante— realzan la belleza pletórica de sus presentaciones. Es un regalo de la vista y del oído esta «Argentinita» en radiante madurez, rosa plena de gracia y de talento en el tablado de su arte españolísimo y depurado.

En algunas intervenciones, el fondo clásico de cortinajes negros es reemplazado por bocetos muy finamente resueltos por Bartolozzi.³⁸⁸

³⁸³ BNF. Ro 12232.

³⁸⁴ HOUVILLE, Gérard: *Figaro*, París, 31-3-1933. T.A.

³⁸⁵ Programa de mano de «La Argentinita», Teatro Español, 30-11-1932. FAPL.

³⁸⁶ «Español. La Argentinita», *La Libertad*, Madrid, 1-12-1932.

³⁸⁷ «Español. La Argentinita y el Quinteto de la Orquesta Bética, de Sevilla», *Luz*, Madrid, 1-12-1932.

³⁸⁸ «Un concierto de “La Argentinita” en el teatro Español», *Ahora*, Madrid, 1-12-1932.

En el mes de abril de 1933, la compañía de La Argentinita presentó otros nuevos números con partituras de Albéniz y renovadas puestas en escena: *Triana (Suite Iberia)* y *Mallorca*. Suponemos que a esta última pieza se refirió la crítica de Arturo Mori en *El Liberal*: «Los fondos nuevos de Bartolozzi animan el concierto y lo estilizan. El de Palma, con sus puntas de tierra gris y sus estrellas de mar y sus aguas reflejo de un cielo tranquilo, puede ir a una exposición en busca de un primer premio, como el de Andalucía».³⁸⁹

También ambos artistas realizaron los decorados de la conferencia que impartió Rafael Alberti sobre *La poesía popular en la lírica española*, en el Teatro Español de Madrid, el 6 de mayo de 1933. La disertación del poeta gaditano se acompañó de música de piano interpretada por Lorca, mientras que Encarnación López las bailaba al mismo tiempo (fig. 96). Las críticas de la prensa destacaron los decorados «sencillos para cada canción, vestuario de fiel remembranza para cada una de las evocaciones, e intérprete gentil y fina de cada momento del poético ejemplario, la Argentinita».³⁹⁰ Miguel Pérez Ferrero mencionó también las «sucintas decoraciones debidas a Bartolozzi y a Ontañón».³⁹¹

Cuatro días después de este acontecimiento único en el Español, La Argentinita estrenó un nuevo programa en el Teatro Coliseum de la capital, formado por las piezas que ya había mostrado en años anteriores. De nuevo, la presentación fue firmada por Bartolozzi y Ontañón. Sus decorados y figurines fueron tildados de «acertados y llenos de gracia» en *El Sol*, y de «ajustados» en *La Tierra*.³⁹² En seguida, la compañía emprendió una nueva gira para mostrarlos por distintas ciudades de España. Señalaremos a continuación, un fragmento de la crítica que se le dedicó tras su actuación en el Teatro Arriaga de Bilbao a finales de mayo de 1933, en concreto, sobre el número de *El amor brujo*. De él se pueden deducir dos cuestiones: la primera, la confusión que existió entre la labor de Bartolozzi y Ontañón —pues en muchas ocasiones no llegaron a firmar sus bocetos—; la segunda, la novedad que la puesta en escena de la compañía aportó al panorama teatral vasco: «Es justo consignar el decorado que sirve de relieve a algunos bailes. Con decir que está pintado por Bartolozzi está dicho todo. Más que decorado, bocetos en grande, síntesis de color y línea, que encajan admirablemente dentro del arte de “La Argentinita”».³⁹³

En 1934, Bartolozzi y Ontañón se encargaron de nuevo de los decorados del programa que la bailarina llevó de gira por distintas ciudades españolas, consistente en muchos números de sus éxitos pasados, que mostró generalmente como piezas sueltas, englobadas en dos partes, que presentó con alguno de los decorados, de manera descontextualizada. Es decir, por ejem-

³⁸⁹ MORI, Arturo: «Argentinita, Machado, Bartolozzi. La sinfonía de las regiones», *El Liberal*, Madrid, 23-4-1933.

³⁹⁰ CH., J.: «En el Español», *Luz*, Madrid, 7-5-1933. F.P.: «En el español. Acontecimiento literario y artístico», *La Tierra*, Madrid, 7-5-1933. Véase también: PÉREZ-DOMENECH: «En el Español», *Imparcial*, Madrid, 7-5-1933. F.A.: «Español. “La Argentinita”», García Lorca, Alberti», *El Sol*, Madrid, 7-5-1933. A.C.: «Informaciones y noticias teatrales», *ABC*, Madrid, 7-5-1933. J. de la C.: «Español. Historia de la canción», *El Debate*, Madrid, 7-5-1933. J.R.C.: «En el Español», *Informaciones*, 7-5-1933. Véanse las fotografías de Albero y Segovia y Santos Yubero. *Ahora*, Madrid, 7-5-1933.

³⁹¹ PÉREZ FERRERO, Miguel: «Un viaje a través de la lírica española», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-5-1933. Véase también MORI, Arturo: «La canción, en marcha con la historia», *El Liberal*, Madrid, 7-5-1933.

³⁹² «Coliseum. Primer concierto de la Argentinita», *El Sol*, Madrid, 11-5-1933. «Primer concierto de La Argentinita en el Coliseum», *La Tierra*, Madrid, 11-5-1933.

³⁹³ RUIZ, Sab.: «Una bailarina de calidad», recorte de prensa (Bilbao, 21-5-1933). Del FAPL.



Fig. 96. La Argentinita, Alberti y Lorca en la conferencia del Teatro Español de Madrid, 6 de marzo de 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

plo, en Barcelona se mostraron los decorados y figurines de Bartolozzi —o de Bartolozzi y Ontañón— en un programa en el que aparecieron números que tenían su propia escenografía de Alberto Sánchez, Fontanals o Santa Cruz, pero que —deducimos— por motivos prácticos, no fueron mostrados en esa ocasión. En Cataluña recibió críticas duras, puesto que llegó apenas unos días después de la triunfante Antonia Mercé. Las comparaciones entre las dos bailarinas concluyeron que Encarnación López estaba sobrevalorada y que todo su éxito se debía a los amigos que tenía entre la «joven literatura madrileña». Los decorados de este espectáculo los pintaron Bartolozzi y Ontañón, y fueron calificados por el crítico catalán Gasch como «dibujos de la *Esfera* camuflados de modernos».³⁹⁴

En suma, el trabajo de Bartolozzi, a veces individual y otras veces realizado en colaboración con amigos y compañeros de la modernidad española, constituye una de las apuestas más sólidas por la renovación escénica del panorama. No se puede entender su labor como una propuesta de exclusiva atención a la danza, pues su capacidad de interés por la puesta en escena del teatro, así como su fascinación por el mundo de los títeres y marionetas, lo convierten en un entusiasta creador de las artes escénicas en toda su amplitud. Sin embargo, sus múltiples diseños para las producciones de Antonia Mercé y de Encarnación López resultan interesantes aportaciones en las que se adivina una exploración de la plástica adaptada al movimiento coreográfico, un requisito imprescindible para el éxito de un escenógrafo de la danza. Todo ello se acumularía en un bagaje que, tras la guerra, se llevó consigo a su exilio mexicano, donde continuaría ejerciendo una brillante carrera escenográfica.

³⁹⁴ GASCH, S.: «A Madrid exageren», *Mirador*, Barcelona, 8-2-1934, p. 5. T.A.

Santiago Ontañón

Integrante del círculo de amistades de La Argentinita, Sánchez Mejías y Lorca, Santiago Ontañón (Santander, 1903 - Madrid, 1989) se sumó a los proyectos de muchas de las compañías teatrales más punteras en Madrid, tanto del Teatro de Arte como del Teatro Lírico Nacional y los pequeños grupos vanguardistas. Ya se ha analizado su primera participación escenográfica para ballet clásico en el París de los años veinte, donde frecuentó el ambiente de la vanguardia y la modernidad española emigrada en Francia. Ya de vuelta a España, Ontañón formó parte del proyecto de La Barraca de Lorca y Ugarte desde sus inicios —donde decoró *La cueva de Salamanca* y *La tierra de Alvargonzález* entre 1932 y 1933—, así como la puesta en escena de las obras lorquianas *Bodas de sangre* —junto a Fontanals— y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, entre otras muchas representaciones.

Esos mismos años, Ontañón participó en el proyecto de la Compañía de Bailes Españoles y se encargó de la realización de la escenografía para distintos ballets de Encarnación López, así como del logotipo reproducido en programas y carteles.³⁹⁵ El mismo pintor recordaba que acompañó a los miembros del grupo en el viaje a Andalucía que tuvo como objeto contratar a diferentes bailaoras y cantaores flamencos, aunque para la creación de esos decorados, el artista se trasladó a un taller de París.³⁹⁶ Como se ha indicado anteriormente, en algunas ocasiones estos encargos para La Argentinita fueron realizados en colaboración con Bartolozzi. Se han conservado algunos figurines firmados por Ontañón (fig. 97), aunque, por lo general, el artista cántabro se concentró en los decorados. Así, en las crónicas periodísticas de la primavera de 1933, se pueden leer fragmentos dedicados a los telones del artista cántabro: «En los decorados, acertadísimos, hemos creído adivinar la línea airosa y el colorido luminoso que caracterizan a los pinceles de Ontañón».³⁹⁷

También destacó su puesta en escena para el ballet que había creado el torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías, con el seudónimo de *Jiménez Chávarri: Las calles de Cádiz*. La obra se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1933, tras una presentación en el Teatro Falla de Cádiz poco tiempo antes (fig. 98). La música fue interpretada por la Orquesta Bética, dirigida por Rodolfo Halffter, que sustituyó a su hermano. El espectáculo se representaba conjuntamente con *El amor brujo* y otras pequeñas piezas, como la *Danza V* de Granados, las canciones de Lorca y la *Jota de la molinera* de *El sombrero de tres picos* de Falla. El ballet se dividía en varios números, que se inspiraban en el ambiente del cante y baile 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*. Esta evocación del ambiente típico andaluz presentaba danzas folklóricas, pequeñas historietas con hilo argumental —como una madre que perseguía a su hijo pequeño, una joven cortejada por dos muchachos o la Navidad celebrada por los gitanos de Cádiz— y algunos toques cómicos. La crítica que apareció en el periódico *Ahora* el 15 de octubre de 1933 recogió la siguiente información acerca de la puesta en escena del ballet: «Todas las estampas, de un gran colorido, de un añejo sabor popular, presentados

³⁹⁵ ONTAÑÓN, S.: Logotipo para la Compañía de Bailes Españoles, 1933, tinta *gouache* y grafito sobre papel, 20 x 15 cm. FAPL.

³⁹⁶ Ontañón dedicó unas líneas a la bailarina y su relación con otros miembros del círculo de la generación de la República. Véase ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M.: óp. cit., 1988, pp. 179-180.

³⁹⁷ «La Argentinita triunfa en el Español», *El Imparcial*, Madrid, 23-4-1933.



Fig. 97. S. Ontañón. Figurín de un espectáculo sin identificar.
Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

con ponderada estilización y fino sentido artístico, fueron muy celebradas. La escenografía de Fontanals y de Bartolozzi contribuyen [sic] a la feliz realización de este espectáculo de arte español, por cuya realización Argentinita merece todos los plácemes».³⁹⁸

Ontañón no realizaría más escenografías específicas para danza durante la Edad de Plata. Por lo que hemos comprobado, fueron sus contactos con los intelectuales y creadores de la generación de la República los que, en buena medida, motivaron que el pintor cántabro se especializase en la labor escenográfica, fundamentalmente orientada al teatro —y casi siempre, de textos dramáticos de sus amigos, como Lorca o Alberti—. Siendo un creador concienciado y comprometido con sus ideas, durante los años de la guerra se convertiría en uno de los mayores defensores de la cultura desde el bando republicano y, después, desde el exilio en Latinoamérica. Aunque no volveremos a ver una implicación en la danza tan destacada como en los proyectos con La Argentinita, el diseño de escenografías para el teatro continuaría siendo su principal fuente de trabajo.

Alberto Sánchez

El artista autodidacta Alberto Sánchez (Toledo, 1895 - Moscú, 1962) ha pasado a los manuales de historia del arte como uno de los máximos representantes del surrealismo español vinculado a la conocida Escuela de Vallecas, junto con otros nombres como los de Benjamín

³⁹⁸ «Debut de la compañía de bailes españoles de la Argentinita en el Español», *Ahora*, Madrid, 15-10-1933. Véase también: SÁINZ DE LA MAZA, R.: «La música. La Argentinita y sus “ballets”», *La Libertad*, Madrid, 15-10-1933. GÓMEZ, Julio: «Español. Presentación de Argentinita...», *El Liberal*, Madrid, 15-10-1933.

Palencia, Antonio Rodríguez Luna y Maruja Mallo. Debido a su exilio en la URSS a raíz de la Guerra Civil española, su trayectoria y su producción sufrieron un olvido parcial, que afortunadamente se ha ido paliando gracias a los estudios que se le han dedicado en los últimos años. Sin embargo, todavía su labor como escenógrafo, que constituye una buena proporción del total de su obra, no es demasiado conocida.³⁹⁹ Quedan por rescatar muchos detalles de los decorados y el figurinismo de multitud de piezas estrenadas, tanto en la Edad de Plata, como durante el conflicto bélico y sus consecuencias.

Los primeros contactos de Alberto Sánchez con el medio escénico ocurrieron a principios de los años veinte, a través de Rafael Pérez Barradas, quien por aquellos años se encontraba trabajando para la compañía de Martínez Sierra. Tras conocer a Federico García Lorca en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, Alberto se vinculó al proyecto de La Barraca, donde realizó la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, estrenada en julio de 1933 —unos meses antes de su primera intervención para danza—, una pieza teatral que se convertiría en un fetiche para el artista y sobre la que volvería en otras ocasiones.

Quizás sea la de Alberto una de las más originales escenografías que se realizaron para la danza en aquellos tiempos. Se trató de *La romería de los cornudos*, una obra que La Argentina había encargado a Gustavo Pittaluga en 1927, con un libreto escrito por Federico García Lorca y Cipriano Rivas Cherif. La pieza se estreno en primer lugar como concierto, en el Teatro de la Comedia de Madrid, interpretada por la Orquesta de Cámara de la ciudad, en 1930.⁴⁰⁰ Antonia Mercé bailó solo algunas piezas sueltas, vestida con trajes de Bacarissas. Hubo que esperar hasta el 9 de noviembre de 1933 para que el ballet se llevara al escenario de manera integral, sobre las tablas del Teatro Calderón de Madrid y gracias a la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López (fig. 98).⁴⁰¹ Interpretaron esta versión la directora del grupo junto con Pilar López, Rafael Ortega, Enrique Lillo, Malena Seda, Ignacio Espeleta, Manuela Maora y Jerónimo Mini. De nuevo la Orquesta Bética fue la encargada de hacer sonar la melodía bailada por La Argentinita.

Por primera vez, un programa de danza recogía el nombre de Alberto Sánchez como autor de la escenografía y los figurines, en una propuesta muy relacionada estéticamente a la de la pieza clásica de Lope de Vega. Los telones de estos decorados, que estuvieron guardados durante años en la casa de Pilar López, se conservan hoy en día como parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.⁴⁰² Si estos telones se comparan con otras obras guardadas en el mismo museo, podremos comprobar que el dibujo titulado *Macho-Hembra*,

³⁹⁹ Podemos exceptuar el trabajo de PÉREZ SEGURA, Javier: «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en LOMBA SERRANO, Concha y BRIGHUEGA, Jaime: *Alberto 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 159-170.

⁴⁰⁰ CASARES RODICIO, Emilio: Notas al disco *La Generación Musical del 27. Obras de R. Halffter, S. Bacarisse y G. Pittaluga*, Sevilla, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, pp. 13-14.

⁴⁰¹ Programa de mano. Compañía de Bailes Españoles, Argentinita. Teatro Calderón, Madrid, 9-11-1933. FAPL. Véase también: MARQUINA, Rafael: «La romería de Moclín», *Blanco y Negro*, Madrid, 10-4-1932, pp. 104-109.

⁴⁰² SÁNCHEZ, A.: Telones para *La romería de los cornudos*, 1933, técnica al agua sobre papel. Telón de fondo: 700 x 1400 cm; telones laterales: 520 x 530 cm. y 450 x 410 cm. MNCARS. Tras su exposición en la Galería Multitud y su depósito durante más de veinte años, fueron vendidos al MNCARS en 2001. Véase EQUIPO MULTITUD: óp. cit., 1977.



Fig. 98. Elenco de *Las calles de Cádiz* en el Teatro Español de Madrid, 1934. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

fechado hasta ahora entre 1930-1935, se trata en realidad del boceto para uno de los telones laterales de *La romería de los cornudos*, datado, por tanto, en 1933 (figs. 99, 101).⁴⁰³ De cualquier manera, tenemos el presentimiento de que no todos los telones que se han atribuido a *La romería* pertenecen estrictamente a este ballet, y es posible que quizás se realizaran para otros como *Las dos Castillas*, del que no se ha localizado todavía documentación gráfica. Sin embargo, un estudio sistematizado de los fondos de la Fundación Argentinita y Pilar López puede terminar por aclarar estas producciones.

Gracias a estas obras podemos acercarnos al universo surrealista creado por Alberto Sánchez, inundado de campos castellanos, trabajados por los agricultores, y salpicados de restos vegetales, animales y minerales con formas orgánicas, de siluetas que recuerdan las pinturas rupestres, pero también los paisajes oníricos surrealistas, del gusto de Lorca, Dalí o Tanguy. Se trata de una clara unión de las raíces populares y del folklore, que conjuga varios aspectos: desde un punto de vista plástico, en la interpretación del medio rural de Alberto; desde el literario, en la leyenda reescrita por Rivas Cherif y Lorca; desde la óptica coreográfica, en el uso del baile folklórico de La Argentinita; desde el musical, en la partitura de Pittaluga compuesta a partir de sabores populares. En definitiva, se trata de la confluencia de elementos que, inspirándose en esa base de tradiciones y costumbres, se aúnan a su vez con una lectura intelectual, apoyada por toda una corriente contemporánea de la modernidad en todas sus vertientes.

Las páginas del *Heraldo de Madrid* calificaron la escenografía de «decorativa», mientras que desde *El Socialista*, Martín Puente la consideró «una bonita decoración futurista, en tonos grises».⁴⁰⁴ En *Luz*, el músico Salvador Bacarisse, con cierto toque de humor, consideró que el

⁴⁰³ SÁNCHEZ, A.: *Macho-Hembra*, [1933], acuarela y sanguina sobre papel, 25,8 x 35,5 cm. MNCARS (ref. AD02464).

⁴⁰⁴ R. DE LA S., E.: «La Argentinita, en el Calderón», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10-11-1933. PUENTE, Martín: «Calderón. La Argentinita estrena *La romería de los cornudos*», *El Socialista*, Madrid, 10-11-1933.



Fig. 99. A. Sánchez. Boceto para el telón de fondo de *La romería de los cornudos*, 1933. Colección particular.



Fig. 100. Telones de fondo de Alberto Sánchez (1933) expuestos en la Galería Multitud, 1977.



Fig. 101. A. Sánchez. *Macho-hembra*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

telón de Alberto «es el fondo adecuado —cuernos y más cuernos— a esta sinfonía caprina».⁴⁰⁵ Por último, la crónica que Adolfo Salazar realizó para *El Sol* dedicó unas líneas al trabajo del escultor castellano: «Un cuadro de género de agradable visualidad se mueve sobre un fondo magnífico: la decoración de Alberto, en la cual se canta un himno plástico al gran buco de los ñáñigos, el gigantesco chivo en la cruz de San Andrés, que preside todos los ritos del “vu-dú”».⁴⁰⁶

En ese mismo programa del otoño de 1933, la Compañía de Bailes Españoles estrenó una segunda obra con escenografía de Alberto Sánchez: *Las dos Castillas*. Este número englobaba, con una intención costumbrista, diferentes piezas sueltas que hasta ese momento se habían representado con la denominación de «Folklore español». Así, se ofrecieron: el intermedio de *Goyescas*, de Granados; una selección de *Pan y toros*, de Barbieri; *Amores me dio la niña*, transcrita por Rodolfo Halffter; *Romance de los mozos de Monleón*, de Lorca; *Danza de Ávila*, de M. Navarro; y *La Clara*, transcrita por López Navarro. Algunos programas incluían también *Ya se murió el burro*, transcrita por Rodolfo Halffter. Como podemos comprobar, este conjunto incluía una de las canciones populares de Lorca y otras tres piezas adaptadas por jóvenes músicos, siguiendo la estela del poeta andaluz. El número jugaba con el folklore castellano y los estereotipos populares, mezclando ciertos toques de humor y consiguiendo una agradable combinación entre la tradición popular española y la vanguardia más puntera de los telones de Alberto Sánchez. La crónica de *El Sol* calificó la escenografía de Alberto de «fuerte y sobria, pintura de incisivo acento moderno».⁴⁰⁷

Resultaría incompleto el análisis de este doble trabajo de Alberto si no se relacionara esta producción con su conocido texto *Palabras de un escultor*, escrito en junio de 1933, en el que el artista habló de su conexión con el campo manchego, con sus elementos característicos: el color de la tierra, su naturaleza, la textura de los árboles, de las piedras, sus sonidos y sus olores, en definitiva, motivos de inspiración para la plástica que desarrollaba en esos primeros años treinta.⁴⁰⁸ Pocas descripciones hechas por los propios artistas se adecuan tan perfectamente al espíritu de los ballets que han puesto en escena como este de Alberto Sánchez. Tras el estreno de este ballet, el artista manchego no se vería implicado en un nuevo trabajo específico para danza hasta los años del exilio en la URSS.

Francisco Santa Cruz

La trayectoria artística del pintor Francisco López Martínez (Sigüenza 1899-1957), quien adoptó el nombre de Francisco Santa Cruz, es todavía muy poco conocida. Gracias a la primera monografía y a la exposición, organizadas en Madrid en 2009, se han ido descubriendo más detalles acerca de esta figura oculta de la vanguardia.⁴⁰⁹ Amigo y compañero de Francisco

⁴⁰⁵ BACARISSE, Salvador: «La romería de los cornudos, en el Calderón», *Luz*, Madrid, 10-11-1933.

⁴⁰⁶ SALAZAR, Adolfo: «Calderón. Bailes Españoles: *La romería de los cornudos*», *El Sol*, Madrid, 10-11-1933. Cf. SERNA, Víctor de la: «Antena. Argentinita», *La Libertad*, Madrid, 10-11-1933.

⁴⁰⁷ SALAZAR, Adolfo: «Español. *Las dos Castillas*, en la compañía de La Argentinita», *El Sol*, Madrid, 22-10-1933, p. 12.

⁴⁰⁸ SÁNCHEZ, Alberto: «Palabras de un escultor», *Arte*, junio de 1933, en *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1975, pp. 63-65.

⁴⁰⁹ LLORCA, Francisco: *Francisco Santa Cruz, un retrato inacabado*, Bubok, 2009. BONET, Juan Manuel: *Francisco Santa Cruz, la vanguardia oculta* [cat. exp.], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009.

Bores, Carlos Sáenz de Tejada y el poeta y crítico, Miguel Pérez Ferrero, Santa Cruz se integró en los círculos culturales de la capital española especialmente durante los años veinte. Formó parte de los miembros del estudio de la Travesía del Horno de la Mata, así como de las célebres tertulias de los cafés madrileños. Además de su faceta de pintor de un arte nuevo, trabajó como ilustrador en distintas publicaciones periódicas y participó en eventos como los organizados por la Sociedad de Artistas Ibéricos desde 1925, como algunas exposiciones en el extranjero. En este sentido, con motivo de la muestra organizada por la SAI en Copenhague, entre diciembre de 1932 y enero de 1933, el catálogo escrito por Manuel Abril colocaba la producción de Santa Cruz en el grupo de vanguardia, alrededor de Picasso y Juan Gris, junto con Miró, Dalí, Palencia, Timoteo Pérez Rubio, Enrique Climent y De la Serna, que «persiguen de distinta manera una nueva gran línea que comenzó con el cubismo; algunos llegaron, más tarde, al surrealismo».⁴¹⁰

A finales de los años veinte, gracias a sus contactos en la efervescente actividad de las artes jóvenes madrileñas, Santa Cruz se involucró en la que sería su primera actividad escénica: el proyecto de la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita. En noviembre de 1933, el grupo presentó un nuevo ballet: *Agua, azucarillos y aguardiente*, la versión coreográfica de la célebre zarzuela de Federico Chueca, cuyo libreto fue adaptado por Cipriano Rivas Cherif. La pieza fue interpretada por Encarnación y Pilar López, Manolita Maora, Rafael Ortega, Enrique Lillo, Miguel Albaicín y el cuerpo de baile, y la escenografía fue realizada por Francisco Santa Cruz.⁴¹¹ La noticia del encargo de este ballet trascendió a la prensa el 25 de octubre de 1933, cuando el *Heraldo de Madrid*, periódico en el que había trabajado Santa Cruz como ilustrador y donde escribía habitualmente su íntimo amigo Pérez Ferrero, publicó en la sección de rumores una información que daba cuenta, además, de otro futuro proyecto:

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, «Argentinita» [...] 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 Argentinita 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.⁴¹²

Como se puede comprobar, el encargo a Santa Cruz fue doble. No obstante, aunque el proyecto del ballet con la partitura de Chueca consiguió ver la luz, la falta de tiempo pudo ser la

⁴¹⁰ *Neuere Spanische Kunst*, Gal. Flechtheim, Berlín, 1932, pp. 3-6. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 140.

⁴¹¹ Programa de mano, Compañía de Bailes Españoles, Argentinita. Teatro Gayarre, Pamplona, 29-11-1933. FAPL.

⁴¹² «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25-10-1933, p. 4.

causa principal por la cual *El barbero de Sevilla* no se llevó a los escenarios. No obstante, esto no quiere decir que el pintor no trabajara en la idea y, de hecho, se pueden analizar los datos que han llegado hasta nosotros acerca de esta segunda labor.

Volviendo a la versión coreográfica de la famosa zarzuela, la bailarina escogió este clásico de ambiente castizo madrileño, en el que los personajes populares más típicos, como chulapas, barquilleros, castañeras, aguadores y cigarreras se mezclan por las calles del centro de la capital. Los programas recogían que la obra se localizaba en el Paseo del Prado de Madrid. La acción comenzaba con una pelea entre una vendedora y una señora que se había acercado a su puesto. Llegaban la joven protagonista y su madre, seguidas de dos pretendientes, con las que se iniciaba un embrollo amoroso. Mientras tanto, el resto del escenario se llenaba con paseantes, niños, vendedores ambulantes y parejas que bailaban valeses y pasodobles.

Aunque no hemos localizado ningún boceto de telón ni fotografías en las que se aprecie la escenografía de la pieza, sí que hemos podido atribuir a este ballet ocho figurines conservados en la Fundación Argentinita y Pilar López (figs. 102 y 103). Todos ellos presentan anotaciones a bolígrafo, probablemente escritas por alguna de las dos bailarinas hermanas, en las que se lee «Agua, azucarillos y aguardiente». Aunque ninguno está firmado, por detrás de uno de ellos se ha anotado a lápiz lo siguiente:

traje niña: Paquita
 marinero: Juanito
 Manolita
 Señora Fernanda
 1 ama: Pilar
 3 niñeras: Malena, Jeroma y Adelina
 2 quintos: Miguel y Curro
 1 señorito: Miguel
 3 barquilleros: Rafael, Pablo y Lillo
 2 chulos: Rafael y Lillo
 2 chulas: Encarna y Pilar
 1 el del arpa: Ziti⁴¹³

Según el programa, Encarnación López interpretaría a Pepa; Pilar López a Manuela; Rafael Ortega al novio de Pepa; Enrique Lillo al de Manuela; Juana Macarrón a la Señora Cursi; Carmela Guerra a la hija de la señora; Miguel Albaicín al novio; Malena Seda, Adelina y Jeroma a las niñeras; Paquita, Antonio y Juanito Giménez a los niños; Curro y Giménez a los soldados; Espeleta al músico ambulante; y Ortega, Lillo y Giménez a los comerciantes. Por tanto, no hay duda de la adscripción de los mencionados bocetos. Efectivamente, los figurines conservados corresponderían a dos niñeras, una niña que juega con un haro, un niño vestido de marinero con un caballo de juguete, una joven —Manolita— con su ama, la señora Fernanda y el señorito.⁴¹⁴ En líneas generales, las figuras presentan una clara influencia de la ilustración, con cierto aire infantil y naíf que puede recordar a Bartolozzi o a los dibujantes de cuentos para niños. Ninguno de los personajes presenta rasgos en el rostro —una costumbre iniciada por

⁴¹³ SANTA CRUZ, F.: Verso del figurín para *Agua, azucarillos y aguardiente*, 1933. FAPL.

⁴¹⁴ SANTA CRUZ, F.: *Figurines de Agua, azucarillos y aguardiente*, 1933. FAPL.



Fig. 102. F. Santa Cruz. Figurín para *Agua, azucarillos y aguardiente*, 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.



Fig. 103. F. Santa Cruz. Figurín para *Agua, azucarillos y aguardiente*, 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

de Barradas—, sino unos rojos mofletes que remiten a una atmósfera alegre y desenfadada del Madrid costumbrista a finales del siglo XIX.

En representaciones posteriores, mientras la compañía seguía de gira, esta obra se diluyó en distintos números sueltos con las partituras de Chueca, que pasaron a titularse *Seguidillas (Madrid 1890)* y, más adelante, solo *Madrid 1890*, perdiendo su identificación directa con la zarzuela original. Estos números constituyeron una proporción de la segunda parte de las funciones como *Canciones y Bailes populares*, con lo que el nombre de Santa Cruz pasó a asociarse a los de Bartolozzi y Ontañón.

La obra se llevó a París en junio de 1934, donde los críticos franceses se hicieron eco de su puesta en escena, dedicándole líneas como las siguientes:

El primero de estos ballets, extracto de una de las obras más destacadas de Chueca, *Agua, azucarillos y aguardiente*, pone en escena, con un decorado de Santa Cruz, representando el Paseo del Prado de Madrid, a las niñeras y los soldados, los niños y los vendedores de barquillos, los novios y los músicos ambulantes, en fin, la «señora cursi», tipo clásico de la vieja dama con su viejo juego, un poco ridículo y lleno de pretensión. Las aventuras ligeras de estos personajes sirven de pretexto a danzas encantadoras que acompañan —o más bien, que suscitan— una música directa y convincente, de la que el Sr. Ernesto Halffter, con la batuta, hace resplandecer todas las facetas.⁴¹⁵

⁴¹⁵ CAROL-BERARD: «La Danse», *L'Echo de Paris*, París, 22-6-1934. T.A.

Como apuntábamos anteriormente, Santa Cruz realizó al menos otro proyecto de ballet para La Argentinita: *El barbero de Sevilla*. Aunque no hemos tenido constancia por ningún programa de mano de que la obra se estrenara, en el archivo personal del artista se conserva el boceto de un decorado que, hasta ahora no era posible ubicar, pero cuya iconografía y el inequívoco cartel de «barbería» confirman su atribución (fig. 104).⁴¹⁶ Representa un rincón de un pueblo del sur de España en el que, de manera muy esquemática, se reparten un farol, una ventana con verja y dos vanos. Por uno de ellos se hace la ilusión del espacio interior visto por el espectador, en el que se distingue un biombo, un espejo y un piano. Como toque costumbrista, apoyada en una de las paredes, aparece una sintética guitarra. Este mismo instrumento es el que nos conecta con un figurín de Santa Cruz que, hasta el momento, no se había atribuido a ningún espectáculo concreto. Se le ha dado la fecha de 1934, aunque lo más probable es que se realizara a finales del año anterior. Representa a un majo goyesco, vestido de rojo, que lleva en su mano derecha la misma guitarra representada en el boceto del telón. En el caso de que este figurín formara parte del mencionado ballet inspirado en la ópera de Rossini, representando al protagonista de la obra —que en la historia de la ópera había sido identificado como un joven con indumentaria goyesca tocando una guitarra—, los demás figurines de idéntica factura podrían identificarse como el barbero Fígaro, el médico Don Bartolo, la joven Rosina, el Conde de Almaviva, el criado Fiorello, el profesor Don Basilio y la sirvienta Berta. Los seis figurines, que hasta el momento se han atribuido a Santa Cruz y que se ubicarían en el proyecto de *El barbero de Sevilla*, representan a dos personajes nobles, una joven goyesca, un hombre armado, un religioso o maestro y el mencionado joven goyesco (fig. 105).⁴¹⁷ Siguiendo la línea del ballet anterior, en este caso se ve todavía más marcado el carácter cómico de ciertos personajes en comparación con la elegancia y la presencia de los protagonistas. Resulta además un claro referente de todos ellos el figurinismo de Picasso para *El sombrero de tres picos*. Esta clave de humor detectada en los figurines de *El barbero de Sevilla* fue apuntada en su momento por Juan Manuel Bonet, comisario y autor del catálogo de la reciente exposición que hemos referido, aunque se atribuyeron al ballet *Madrid 1890*, siendo, en realidad, parte del proyecto para el ballet inspirado en la ópera belcantista.⁴¹⁸

Santa Cruz debió de realizar algún otro proyecto para la escena, a juzgar por otro par de bocetos que se han descubierto. Uno de ellos, reproducido en el estudio de Francisco Llorca, en blanco y negro, es posible que perteneciese al ballet *Agua, azucarillos y aguardiente*, aunque su intención volumétrica más acentuada lo aleja del estilo dibujístico de curva *déco* del resto de apuntes. Existen además otros bocetos sin fechar, que representan a un personaje femenino oriental y a un arlequín, pero por el momento no podemos aportar más datos acerca de otros proyectos. Hasta ahora, desconocemos si el pintor saguntino colaboró en más piezas de baile, al margen de su labor en la plantilla de la Compañía de Bailes Españoles. Con el estallido de la Guerra Civil, el artista recuperó su nombre auténtico y trató de pasar desapercibido, dejando la pintura para su tiempo de ocio a lo largo de una larga posguerra, hasta su muerte en 1957.

⁴¹⁶ SANTA CRUZ, F.: *Boceto para El barbero de Sevilla*, 1933. Archivo Santa Cruz (ASC).

⁴¹⁷ SANTA CRUZ, F.: *Figurines sin título*, lápiz, pincel, *gouache* y tinta china sobre cartulina, 31,8 x 24,5 cm, 32 x 24,7 cm, 32,2 x 24,6 cm, 32,1 x 25,4 cm, 31,3 x 23,8 cm, y 31,2 x 24,1 cm. ASC. Reprod. en BONET, J. M.: óp. cit., 2009.

⁴¹⁸ Cf. BONET, J. M.: óp. cit., p. 30.



Fig. 104. F. Santa Cruz. Boceto para el telón de fondo de *El barbero de Sevilla*, 1933. Archivo de Francisco Santa Cruz.



Fig. 105. F. Santa Cruz. Figurín para *El barbero de Sevilla*, 1933. Archivo de Francisco Santa Cruz.

José Caballero

Antes de terminar el recorrido por estas colaboraciones de los jóvenes artistas, debemos señalar la experiencia puntual, pero decisiva, debido a su trayectoria posterior, del pintor José Caballero (Huelva, 1913 - Madrid, 1996). Desde su juventud, el artista había frecuentado los círculos de la Residencia de Estudiantes y las actividades impulsadas por Federico García Lorca. Su primera colaboración en el campo escénico fue la puesta en escena de *Historia de un soldado*, de Igor Stravinsky, en 1931. Se trató de una función de guiñol, en la que intervinieron también Cipriano Rivas Cherif, Daniel Vázquez Díaz, Eva Aggerholm, Rafael Vázquez Aggerholm, Ernesto Halffter y Juan Manuel Díaz Caneja.⁴¹⁹

No obstante, su primera colaboración registrada en el campo de la danza, fue un figurín para el número de *Las tres moricas*, que representó La Argentinita con la canción de García Lorca, en 1933 (fig. 106). Este diseño anticipa la elegante rotundidad de la obra de Caballero de los años treinta. En él todavía no se aprecia su interés por el surrealismo, como realizaría en encargos posteriores, aunque sí era patente su virtuosismo en el dibujo y originalidad en la decoración de las telas. Los años siguientes, el pintor onubense, como tantos otros colegas, trabajaría en el proyecto de La Barraca, colaborando en las obras *Las almenas de Toro*, *El burlador de Sevilla* y *El caballero de Olmedo*, realizadas entre 1934 y 1935, así como en el teatro lorquiano, en las piezas *Yerma* y *Bodas de sangre*, ambas en 1935.

Carlos Sáenz de Tejada

El conocido ilustrador, dibujante y pintor Carlos Sáenz de Tejada (Tánger, 1897 - Madrid, 1958), formado en los círculos de la incipiente vanguardia madrileña durante los años diez y veinte, había trabajado para la escena en ciertas ocasiones, diseñando la escenografía de alguna obra teatral.⁴²⁰ Además, su amistad con la pintora eslava Sonia Delaunay, cuando esta residía en España, le puso en contacto con novedosos ambientes creativos como el de los Ballets Russes de Diaghilev, para los que trabajó la artista. Tejada acabó por establecerse en París en 1926, donde residió hasta 1933, impulsado por la concesión de una beca de la Junta para Ampliación de Estudios, y por el incendio de su taller madrileño, que destruyó la mayor parte de su primera obra. En seguida se volcó al sector de la ilustración de revistas de moda,⁴²¹ como *Fémina*, una publicación dirigida por Robert Ochs, compañero de Antonia Mercé, director del Théâtre Fémina y probable responsable de que el artista conociese a la bailarina.

Tejada fue el autor del cartel más conocido de la compañía de La Argentina, los Ballets Espagnols, de 1927.⁴²² En él dibujó a la bailaora de espaldas, flanqueada por un guitarrista y un hombre que tocaba las palmas. La aplicación de colores planos y los detalles del movimiento

⁴¹⁹ AFFGL, ref. 3.2.73. Véase MADRIGAL NEIRA, Marian: *La memoria no es nostalgia: José Caballero* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

⁴²⁰ Para profundizar en la faceta escenográfica de Sáenz de Tejada, véase MURGA CASTRO, Idoia: «Carlos Sáenz de Tejada, escenógrafo», *Goya*, 337, Madrid, octubre-diciembre de 2011, pp. 324-341.

⁴²¹ Véase RAMÍREZ BENITO, Penélope, *Carlos Sáenz de Tejada ilustrador de «Elegancias»*, Fundación Wellington, Madrid, 2007.

⁴²² Cartel de los Ballets Espagnols, 1927, 128 x 98 cm. CST.



Fig. 106. J. Caballero, Figurín para *Las tres moricas*, 1933. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

de los telones de fondo y los volantes del traje aludían al conocimiento del pintor del vibracionismo de Barradas y de otras tendencias de la ilustración madrileña de vanguardia.⁴²³ Sáenz de Tejada realizó al menos tres versiones similares para el cartel, en los que varió el número de acompañantes de la bailaora, el bodegón de naranjas en primer término y un brillante sol a lo lejos.⁴²⁴

Además de contribuir a la cartelística, Antonia Mercé encargó al artista la escenografía de su proyecto del ballet *Bolero Ravel*. La colaboración de Sáenz de Tejada para una pieza de La Argentina se acordó desde 1927. Tal pieza se iría concretando en la propuesta de retomar la famosa partitura del músico francés Maurice Ravel, que acababa de estrenar Ida Rubinstein en París en 1928.⁴²⁵ La puesta en escena de la célebre coreografía original de Nijinska fue responsabilidad del experimentado Alexander Benois. El artista se inspiró en un grabado de Gustave

⁴²³ Véase el estudio de Javier Pérez Segura en *Carlos Sáenz de Tejada, grabador y litógrafo* [cat. exp.], Universidad de Cantabria, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2000, p. 30.

⁴²⁴ Boceto de cartel de los Ballets Espagnols, con inscripción «9-15»; grafito sobre papel, s.f. Boceto de cartel de los Ballets Espagnols, grafito sobre papel, s.f. Boceto de cartel de los Ballets Espagnols; acuarela sobre papel, 1927; 25,5 x 21,7 cm. CST.

⁴²⁵ Véase la carta de Maurice Ravel a Rosina Jordana, St. Jean de Luz, 27 de junio de 1928. Cit. en ORENSTEIN, A. (ed.): *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, Nueva York, Courier Dover Publications, 2003, pp. 295-296. Véase también NIN, Joaquín: «Coment est né le *Boléro* de Ravel», *Revue Musicale*, París, diciembre de 1938, pp. 211-213. Cit. en GARAFOLA, L.: «Bronislava Nijinska's *Bolero*», en *Choreography and Dance. Dance in Hispanic Cultures*, vol. 3 (4), Harwood Academic Publishers, Malaysia, 1994, p. 55.



Fig. 107. C. Sáenz de Tejada. Boceto para el cartel de los Ballets Espagnols, 1927. Archivo de Carlos Sáenz de Tejada. Laguardia, Álava.



Fig. 108. C. Sáenz de Tejada. Boceto para la escenografía de *Bolero Ravel*, 1927-1930. Archivo de Francisco Santa Cruz.

Doré realizado tras su viaje a España, en el que aparecía la célebre danza sobre una gran mesa.⁴²⁶ Las posteriores versiones del bolero estarían fuertemente condicionadas por la idea de la mesa en el centro del escenario, tal y como pensaría el propio Carlos Sáenz de Tejada a la hora de plantear su proyecto para Mercé.⁴²⁷ Así, el pintor escenógrafo diseñó varias aguadas, figurines recortados sobre tabla y bocetos con las distintas escenas en las que se dividiría el *Bolero* de Mercé (figs. 107, 108). El detalle con que se elaboró este conjunto demuestra la dedicación y el cuidado que tuvo el artista, a pesar de que la bailarina no pudo ofrecerle la concreción del proyecto. Las causas de la anulación de estos compromisos en 1930 incluyeron las prohibiciones de uso de la partitura establecidas en el contrato entre Ravel y Rubinstein, así como los problemas económicos que atravesó la bailarina, especialmente a raíz de la Gran Depresión, que afectó a la compañía de La Argentina cuando se encontraba de gira por Estados Unidos.⁴²⁸

Tras este episodio, solo sabemos de la relación entre Tejada y La Argentina gracias a un pequeño óleo, un retrato de Antonia Mercé, vestida con su bata de cola blanca y su mantón rosado, con el que la había imaginado en las maquetas de *Bolero*, pero esta vez con un rostro que reflejaba el paso del tiempo, sin por ello perder la elegancia de porte y movimiento que caracterizaron a la bailarina hasta su prematura muerte en 1936.⁴²⁹ El conjunto de los carteles y los bocetos para decorados y figurines realizados por Sáenz de Tejada en esta etapa parisina, más de una década después de sus primeras labores escénicas, denotan una cierta evolución hacia las aportaciones *déco* y la presencia de la ilustración —especialmente, la del diseño de moda—. La preeminencia de líneas elegantes y un canon alargado conectan sus diseños con los que hicieran para el grupo de Mercé tanto Bartolozzi como Fontanals y Andreu. Tras estas primeras experiencias en la Edad de Plata, el artista continuaría puntualmente realizando trabajos para el teatro y la danza, con los que obtendría grandes éxitos.

*

*

*

En suma, la colaboración entre los pintores, los músicos, los libretistas y los bailarines de las compañías de ballets españoles —especialmente los de Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentinita*— fue muy fructífera e interesante. Los variados proyectos presentaron unas estéticas poco homogéneas, como consecuencia de la procedencia tan dispar de sus pintores. Entre las numerosas propuestas que hemos analizado, las diferentes piezas pueden encuadrarse en distintas estéticas del gusto de sus autores; simbolismo, modernismo, *art déco*, neocubismo, figuración lírica y surrealismo, constituyen las etiquetas que se podrían distribuir entre más de una veintena de producciones de danza que, en realidad, están llenas de matices. Todo ello, no obstante, lleva a la conclusión de que los creadores plásticos españoles fueron receptivos a las últimas propuestas renovadoras, que trataron de llevar sus creaciones a los escenarios como espacio de exploración y en el que coincidir con las aportaciones de otros

⁴²⁶ Según Irina Nijinska, el uso de la mesa fue sugerido por su madre. *Ibídem*, p. 56.

⁴²⁷ La obra fue reproducida en la revista *Blanco y Negro*, ilustrando un artículo sobre escenografía moderna. Véase: MONITOR: «Monitor estético y grande...», art. cit., 21-12-1930, p. 25.

⁴²⁸ Carta de Antonia Mercé a Sáenz de Tejada, Chicago, 9 de febrero, s.a. Carta de Antonia Mercé a Sáenz de Tejada, Nueva York, 30 de diciembre [1930]. CST.

⁴²⁹ Antonia Mercé *La Argentina*, óleo, s.f., 44,5 x 30,5 cm. Centro Andaluz del Flamenco.

compañeros y amigos que, desde la música, la literatura y la danza, persiguieron unos mismos objetivos.

Esta creación de redes interdisciplinarias formada por jóvenes artistas fue una constante, en una manifestación que, dentro de su ascenso, experimentó su momento álgido entre finales de los años veinte y el estallido de la Guerra Civil. El interés por llevar la nueva cultura de España al extranjero, basada en la sinergia creada desde sus raíces populares y tradicionales, hasta la suma de las propuestas más modernas, fue una de sus claves, por lo que en el análisis de su configuración siempre debe tenerse en cuenta esa mirada de ida y vuelta y esa contraposición del desarrollo creativo de dentro y fuera. La imagen exportada a los escenarios de todo el mundo así influyó claramente en la construcción del imaginario de lo español y las puestas en escena de estos ballets fueron, sin duda, un tronco fundamental en la interdisciplinariedad creativa durante la Edad de Plata española.

1936-1939
LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
COMO BISAGRA



J. Junyer. Boceto para *La nuit de Saint Jean*, 1939. Colecciones Fundación MAPFRE.

1936-1939

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA COMO BISAGRA

La brillante etapa de colaboración de los pintores en la escena que resultó la Edad de Plata se vio truncada, de forma significativa, a raíz del alzamiento franquista que dio inicio a la Guerra Civil española. Los tres años que duró el conflicto bélico provocaron un cambio considerable en los proyectos que se llevaron a los escenarios, pues tuvieron que adaptarse a los contenidos, las formas y los recursos que conllevaban los tiempos de guerra. Las duras circunstancias afectaron a muchos de los creadores que intervinieron en las distintas piezas planteadas a partir de julio de 1936. Además, los escenarios se convirtieron en una plataforma fundamental para la difusión de mensajes y, al igual que el resto de la cultura, las artes escénicas se instrumentalizaron en los dos bandos enfrentados.¹ En todo este panorama, la experiencia desarrollada en los años anteriores que había hecho posible el despegue de la plástica escénica y de la danza en España en las primeras décadas del siglo xx, sería aprovechada en los espectáculos de los nuevos tiempos y serviría de preámbulo a las distintas características de los territorios en los que se exiliaron una parte de esos creadores, así como del oscuro horizonte que se desveló en los primeros momentos de la posguerra dentro de España.

El escenario durante la II República se había revelado como un medio lleno de posibilidades, desde el lugar para la experimentación artística más puntera hasta el aparato desde donde construir un teatro comprometido. En esos años había surgido el debate sobre la creación de un teatro nacional, intervenido por el Estado, una política que había favorecido la creación de juntas y organismos destinados a gestionar cada uno de los ámbitos culturales. También se habían buscado fórmulas para paliar el analfabetismo y hacer llegar la cultura a los lugares más desfavorecidos de la península, a través de grupos itinerantes, fundamentalmente compuestos

¹ Véanse los siguientes estudios: *El teatro durante la guerra civil española*, Cuadernos El Público, 15, junio de 1986. COLLADO, Fernando: *El teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kaydeda, 1989. FOGUET I BOREU, Francesc: *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Institut del Teatre, PAM, 1999. «Homenaje a La Barraca durante la guerra civil», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, diciembre 1999, pp. 13-48. MARRAST, Robert: *El Teatre durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978. MUNDI, Francisco: *El Teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, PPU, 1987.

por estudiantes y universitarios, como La Barraca y las Misiones Pedagógicas. Estas medidas se acompañaron, a su vez, de una dotación de estructuras y una institucionalización de las enseñanzas artísticas, en conservatorios y escuelas, por medio de las cuales se incorporaron al sistema las aportaciones de los artistas, literatos y pensadores familiarizados con las nuevas corrientes.

A la incorporación de estas novedades en el ámbito escénico se debe sumar la enorme influencia que llegó a la España de los años treinta desde la Unión Soviética, en un contexto marcado también por el ascenso del nazismo, en el que la tensión ideológica y política provocaría el estallido inminente de la guerra. Los convulsos tiempos dieron lugar, dentro de España, a la represión en el bienio radical-cedista, la Revolución de 1934 o las protestas sociales, circunstancias que favorecieron el nacimiento del teatro comprometido y de su instrumentalización política. El teatro soviético se erigió así como un referente fundamental desde la Revolución de Octubre de 1917, cuando comenzó una eclosión de grupos y de espacios, profesionales e improvisados, para mostrar espectáculos de todo tipo.² Desde los primeros momentos de las reformas bolcheviques, el ballet y el resto de las artes escénicas habían estado en el punto de mira de los políticos, que llevaron a cabo una nacionalización del sector y sindicación de los organismos gestores —decisiones que, más tarde, tomaría el Frente Popular español en su gobierno—, dirigidas entonces por el culto y experto Anatoly Lunacharsky. Gracias a este político, los teatros permanecieron abiertos, ofreciendo representaciones gratuitas, a pesar de que las compañías del llamado «ballet imperial» ruso, de clara identificación con el zarismo, habían sido desmontadas. En su texto de 1920 sobre las teorías de la Sección de Arte de Narkompros y el Comité Central de la Unión de Trabajadores del Arte, ya insistió en la utilidad de los escenarios como plataforma de difusión de la ideología, la agitación y la propaganda, la cual adquiriría una eficacia y una agudeza particular al «estar vestida con las atractivas y poderosas formas de arte».³

El Teatro Maryinsky cambió su nombre por el de Teatro Estatal de Petrogrado de Ópera y Ballet —a partir de 1935 pasaría a ser denominado Kirov—, y fue dirigido por Fyodor Lopukhov, responsable de los cambios que la escuela clásica rusa experimentaría durante las décadas siguientes —hasta las giras que volvieron a llevar a cabo las compañías rusas a mediados de los años cincuenta—. Gracias a su gestión y su labor creativa, el ballet ruso conservó su repertorio de los tiempos de Petipa y en su seno se formaron algunas de las figuras que transformarían el devenir de la danza mundial del resto del siglo, como Georgi Balanchivadze —quien, tras emigrar a Occidente para trabajar con Diaghilev, pasaría a ser conocido como George Balanchine, convirtiéndose en uno de los coreógrafos más influyentes, especialmente a partir de su exilio a Estados Unidos—.

Igualmente, la revolución trajo consigo una avivada polémica acerca de la pertinencia de un modelo de danza —sustentada en los referentes decimonónicos, los cuentos de hadas, las

² Para un estudio profundizado del ballet soviético véanse: VAN NORMAN BAER, Nancy: *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Designs 1913-1935*, Nueva York, Thames & Hudson, 1991. «A World Apart: Dance in Russia and the Soviet Union», en REYNOLDS, Nancy y McCORMICK, Malcolm: *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, pp. 238-265.

³ LUNACHARSKY, A.: «Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art», en BOWLT, John (eds): *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, Viking Press, 1976, p. 185.

localizaciones palaciegas y la tradición rusa —, que poco tenía que ver con la nueva ideología y la formación del público. Así, para evaluar los espectáculos, se constituyó un organismo censor, el Proletkult. Como contraposición a las estéticas y las herencias del pasado, los creadores fueron incentivados para romper con las antiguas formas y contenidos. Las apuestas como el constructivismo y el suprematismo fueron adoptadas como los lenguajes propios en la década de los veinte. En el terreno escénico destacaron las propuestas de Vsevolod Meyerhold, partidario de la objetividad y la neutralidad de las puestas en escena —en contraposición a las teorías de las emociones de Konstantin Stanislavsky—, Nikolai Evreinov, Fedor Komissarzhevsky y Alexander Tairov, propulsores de los elementos arquitectónicos y la búsqueda del movimiento constructivo y mecánico. Escenografías como la de Kasimir Malevitch para *Victoria sobre el sol*, de 1913, las numerosas intervenciones de Alexandra Exter, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Boris Ferdinandov, Pavel Kuznetsov y Serge Soudeikine se convertirían en hitos de la nueva escena rusa. En el terreno de la danza, estos años coincidieron con la estancia de Isadora Duncan en Rusia y su giro hacia la política y el compromiso, una defensa ideológica que trajo consigo una auténtica moda de bailarines y bailarinas rusas que cultivaron la incipiente danza moderna. Igualmente, estudios como el de Elizabeth Souritz han demostrado que las artes plásticas de vanguardia del primer periodo soviético, durante los años veinte, influyeron considerablemente en la evolución de la danza, aportando nuevas posibilidades para la construcción y el enriquecimiento del vocabulario, de acuerdo con una nueva puesta en escena.⁴

Entre las primeras piezas que siguieron ciertos elementos de la revolución bolchevique, cabe citar la coreografiada por Lopukhov en 1924, *El torbellino rojo*, una pieza cuyo estreno no obtuvo una respuesta demasiado entusiasta. Sin embargo, el espectáculo que estaba llamado a convertirse en icono del ballet soviético fue *Krasni mak* o *La amapola roja*, que se estrenó el 14 de junio de 1927 en el Teatro Bolshoi de Moscú, con música de Reinhold Glière, libreto de Mikhail Kourilko y escenografía y figurinismo de Alexei Dikiy. El argumento recogía la lucha de los trabajadores chinos y los revolucionarios contra el imperialismo occidental a partir de la historia de una joven trabajadora de una casa de té que sacrificaba su vida para salvar la de un capitán soviético. Se trató del primer ballet que, escapando de la experimentación vanguardista de la danza soviética de la década anterior —aquella de la puesta en escena constructivista y suprematista—, volvía a las formas tradicionales de plástica realista y académica que, prácticamente, conectaban con el siglo XIX, pero que añadían un claro ingrediente político a su coctelera. Poco después del estreno de este ballet, Stalin iniciaría su primer Plan Quinquenal, evidenciando la progresiva centralización de los organismos que controlaban las artes y la cultura bajo la tutela del Estado. Ello conduciría al establecimiento del realismo socialista como único arte aceptado en la URSS.

En España, el primero en hacer referencia al mencionado ballet soviético fue Max Aub en 1933, quien, al igual que hicieron otros partidarios de la vanguardia, reclamó la convivencia de una ideología soviética con unas artes escénicas de avanzada: «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 bailar con una flor roja en la mano lo

⁴ SOURITZ, Elizabeth: «Constructivism and Dance», en VAN NORMAN BAER, N.: óp. cit., 1991, pp. 129-141.

que tantas veces bailó con una blanca, frente a los zares». Aub denunciaba la prohibición del gobierno soviético de representar espectáculos de Diaghilev y todo aquello que se identificase con la burguesía, aunque para ello hubiese que permitir lo «académico, acartonado y cursi».⁵ Además del escritor valenciano, otras voces españolas fueron sensibles a la llegada de esta nueva forma de teatro. Así, en la década de los treinta, escritores como Luis Araquistáin, autor de *La batalla teatral*, Ramón J. Sender, de *Teatro de masas*, o María Teresa León y Rafael Alberti, responsables de la revista *Octubre*, analizaron estas nuevas formas de teatro en España.⁶ En 1933, León publicaría su estudio *Extensión y eficacia del teatro proletario internacional*, fruto de su formación con financiación de la beca de la JAE que le había permitido estudiar *in situ* el teatro europeo en 1931, junto con Alberti. Ambos polifacéticos creadores importaron a España las innovaciones de Piscator, Meyerhold, Tairov y Reinhardt, y favorecieron la existencia de un teatro de masas.

Además del ballet, al final de la década de los treinta la Unión Soviética también adoptó los bailes folklóricos como el estilo que mejor representaba el sentimiento y la expresión del pueblo. De hecho, en 1937 el gobierno crearía el Grupo Estatal de Danza Folklórica de la URSS, dirigido por Igor Moiseyev, antiguo coreógrafo del Bolshoi. En este sentido, el uso del folklore y la tradición popular como arma política y propagandística se convertiría en una de las claves para los espectáculos españoles en tiempos de guerra y posguerra. En España no existió como tal un espectáculo de danza equiparable en categoría al teatro de masas, ni se crearon piezas *ex profeso* como en el caso de *La amapola roja* soviética. Sí que, progresivamente, se identificaron los ballets con argumento como arte burgués y, como veremos, 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 arenga política a través de los medios artísticos.

A las argumentaciones sobre el tipo de danza que se consideró apropiado para su exhibición en la Unión Soviética, debe sumarse el debate que se generó a principios de los años treinta acerca del compromiso de creadores e intelectuales en el comunismo. La mencionada adopción del realismo socialista como el estilo oficial del régimen, rápido, práctico y comprensible, opuesto a unas artes burguesas ininteligibles, elitistas y complejas para el pueblo, realizadas por un creador aislado en su torre de marfil se convertiría en el discurso de partido a raíz del Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. En este sentido, en su aplicación al caso español, siempre pendiente de las teorías soviéticas, fue muy representativo el intercambio de ideas y muestra de posiciones a través de las cartas abiertas publicadas en *Nueva Cultura* entre Alberto Sánchez y Antonio Rodríguez Luna en 1935, en las que se evidenciaban estas diferencias

⁵ AUB, Max: «La ópera y otras cosas», *Luz*, Madrid, 26-9-1933, p. 6. Cit. en AZNAR SOLER, Manuel: *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993, p. 86.

⁶ ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930. SENDER, Ramón J.: *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932. SEISDEDOS, Miguel: «El teatro socialista. Mi opinión», *El Socialista*, Madrid, 24-10-1928, p. 4.

estéticas ideologizadas.⁷ Desde entonces, las cuestiones derivadas del debate acerca del realismo llegaron al panorama cultural español y, en concreto, a los artistas que trabajaban como escenógrafos del teatro y de la danza. Así, las escenografías del teatro comprometido pasarían de recurrir al abanico de la vanguardia a optar férreamente por el realismo socialista, un panorama que contó con alguna célebre excepción, como las puestas en escena de Alberto Sánchez, quien en plena Guerra Civil siguió diseñando telones basados en sus campos manchegos de la Escuela de Vallecas. Se trata de una contraposición fundamental para entender la gestación de los proyectos artísticos, en general, y escénicos, en particular, en plena Guerra Civil, a la que nos referiremos más adelante.

En ese capítulo se dedica una especial atención al bando republicano por encima del franquista, una circunstancia debida al mantenimiento del esplendor de la cultura de la II República más allá de julio de 1936.⁸ De ella siguió alimentándose el bando leal, en una especie de inercia, mientras que el sublevado no dio, en principio, tanta importancia a los aspectos culturales y, mucho menos, a las artes escénicas. A medida que la guerra transcurría y las tropas franquistas avanzaban en el territorio, el acceso a teatros y grupos favoreció un progresivo aumento de los espectáculos. En este sentido, se debe considerar el hecho de que, en la división territorial que produjo el alzamiento, las ciudades más importantes —Madrid, Barcelona, Valencia, etc.— continuaron bajo dominio republicano. Como sucedió con el cartel, desarrollado y ejecutado en las escuelas de Bellas Artes, era en estas urbes donde se concentraba la mayor parte del sistema promocional de la escena, por lo que el teatro republicano tuvo, hasta el final de la guerra, mayor fuerza que el desarrollado por el bando contrario. Igualmente, la participación de buenos artistas e intelectuales cultos en la causa franquista, por circunstancias bien diversas —como Pedro Pruna, José Caballero y Juan Antonio Morales—, también generó frutos de calidad en algunos casos, analizados más adelante.

1. Espectáculos en España: el frente y los teatros

Con el estallido de la guerra, las circunstancias en España cambiaron radicalmente en todos los ámbitos y las actividades culturales se vieron muy afectadas por nuevas variables. En la nueva situación de excepción, las prioridades económicas se transformaron y se obligó a orientar las artes hacia un utilitarismo volcado en lo propagandístico y lo ideológico acorde con cada bando. Así, surgieron nuevos debates sobre la estética que debía primar en la producción *agit-prop*, de agitación y propaganda, así como las nuevas funciones de las artes plásticas y escénicas. Paralelamente, fue inevitable el desarrollo del otro extremo: el arte de evasión, los espectáculos triviales y frívolos, que permitían al público escapar de la cruda realidad cotidiana. No obstante, al margen de los contenidos de las obras, toda producción en

⁷ «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto», «Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto», «Carta del pintor R. Luna a Alberto», en *Nueva Cultura*, Valencia, febrero, abril y mayo de 1935. Véanse CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, p. 130. PÉREZ SEGURA, Javier: «El cazador de raíces...», en LOMBA SERRANO, C. y BRIHUEGA, J.: 6p. cit., 2001, pp. 159-170.

⁸ Véase el volumen de DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil. El bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009.

tiempos de guerra sufrió unas mismas consecuencias: el descenso de la calidad artística, el estado habitual de precariedad, el reaprovechamiento de los recursos y el pragmatismo por encima de la libertad artística. Todo ello hace de la labor de los artistas para los espectáculos de la Guerra Civil de cara al nuevo panorama interno un trabajo de rasgos muy concretos, que analizaremos a continuación.

1.1. El nacimiento de la «danza de guerra» republicana

Durante la Guerra Civil española surgió un tipo de espectáculo teatral que se ha denominado «teatro de guerra» o «teatro de urgencia», caracterizado por su breve duración, contenido político, temática contemporánea, escasos recursos, sencillo montaje y alta calidad artística.⁹ Este género fue uno de los más habituales en España entre 1936 y 1939, tanto en adaptaciones de obras clásicas como en piezas originales creadas *ex profeso*. Desde los medios se analizó en profundidad el fenómeno y se impulsó la escritura de este tipo de teatro por medio de concursos y festivales. Varios artistas plásticos fueron contratados como escenógrafos oficiales de instituciones públicas, como el Ministerio de Propaganda, la sucesiva Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado o del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Así, artistas como Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto, Santiago Ontañón o Salvador Bartolozzi crearon numerosos decorados y figurines para estos grupos.¹⁰ Incluso alguno de ellos, además de asumir tareas estrictamente plásticas, se implicó en otros ámbitos de la lucha desde la cultura. Así, por ejemplo, Ontañón no solo diseñaría escenografías de espectáculos teatrales, sino que escribiría los propios textos dramáticos y dirigiría películas como *Caín*, o Miguel Prieto llevaría su teatro de títeres al frente.

Una parte de los intelectuales del mundo de la escena, especialmente en los sectores del comunismo y el anarquismo, propusieron ir más allá, para llevar el cambio hacia un verdadero Teatro Revolucionario. En este sentido se buscaba «un arte fuerte, dinámico, rudo, vibrante, y al mismo tiempo sutil», para el que era necesario educar al público y mostrarle espectáculos de calidad:

Un Teatro Revolucionario no es lo que se da en llamar por ahí teatro de masas. Y gusta. Ni tampoco es el experimental. Y también gusta. Un Teatro Revolucionario es el teatro que no se [ha] hecho todavía en España. Es el teatro que lo transforma todo y que se transforma él mismo a cada momento. Es el teatro que avanza en la forma y en el fondo, por el camino de las creaciones más audaces y más sublimes. Es el teatro que empuja todo lo viejo con el impulso arrollador de su fuerza incontenible. Es el teatro de las creaciones infinitas...¹¹

⁹ El «teatro de guerra» fue definido por ALBERTI, Rafael: «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral*, 15-2-1938, p. 5. El «teatro de guerra» también es descrito en: ALTOLAGUIRRE, Manuel: «Nuestro teatro», *Hora de España*, 9, Valencia, septiembre de 1937, pp. 29-37. ALTABELLA HERNÁNDEZ, José: «Sobre escenarios y bajo obuses», *Mi Revista*, Barcelona, 1-4-1938, p. 41.

¹⁰ Véase: A.S.B.: «Nueva Escena, en el teatro español», *El Mono Azul*, Valencia, 9, 22-10-1936, p. 8.

¹¹ BEN-KRIMO: «Por un Teatro Revolucionario», *Nosotros*, Valencia, 8-3-1937, p. 2.

Al igual que existió tal «teatro de guerra», podría hablarse de una «danza de guerra», desarrollada en España durante el conflicto bélico (fig. 1). Herederas de la recuperación de las tradiciones populares durante la Edad de Plata, se trataba de breves actuaciones de bailes folklóricos de las distintas regiones españolas, interpretados por unos pocos bailarines —generalmente mujeres, dada la llamada a filas de los varones que pudiesen combatir—, con sencillas puestas en escena y figurinismo basado en los trajes regionales. Estos grupos, además, solían completar la plantilla de actores de grupos teatrales, con los que combinar un programa compuesto por varias piezas de distintos géneros que ofreciesen un espectáculo variado y dinámico al público civil y al de los frentes. Entre las compañías más destacadas, cabe citar Guerrillas del Teatro, dirigidas por María Teresa León y dependientes de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (AIA), que fotografió Kati Horna en varias ocasiones (fig. 2) y que recogió en sus memorias su propia directora.¹² También en su novela *Juego limpio*, inspirada precisamente en la misma agrupación teatral, narró pormenorizadamente la cotidianidad de aquella forma de vida, en la que también se menciona la combinación de teatro y danza en sus funciones: «Y por todos los lugares libres se instaló un público con las manos sucias y las caras sudorosas y los trajes de faena, engrasados, para ver bailar a las Guerrillas sus danzas populares de otras regiones, para oír los graciosos versos de Lope de Vega y las afortunadas ocurrencias de Chejov, de Alberti, de Santiago Ontañón...».¹³

Entre las actuaciones de este grupo mixto de danza, canto y teatro, cabe destacar la II Conferencia Homenaje a Federico García Lorca, celebrada el 2 de septiembre de 1938 en la sede de la AIA, en la calle Marqués del Duero. Se trataba de una conferencia impartida por Rafael Alberti ilustrada por algunas de las canciones que había compuesto el poeta andaluz, con La Argentinista, junto a otras piezas de teatro. Así, se interpretaron *Las tres morillas*, *Los mozos de Monleón* y *Los pelegrinitos*, con voz de Concha Palacios, Antonio Soto, los guitarristas España y América Martínez y el coro de las Guerrillas del Teatro. Después tuvo lugar la representación del primer acto de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, la escena de amor de *Bodas de sangre* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.¹⁴ Traemos a colación este evento porque repetía en su primera parte aquella famosa conferencia impartida en el Teatro Español en 1933, entre Alberti, Lorca y Encarnación López. Cinco años más tarde, el poeta granadino había sido asesinado y la bailarina comenzaba su huida hacia el exilio.

Paralela a los recuerdos de Alberti y León discurrió la experiencia de Pepe García, que en su artículo «Bastidores de un festival», publicado en *Umbral*, contaba los entresijos de este tipo de espectáculos:

Se trata de organizar un festival a beneficio de Prensa y Propaganda del Comisariado del XXIV C. de E. [...] El local del que disponemos, por toda condición, reúne una cantidad incommensurable de polvo y porquería y una flamante bandera monárquica guardada en el desván. La

¹² HORNA, Kati: *Teatro callejero en Barcelona*. Fotografías 124-127, CDMH. Véase también GUANSE, Domènec: «Les Guerrilles del Teatre», *Meridià*, Barcelona, 18-3-1938, p. 7. LEÓN, María Teresa: *Memorias de la Melancolía*, Barcelona, Laya, 1977, pp. 42, 57.

¹³ LEÓN, María Teresa: *Juego limpio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Visor, (1959) 2000, p. 173.

¹⁴ Programa de la II Conferencia Homenaje a Federico García Lorca, Madrid, 2-9-1938. Cit. en AZNAR SOLER, Manuel: *República literaria y revolución (1920-1939)*, t. II, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 452.



Fig. 1. Cubierta de *Un teatro de guerra*, 1938.



Fig. 2. K. Horna. *Teatro callejero en Barcelona*, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.

elección de artistas no es menos compleja; hay que buscar el término medio y esto no es fácil. Si traemos rumbistas y frívolas, no dejará de ser una insensatez provocativa dada la castidad forzosa que los frentes imponen. Números de altura hacen bostezar al público y le retraen en lo sucesivo. [...]

El coche zumba y Armando Alegría, en un anticipo del después, nos recita unos poemas de Agraz, que saben a gasolina. Es bonito lo que dice y mientras escucho pienso en Lara, que estará ahora liado con los carteles, con las sillas, con el altavoz, con el pregonero, buscando un decorado, unos carbones, un espejo... [...] Al final llegamos, como de costumbre, más tarde de lo que pensamos y vamos derechos al local. Acaba de terminar el baile y está el salón por arreglar. Confraternizamos en voluntad y un momento después el recitador salta por los bancos con dos sillas en cada mano y las niñas entre repique de castañuelas y trozos de la «Bien pagá», ayudan lo suyo. [...]

¡Las diez! La sala está casi llena y Teófilo en la taquilla no da abasto. La gente, el pueblo, los soldados, responden y mientras corto las entradas — ¡aquí no se cuela nadie! — voy sumando mentalmente. [...] Un minuto después Mary-Mercé se gana al respetable con unas chulerías madrileñas, y la Librán, olvidándose del dolor, del frío y del hambre, se entrega al baile, pasión y ritmo de raza, y en una «gitana pura» nos demuestra el sortilegio y el embrujo del Albaicín.¹⁵

Hubo multitud de compañías que contaron con piezas de estas características y que, bien desde la sede de sus distintos teatros, bien como grupos itinerantes que actuaban en los frentes y en las

¹⁵ GARCÍA, Pepe: «Bastidores de un festival», *Umbral*, 59, 31-12-1938, p. 14.

calles, llevaron al público su mensaje propagandístico. Además de las Guerrillas del Teatro, cabe destacar la creación del Teatro de Arte y Propaganda, el Teatro de Guerra de Altavoz del Frente, la Federación Catalana de Sociedades de Teatro Amateur, o las nuevas etapas de los teatros universitarios de la II República, como La Barraca o El Búho. En mayor o menor medida, estas compañías trataron de aunar los requisitos de las artes escénicas en guerra con un mantenimiento de la calidad de los autores, siguiendo los horizontes marcados en la Edad de Plata. En artículos como «Teatro de guerra», escrito por Florentino Hernández-Girbal en *Estampa*, podemos leer que la fórmula del éxito de este tipo de representaciones consistía en «una dirección inteligente, un decorador magnífico y un músico de talento, en unión del grupo de actores del Teatro de Arte y Propaganda».¹⁶

En el seno de la danza de guerra se organizaron distintos espectáculos en los que participaron los grandes bailarines que durante los años anteriores habían formado sus propias compañías y habían hecho giras nacionales e internacionales, que llenaban teatros con el único anuncio de su nombre en los carteles. Durante los años del conflicto bélico, la difícil situación financiera de estos grupos, sumado a la imprescindible asociación de los contenidos del espectáculo con los objetivos de uno de los dos bandos, provocó que estos artistas disolviesen sus compañías estables y pasaran a aparecer en los carteles coligados al beneficio de las más diversas causas. Este tipo de representaciones se podrían vincular al apartado que consistía en los espectáculos de evasión, en muchas ocasiones, de baja calidad artística y rozando los géneros «frívolos». Sin embargo, cuando las funciones se organizaban para financiar causas políticas —y no solo como espectáculos «alimenticios» para los propios artistas—, su organización debe relacionarse con este tipo de danza de guerra.

Muerta Antonia Mercé en julio de 1936, los Ballets Espagnols, que años antes habían puesto de moda la danza española renovada, desaparecieron al igual que lo hicieron los de tantos otros bailarines de la Edad de Plata. A modo de ejemplo, señalaremos aquí el caso de Encarnación López *La Argentinita* y Pilar López, que, como relatábamos en el capítulo anterior, habían vuelto poco antes del alzamiento franquista de una exitosa gira por Latinoamérica, y que debieron cambiar todos los planes que tenían pensados para aquel trágico verano de 1936. Así, el 12 de agosto las encontramos formando parte del elenco del Gran Festival organizado por el Radio Norte del Partido Comunista a beneficio del Quinto Regimiento de las Milicias Populares (fig. 3). Integraban el programa otros miembros de la antigua Compañía de Bailes Españoles: Miguel Albaicín y Pepe Badajoz. Compartieron escenario con otros importantes bailarines, pero también con nombres menos conocidos: Pastora Imperio, Carmen Flores, Arellano, Luis Toro, Lepe, Alady, Conchita Rey, Burguillos, Mary Paz Gascón, Pharry Sisters, Inesita Peña, Orquesta Palermo, Los Nájeras, Orquesta Montorio, Custodia Romero, Angelillo, Villacañas, Eva Ruiz, Niño Pérez y Niño Posada.¹⁷ Este largo listado permite hacerse una idea de la calidad variopinta que *a priori* tenía esta representación. También es de suponer que las hermanas López utilizarían para este festival parte de su vestuario habitual que, como recordamos, estaba diseñado por artistas como Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón y Manuel Fontanals. La mezcla, que partía de lo anterior, como muestra este caso, resultó un rasgo llamativo del tipo de funciones que proliferaron a lo largo de los años de conflicto bélico.

¹⁶ HERNÁNDEZ-GIRBAL, F.: «Teatro de guerra», *Estampa*, Madrid, 6-11-1937, pp. 8-9.

¹⁷ Programa de mano, Gran Festival, Radio Norte del Partido Comunista. Gran Metropolitano, 12-8-1936. FAPL. Véanse también las carteleras teatrales de los periódicos de la época.



Fig. 3. Cartel del Gran Festival de Radio Norte del Partido Comunista a beneficio del Quinto Regimiento de las Milicias Populares, 12 de agosto de 1936. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

La puesta en escena de esta clase de espectáculos varió desde lo más convencional hasta la implicación del artista de vanguardia, quien llevó los nuevos lenguajes a los escenarios y al gran público. Así, esta última vertiente fue interpretada, sobre todo desde las posiciones de refuerzo del aparato propagandístico —habitualmente ocupadas por el sector comunista—, como una importante plataforma que, junto con el cartel, permitían un mejor calado de los mensajes y las formas artísticas entre la audiencia. Se trataba, en definitiva, de primar el arte público, aquel que llegara de manera efectiva a las masas (fig. 4). Compañías como El Retablo Rojo de Altavoz del Frente hicieron bandera de esa sencillez escénica para primar ante todo la transmisión del mensaje en más de setecientas representaciones itinerantes: «no se podía reparar en la total carencia de medios para iniciar una labor. Era preciso hacer. Del modo que fuese, pero hacer sin pérdida de tiempo. ¿Hacia dónde orientarse? Pues hacia una forma de teatro que, sin demandar elementos de ningún género, permitiera dar comienzo al trabajo inmediata y eficazmente».¹⁸

¹⁸ MARTÍNEZ ALLENDE, Francisco: «A manera de Prólogo» en *El Retablo Rojo de Altavoz del Frente. Agitación y propaganda de guerra*, Valencia, Gráficas Turia, 1937. Agradezco a Nigel Dennis la noticia sobre esta publicación.



Fig. 4. Festival propagandístico en el Hospital de San Carlos, 1936. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid.

En los casos en los que este diseño escenográfico pudo ser algo más elaborado, cabe analizar la elección que se hizo en cada caso en cuanto a su estética. El debate surgido en la Unión Soviética acerca del empleo o el rechazo de los lenguajes de vanguardia frente al realismo socialista se traspasó al terreno republicano fundamentalmente a través del sector comunista. En este sentido, ya en años de guerra, es obligado sacar a colación la teoría expuesta por Josep Renau, entre septiembre de 1936 y abril de 1938 como Director General de Bellas Artes, a través de las páginas de *Nueva Cultura*, en las que reflexionaba acerca de la función publicitaria del cartel en paralelo a las aportaciones que se podían encontrar en la escenografía:

La necesidad de un arte público puede sentirse sin que ello implique la determinación «a priori» de sus posibles formas de expresión.

El presentimiento de un gran arte público y popular, es decir, en conexión directa con el pueblo, no es una elucubración político-intelectual ni una añoranza con las lejanías históricas en las grandes épocas del arte, sino impulso vital que tiene sus raíces profundamente aferradas en el legítimo anhelo del artista joven, que hastiado de aislamiento y de especulación busca ansiosamente la reivindicación pública de su papel ante el mundo. [...]

Hay, sin embargo, circunstancias, constatadas a través de la experiencia, en que la obra plástica puede ser sometida a la consideración del público, sin que su atención manifieste retraimiento alguno, sin que aparezca mediatizada por ese complejo de inferioridad tan característico en las antedichas condiciones.

Se constató esta particularidad cuando, hace unos años, el auditorio de un teatro se entusiasmó ante la belleza plástica de un decorado de Derain, siendo este público, sin embargo, el mismo que manifestó a gritos su indignación ante los cuadros del mismo artista expuestos en la Galería Grafton.

Yo mismo he observado fenómeno semejante en condiciones idénticas. Después de haber comprobado la fría reacción de gentes diversas —en su mayoría obreros— ante los dibujos de nuestro gran artista Alberto en la sala de exposiciones del Ateneo de Madrid, he presenciado cómo un público igualmente heterogéneo aplaudía frenéticamente uno de sus decorados de *Fuenteovejuna* —y no el primero precisamente— apenas levantado el telón.

Hay que hacer constar para la mayor concreción del hecho, que en ambos casos los decorados estaban realizados siguiendo la línea normal de los valores plásticos característicos de sus autores, sin ceder un ápice en lo que se viene llamando *concesión al público*. [...]

La función distinta de unos mismos valores plásticos produce reacciones distintas en el espectador. Tanto el cartel como la decoración, por su habitual carácter de hecho público, son recibidos con familiaridad por las gentes, sin la etiqueta solemne de la situación forzada, que mediatiza el nexo y la mutua ósmosis emocional. El cartel, más particularmente, carece de esa presencia misteriosa que rodea al cuadro, y en su expresión tan humilde y poco pretenciosa no necesita «posar» para ser obra de arte.¹⁹

En este sentido, organizaciones teatrales como Nueva Escena mostraron el nuevo papel de los decorados en exposiciones como la que se instaló en el Teatro Español, en la que se mostraron los diseños de artistas como Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto, Juan Antonio Morales y Santiago Ontañón. Por lo que hemos podido observar en las fotografías o los carteles que han reproducido las puestas en escena de estos autores, podemos determinar que muchos de ellos mantuvieron la línea escenográfica de años anteriores, adaptada a la economía y los medios de los tiempos de guerra. Generalmente, se trataba de decorados mucho más sintéticos y simplificados que, sin embargo, presentaban un conocimiento del teatro moderno de las décadas anteriores, algo constatable en las mencionadas fotografías de Horna, o en el cartel que puso en contacto a Antoni Clavé con los grupos escénicos catalanes en los años de guerra (fig. 5). *El Mono Azul* publicó una ilustrativa crónica del evento artístico madrileño:

Nueva Escena cree que el decorado debe tener en la representación teatral un papel que hasta hoy no se le ha querido conceder. Cuando más, se ha creído que un decorado era un adorno simplemente, un adorno que su más alta misión era misión decorativa. Nueva Escena piensa en una compenetración profunda entre la obra y el decorado. Nueva Escena piensa que la decoración es un personaje más, un personaje que actúa, un personaje vivo, no un tapiz de fondo.²⁰

El estreno de la *Fuenteovejuna* que decoró Alberto, al que aludía Renau en el extracto presentado anteriormente, es uno de los más significativos ejemplos del uso del lenguaje escenográfico de las vanguardias durante los años de guerra. Se trata, como apuntábamos, de la recuperación de una estrategia de vanguardia artística, la de llevar el arte último al pueblo, que había sido la práctica de grupos como La Barraca o el Teatro de las Misiones Pedagógicas en años anteriores. De esta forma, aquella compañía universitaria que fundaran Federico García Lorca y Eduardo Ugarte en 1932 fue resucitada en 1937, a pesar del asesinato de su creador, el poeta andaluz. En ese momento, un grupo en activo que trabajaba en el Teatro Español representando obras de masas —como *¡Venciste, Monatko!* de Steinberg— decidió adoptar el famoso nombre vinculado a Lorca y a los estudiantes, de manera que recuperaron las antiguas decoraciones y llevaron las obras clásicas al frente de combate. Quizás una de las diferencias principales con respecto a la primera Barraca fue que entremezclaron en su

¹⁹ RENAÚ, Josep: «Función social del cartel publicitario (I)», *Nueva Cultura*, año III, 2, Valencia, abril de 1937, p. 6.

²⁰ «Una exposición», *El Mono Azul*, Valencia, 10, 29-10-1936, p. 2.



Fig. 5. A. Clavé. Cartel del *Teatre de i per a la guerra*. *Elencs de guerra de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur*, 1938. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

repertorio algunas obras de Miguel Hernández, convertido en nuevo autor y emblema del grupo —hasta tal punto que se le ofreció su dirección durante los años de guerra—. Representaron obras como *Llamo a la juventud* y *El labrador de más aire*. Sin embargo, a partir de su nueva etapa de recorrido de los frentes, entre marzo y julio de 1937, interpretaron exclusivamente el repertorio lorquiano.²¹

Una de las fotografías identificadas como de La Barraca, conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica, captura una escena de *La cueva de Salamanca*, con la escenografía de Ontañón.²² Parece haber sido tomada en un teatro, por lo que la podríamos fechar en el mes de febrero de 1937, cuando se representó el entremés cervantino en el Teatro Español de

²¹ La identificación de La Barraca lorquiana con la difusión del teatro entre el pueblo fue también utilizada por Ramón García Larrea, fundador de un grupo francés con el mismo nombre, que llevó a la escena obras clásicas del repertorio español entre 1935 y 1936. Véanse POTTECHER, H.-Frédéric: «Une Barraca à Paris», *Comoedia*, París, 8-1-1936. GARCÍA LARREA, R.: «Une lettre de M. Larrea avant la representation par La Barraca de Paris du Chant du Berceau», *Comoedia*, París, 21-3-1936. POTTECHER, H.-P.: «Le prochain spectacle de la troupe de M. Larrea», *Comoedia*, París, 24-3-1936.

²² Representación de *La cueva de Salamanca*, 1937. Nuevo teatro de La Barraca. AGA, Cultura, 3 (6.1), Caja F/03930-01-02.

Madrid, siendo la primera obra escogida entre el repertorio lorquiano que en seguida se llevó a los frentes. El biombo diseñado por el pintor santanderino, tan cómodo para transportar de un escenario a otro, representaba la esquina de una calle salmantina en la que se abrían dos vanos. Sobre el muro dibujó unas grandes margaritas y un sorprendente detalle: un gran Víctor, emblema de larga tradición, adoptado por la Universidad de Salamanca desde el siglo XIV, que sin embargo, a partir de la Guerra Civil, pasaría a ser un símbolo del franquismo. Estos mismos decorados aparecieron también en otras fotografías correspondientes a las actuaciones en los frentes de la sierra de Guadarrama. En el caso de La Barraca, las memorias escritas de sus protagonistas no han aportado una información relevante a su reconstrucción. La obra sobre la famosa leyenda esotérica salmantina fue el primero de los *Entremeses* representados con escenografías reutilizadas. Las campañas que se iniciaron desde entonces fueron anunciadas en los numerosos carteles que ejecutaron expresamente los profesionales de Bellas Artes de la FUE de Madrid.²³

El único artista que diseñó una escenografía específica para esta Barraca fue Alberto Sánchez, con la nueva *Fuenteovejuna*, que comentaba anteriormente Renau, planteada para llevar al Pabellón de España de la Exposición Internacional de París en 1937. Para ella realizó, por lo menos, un boceto que debía decorar la escena de la boda de Laurencia y Frondoso.²⁴ Se trataba de un fragmento de la puesta en escena que realizó Lorca en 1933, pensado para poder formar parte de un programa más amplio junto con otras piezas de distintas compañías. Además, resultaba idóneo para el ambiente de la Exposición de París, gracias a la presencia de música y baile de inspiración popular, tan interesante para los responsables del Pabellón español. Las canciones populares habían sido armonizadas por Ernesto Halffter para bandurria, guitarra y laúd en la versión de 1933. En esta también participó Pilar López para la creación de la coreografía —las piezas *Sal a bailar, buena moza* y *Las agachadas*—.²⁵ El teatro, la danza, la plástica y la música quedaban así recogidos en un pequeño marco, óptimo para la representación del patrimonio artístico y literario español en el extranjero, pues abarcaba desde su repertorio clásico hasta sus figuras contemporáneas más sobresalientes. Lope de Vega, Alberto Sánchez, Ernesto Halffter, Pilar López y García Lorca se asociaban así a lo popular, conformando una de las obras y puestas en escena que más destacaron el poder del pueblo.

Enlazando con lo anterior, ha de destacarse el caso de la obra *Numancia*. Se trata de un drama clásico de Cervantes, adaptado por Rafael Alberti, con una partitura de Jesús Leoz, escenografía y figurinismo de Santiago Ontañón y dirección artística de María Teresa León. Es interesante insistir en la presencia de la danza como elemento dinamizador de la obra, como muestra este fragmento de la crónica publicada por José Ojeda en *La Libertad*:

²³ El *Boletín de la Federación Universitaria Española* de julio de 1937 recoge los datos sobre la elaboración de carteles para La Barraca junto con los destinados a otras campañas. *Boletín F.U.E.*, 2, Madrid, 15-7-1937. Citado en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro y FERNÁNDEZ SORIA, Juan M.: *Vencer y convencer: Educación y política. España 1936-1945*, Valencia, Universitat de València, 1993, p. 72.

²⁴ SÁNCHEZ, Alberto: *Proyecto para el telón de Fuenteovejuna*, 1937. Acuarela sobre papel, 73 x 92 cm. Col. particular.

²⁵ Cf. PLAZA CHILLÓN, J. L.: óp. cit., 2001, p. 254.

Es un verdadero acto de justicia consignar que el verdadero triunfo de la jornada fue para el maestro Leoz, María Teresa León y para Santiago Ontañón.

El primero no se ha limitado a unas cuantas ilustraciones musicales, sino que después de ofrecernos una admirable pantomima, inspirada en los primitivos «ballets» franceses, y donde es notoria la influencia de los clavecinistas, se adentra, con un profundo sentido de la música dramática, en la lírica interpretación de la tragedia [...]. Los decorados de Ontañón y los trajes dibujados por él, perfectos de interpretación y de respetuoso sentido de lo nuevo y lo clásico. [...] Colocaciones, movimientos, juego escénico y plástica, en general, bellísima.²⁶

Los figurines diseñados por Ontañón apoyaban esta visión interdisciplinar y recordaban claramente su trabajo para el ballet durante la Edad de Plata. En cierta medida, las alegorías cervantinas, adaptadas por Alberti, de los ríos o los elementos naturales, eran encarnadas por líricas bailarinas en una estética que se alejaría de aquélla más combativa defendida por el poeta gaditano. Sin embargo, contribuyeron a la reflexión sobre la adecuación de los distintos lenguajes artísticos.

Las deliberaciones sobre el utilitarismo del arte continuaron dando que hablar en los interesantes debates que se generaron en la prensa periódica. Así, el artista valenciano Francisco Carreño fue uno de los primeros en reflejar este discurso acerca de la función social del arte a través de los escenarios, esta vez a raíz de *Las Germanías*, otra importante representación de Alberto Sánchez:

Los decorados y telones pintados por Alberto para la obra *Las Germanías*, no ha mucho estrenada en Valencia, han puesto de manifiesto cómo es posible en la decoración teatral mostrarse con toda su potencialidad una personalidad de la plástica, y cómo también constituye el teatro un medio formidable para poner al alcance de las masas algo que en otro lugar, de una manera aislada, no hubiera podido ser asequible, pero que ambientado, unido a una trama, complementando un determinado ambiente, ha sido capaz de ser alcanzada su intensidad emotiva por un público numeroso que ha visto, por el genio de un artista, cómo surgían de entre los rutinarios y perdidos decorados de oficio, de los manoseados y desaparecidos telones usuales, unos fondos, unas construcciones, unos paisajes cargados de emoción, que le arrebatan la atención, que le impresionaban, que le interesaban. [...]

A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadrillo o un dibujo. [...] La decoración es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración. De ahí que esos telones de Alberto, que son sus equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores.²⁷

Al lado del texto del artista comunista Carreño, *Nueva Cultura* reprodujo las fotografías de los escenarios surrealistas de Alberto, dando una vuelta de tuerca más a la defensa que hizo Renau del uso de esta plástica vanguardista en contextos del teatro de masas. Es decir, todas estas opiniones estaban unificando el debate estético sobre el uso de lenguajes de ruptura

²⁶ OJEDA, José: «El teatro», *La Libertad*, Madrid, 28-12-1937, p. 4.

²⁷ CARREÑO, Francisco: «Elementos para una plástica teatral española», *Nueva Cultura*, 2, Valencia, abril de 1937, p. 15. Véase también «Teatro», *Hora de España*, 2, Valencia, febrero de 1937, p. 60.

formal que venían de las vanguardias históricas frente al realismo socialista, con la reflexión sobre el compromiso del artista y el arte como propaganda. Así, la escenografía —como el cartel— se estaba convirtiendo en una de las disciplinas artísticas más valoradas durante la guerra, gracias a su capacidad de proyectar ideas visualmente con una difusión mucho más amplia. Esto debe entenderse en conexión con la importancia que en la Unión Soviética se dio a este tipo de disciplinas artísticas. No en vano, tanto Carreño como Renau eran comunistas, formaban parte de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y estaban en la dirección de la mencionada revista.

Un ejemplo de propaganda interior: la campaña catalana de las Coblars

Ya se ha comentado que, al igual que ocurrió con otras artes plásticas y escénicas, la situación de guerra desveló el gran potencial de la danza como medio de propaganda. Acaso uno de los ejemplos más destacados en el empleo de esta política a nivel nacional, y en el bando republicano en particular, es la campaña del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, creado el 5 de octubre de 1936 y dirigido por Jaume Miravittles. Este plan se emprendió con el fin de promocionar la imagen de la República y de Cataluña a nivel nacional e internacional y a través de todo tipo de medios: gráficos, sonoros, audiovisuales, plásticos y escénicos. En este último impulsó la formación de una sección de música, dirigida a la creación del coro Segetes Roges, así como de dos grupos de danza catalanes: la Cobla Albert Martí, de actuación dentro de las fronteras, y la Cobla Barcelona, concebida para ser enviada a otros países en labores propagandísticas.

Con ello se continuó una línea de actuación iniciada con las primeras medidas de la República, que buscaba recuperar y dignificar las danzas tradicionales y folklóricas de Cataluña, de las que se ocupó la Comisión de Cultura. Así, la Cobla Barcelona ostentaba el título de Cobla Oficial de la Generalitat tras ganar el concurso público de 1932. Su jurado, formado por Francesc Macià, Ventura Gassol, Pau Casals, Joan Llongueras, Francesc Pujol y Joan Lamote, la consideró el grupo mejor preparado para difundir las tradiciones de los bailes catalanes y subvencionó sus actuaciones.²⁸ Ambas Coblars actuaron en el Liceo en diversas ocasiones, en las que complementaron programas de ópera y zarzuela. Tal fue el caso de la ópera *Marina*, de Emilio Arrieta, representada el 7 de abril de 1938 en el famoso teatro, que contó con escenografías —muy probablemente reutilizadas— de Mauricio Vilumara y Salvador Alarma.

La Cobla Albert Martí emprendió un viaje especial a Madrid a principios de noviembre de 1937 para actuar y elevar los ánimos de los militares y los ciudadanos en el primer aniversario de la defensa de la ciudad (fig. 6).²⁹ Ello se enmarcó en una visita especial del Comisariado catalán, en la que se bailó en los frentes, se inauguró la exposición *Diez y seis* [sic] *meses de*

²⁸ Véase PUERTO I PARRAMON, Jordi: *Aproximació a la Cobla Barcelona*, Girona, GISC, 1998, p. 62.

²⁹ SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y VILARROYA, Joan: *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya, Viena Edicions, 2006. Véanse las fotografías: M.P.: *La Cobla catalana en el Ayuntamiento* (AGA, 33, F., 04070, 56199, 001 y 56200, 001); M.P.: *Los Coros catalanes en el Ayuntamiento* (AGA, 33, F., 04070, 56198, 001).



Fig. 6. La Cobla Albert Martí en el Ayuntamiento de Madrid, 9-11-1937. Foto: M.P. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid.



Fig. 7. Portada de *Mundo Gráfico* con una fotografía de la representación de la Cobla Albert Martí en El Retiro, 17-11-1937.

guerra en la Delegación de la Generalitat en Madrid y se organizaron varios homenajes.³⁰ Estos últimos, celebrados el 8 y el 9 de noviembre, en el aniversario del comienzo de la defensa de Madrid, contaron con la participación de la AIA, el Casal de Cataluña y el Ayuntamiento. Así, el día 8 tuvo lugar un evento en la sede de la AIA, mientras que, el 9, actuaron en el salón de actos municipal la Cobla Albert Martí, el Instituto del Folklore Montserrat y Segetes Roges. Interpretaron «escogidas composiciones y ballets típicos nacionales». Tras la representación, se celebró una fiesta catalana en El Retiro, en la que volvieron a actuar estos mismos grupos de danzas populares (fig. 7). Esa misma tarde se presentó otra función en el Teatro Español, en la que se bailaron e interpretaron, entre otras piezas, la sardana *La Santa Espina, Madrid* (de Jimeno Navarro), *Defensa de Madrid* (de Alberti) y *No Pasarán* (de Apel·les Nostres).³¹

El 10 de noviembre se celebraron otros dos eventos integrados en el plan propagandístico catalán. El primero fue una conferencia de Jaume Miravittles en el Ateneo de Madrid; el segundo, la recepción en honor del mismo político catalán en la Delegación de Propaganda en Madrid, presidida por el general Miaja y con la asistencia de multitud de personalidades de la política y la cultura madrileñas. Ambos eventos contaron con actuaciones de las mencionadas agrupaciones catalanas.³² El 11 de noviembre, el Teatro de la Zarzuela acogió un programa de homenaje a Cataluña organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas con el Teatro de

³⁰ «Cataluña y Madrid», *El Mono Azul*, Madrid, 11-11-1937, p. 1.

³¹ «Homenaje de Cataluña a Madrid», *La Libertad*, Madrid, 9-11-1937, p. 2. «El homenaje de Cataluña a Madrid», *La Libertad*, Madrid, 10-11-1937, p. 2. «Homenaje de Cataluña a Madrid», *El Sol*, Madrid, 9-11-1937, p. 2.

³² «Recepción en honor del comisario de Propaganda de la Generalidad de Cataluña», *La Libertad*, Madrid, 11-11-1937, p. 2.

Arte y Propaganda, en el que se presentó *La tragedia optimista* —con una puesta en escena de Ontañón— y, una vez más, los bailes de la Coblá catalana y los bailarines del Institut de Folklore Montserrat junto a Segetes Roges.³³ Tras este acto, toda la delegación catalana, acompañada de los grupos de intérpretes, visitaron la redacción del diario *La Libertad*. Poco antes, habían emitido sus músicas por Unión Radio en un concierto organizado en colaboración con la orquesta de la 33ª división. Todo ello evidenciaba el interés que despertaba en esta empresa propagandística obtener una amplia difusión por los medios más diversos y variados.³⁴ Unos días más tarde, las tres agrupaciones se desplazaron al frente, donde se celebró un acto de entrega de una bandera tejida por las mujeres catalanas para los combatientes de la 136ª Brigada —formada, en su mayoría, por catalanes—, y donde actuaron en un teatrillo montado a tal efecto.³⁵ Una crónica publicada en *Mundo Gráfico* recordaba la visita:

Bajo este cielo plomizo de Noviembre, Madrid —la ciudad y los frentes— ha escuchado el ritmo acompasado y señorial de la sardana, *la dansa mes bella de totes les danses*, según las palabras de Maragall. La vieja danza de Cataluña ha trenzado sus giros ceremoniosos entre un coro de combatientes, de hombres que a diario ven el rostro a la muerte. Como en un homenaje a la música entrañable —canción de cuna de muchos de aquellos hombres—, callaron en ese tiempo la ametralladora y el cañón, y un silencio hondo fue el marco en que la sardana avivó emocionadamente recuerdos y nostalgias de soldados.

Estas sardanas —mensaje lírico de Cataluña a Madrid— eran interpretadas por la Coblá Albert Martí. Cataluña envió a Madrid un interesante equipo intelectual y artístico. Jaime Miravilles [sic] ha realizado desde este puesto una admirable labor, inteligente y fervorosa, con un sentido justo y elevado de lo que debe ser la propaganda de esta clase. Carteles, folletos, libros, postales, tienen un acento común de decoro estético, de buen gusto y de eficacia expresiva.³⁶

El propio Miravilles escribió un interesante artículo en *El Mono Azul*, en el que recordó sus objetivos:

La coblá de sardanas «Albert Martí», magnífica embajadora de nuestra patria; al igual que la coblá Barcelona en el extranjero, la coblá Albert Martí debía hacer comprender a los madrileños cuál era el verdadero sentir popular de Cataluña. [...] Los bailarines del Instituto Catalán de Folklore «Montserrat» debían poner en evidencia otro aspecto de nuestra alma: la danza medieval que perpetúa a través del tiempo la belleza del sentimentalismo catalán y que define en ritmos suaves su delicada gracia. [...]

Se trataba de llevar a Madrid una representación que pusiera en evidencia el espíritu auténtico de nuestro pueblo. Poesía, Danza, Música. Esto quieren decir once músicos, doce rapsodas, dieciséis bailarines. Eso significa por otra parte, dado que entre los compañeros participantes

³³ Véase la cartelera de *La Voz*, Madrid, 10-11-1937, p. 2. «Teatro de la Zarzuela», *El Sol*, Madrid, 11-11-1937, p. 2. «Nota de la Alianza de Intelectuales», *La Libertad*, Madrid, 11-11-1937, p. 3.

³⁴ «Emisión extraordinaria de la Delegación de la Generalidad de Cataluña desde Unión Radio», *La Libertad*, Madrid, 9-11-1937, p. 2. «La Delegación catalana hizo anoche una visita a la casa de *La Libertad*», *La Libertad*, Madrid, 12-11-1937, p. 2.

³⁵ «Las mujeres catalanas regalan una bandera a los combatientes de la 136 Brigada», *El Sol*, Madrid, 15-11-1937, p. 2.

³⁶ «Cataluña en Madrid. “Diez y seis [sic] meses en guerra”», *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-11-1937, p. 3.

había algunos muy jóvenes, familiares que los acompañaban. El total de la delegación subía pues a sesenta expedicionarios, jóvenes y personas mayores, muchas mujeres.³⁷

En el mes de julio de 1938 la Generalitat preparó una nueva estrategia propagandística orientada a la ciudad de Madrid, consistente en un nuevo festival de cultura catalana. Entre los distintos eventos englobados en él, el Llar del Combatent Catalá inauguró una exposición de guerra, y se anunciaron conferencias, audiciones, visitas y excursiones sobre costumbres catalanas. Entre estas actividades, sin duda fue la danza la que obtuvo mayor respaldo. De hecho, en el mismo anuncio se daba cuenta de que «Las guerrillas de teatro que dirige María Teresa León darán varias audiciones de danzas típicas catalanas, interpretadas con todo el calor que los castellanos ponen en comprender a la región autónoma».³⁸

Más adelante, conmemorando el segundo aniversario de la defensa de Madrid en noviembre de 1938, se recurrió al mismo modelo que realizara la Cobla Albert Martí poco antes. Así, la cuarta división organizó otro festival con participación de la Cobla de la 33ª división, que actuó junto con un grupo de jóvenes del Casal de Valencia que interpretaron bailes de aquella región.³⁹ En definitiva, como podemos comprobar, la danza folklórica se convirtió en uno de los mejores instrumentos propagandísticos para las campañas de política interior de la República, gracias a su carácter popular, la identificación con las tradiciones nacionales y el respaldo del público general.

Entre la política y la evasión: del Liceo a las variedades

Además de la presencia de la danza de guerra, existió un importante repertorio para el entretenimiento y la evasión, sin contenidos políticos, hacia donde se orientó la mayor parte del teatro lírico y los grandes ballets. Sin embargo, debido a las imposiciones económicas y a la falta de recursos, estos espectáculos más elaborados fueron superados en número por las representaciones de revista y género frívolo. La proliferación de estas exhibiciones, de calidad a veces muy dudosa y con presencia de elementos provocativos y escandalosos para algunos, dio pie a acalorados debates acerca de la pertinencia o no de este tipo de programaciones. Algunos intelectuales del bando republicano vieron en la danza teatral un instrumento de propaganda con más calidad que otros géneros utilizados en las distintas campañas nacionales e internacionales. Así, se elevaron distintas propuestas, que aludían claramente a la fama que había conseguido la danza española a lo largo de la década de los veinte y los primeros años treinta:

En cuanto a los «ballets», a estas horas ya debía estar ensayando el cuerpo de baile y elegidas las figuras protagonistas. Preparada y en marcha esta compañía coreográfica, tiene un ancho campo de acción. Primero sus funciones en el Liceo y luego en el extranjero. ¡Esto sí es propaganda! Falla, Albéniz, Granados, Chapí, Bretón, interpretados por artistas del baile español, con

³⁷ MIRAVITLLES, J.: «Catalanes en Madrid (impresiones de viaje)», *El Mono Azul*, Madrid, 46, julio de 1938, p. 4. T.A.

³⁸ «Quince días de Exposición de guerra», *La Libertad*, Madrid, 26-7-1938, p. 2.

³⁹ «Gran festival organizado por la cuarta división», *El Liberal*, Madrid, 2-11-1938, p. 2.

decorados y vestuarios modernos, de manos españolas también! Todo realizable teniendo al Estado detrás, todo hacedero sin las prisas del empresario que quiere resarcirse del dinero empleado en las primeras representaciones.⁴⁰

Los espectáculos de teatro lírico y los grandes ballets que consiguieron sobrevivir durante esos años encontraron uno de sus escasos baluartes en el Liceo de Barcelona.⁴¹ Tras su incautación y conversión en Teatro Nacional de Cataluña por decreto del 27 de julio de 1936, el edificio se reabrió para la temporada lírica de 1937-1938, en la que se estrenaron algunas obras. Las piezas fueron representadas por el cuerpo de baile del viejo teatro —formado por una veintena larga de bailarines—, encabezado por Joan Magrinyà, Trini Borrull, Rosita Segovia y Maria Lluïsa Nogués. Además, como directores escénicos destacaron Joan Villaviciosa, Eugenio Casals y Rafael Moragas y, como maestros escenógrafos, Josep Castells, Salvador Bartolozzi, Morales, Muntañola y Batlle.⁴² Castells, el escenógrafo más habitual de esos años, tenía una gran experiencia en espectáculos líricos. Trabajador en el Liceo durante los años treinta, realizaba un tipo de puestas en escena muy coloristas y decorativistas, con un uso de recursos vinculados al expresionismo.

La dirección artística de la temporada 1938-1939 fue encomendada a Salvador Bacarisse. En una entrevista que le realizaron al compositor, el 7 de septiembre de 1938, aclaró que su objetivo fundamental era cimentar la institución del Teatro Lírico Nacional Permanente, una empresa que se había iniciado con los primeros años del gobierno de la República y del que no se quería desistir a pesar de las circunstancias bélicas. Igualmente declaraba que se centraría en el «arte nacional» en lo «puramente español», y continuaba: «Durante la temporada cultivaremos todos los géneros, desde el sainete lírico, que tiene el saludable perfume del pueblo, hasta la ópera, pasando por la zarzuela grande y el ballet».⁴³ Así, programó distintas obras de autores españoles —incluyendo algunas composiciones suyas inéditas, como el ballet *Corrida de feria*—. En dicho repertorio «el “ballet” tendrá un papel preeminente en los programas de la próxima temporada del Liceo. El típico baile español será interpretado por un cuadro de excelentes artistas, dirigido por Magriñá, que pondrá en escena estos “ballets” dando vida a la acción danzada y mimada, y procurará en su labor que la pantomima y la danza alternen con rapidez y se enlacen estrechamente».⁴⁴

Uno de los mayores éxitos de esa temporada fue *Las golondrinas*, drama lírico en tres actos que ya había sido representado con anterioridad, primero como zarzuela en el Teatro Price de Madrid por la compañía Sagi-Barba el 15 de febrero de 1914 y, luego, como ópera en el Teatro del Liceo de Barcelona, el 14 de diciembre de 1929. El libreto resultó de la adaptación del drama

⁴⁰ ENDERIZ, Ezequiel: «La escena. El Teatro del Liceo no puede ser un teatro del género chico», *Umbral*, 42, 3-9-1938, p. 12.

⁴¹ Su homólogo madrileño, el Teatro Real, se encontraba cerrado desde 1925 por amenaza de ruina y sus lentas obras de remodelación se habían prolongado hasta el estallido de la guerra. Durante esos años, la explosión de un polvorín instalado en el edificio terminó de destruir el mítico teatro, que no se reabría hasta la década de los sesenta.

⁴² ENDERIZ, Ezequiel: «Teatro Liceo. Lo que fue y lo que debió ser. La temporada del Liceo», *Umbral*, 37, 30-7-1938, p. 12. Véase también: B.O.: «La vida teatral. Volviendo a la carga», *Nosotros*, 2-9-1937, p. 7.

⁴³ ZANNI, Urbano F.: «La próxima temporada en el Liceo. Los “Ballets Españoles”», *La Vanguardia*, Barcelona, 7-9-1938, p. 5.

⁴⁴ «La próxima temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 25-9-1938, p. 4.

Ocells de pas de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga y Santiago Rusiñol, mientras que José María Usandizaga se encargó de la partitura. Precisamente la versión de 1929 había contado con una escenografía de Castells y es posible que estos decorados se reaprovecharan durante la guerra.⁴⁵ La obra evocaba las aventuras de un grupo circense que representaba su función por tierras españolas, un libreto calificado como «de los más insípidamente convencionales». Al margen de la crítica a los elementos más trasnochados, las crónicas fueron positivas:

A pesar de esta limitación de los elementos tradicionales del lirismo «teatralicomusical» [sic], el conjunto de la obra es de una fuerza dramática irresistible, de una inspiración melódica fresca y muy cantable y de un gran dominio en el manejo de las voces y la orquesta. [...] En una palabra: es una obra que no tiene estilo, porque su estilo es la síntesis de diferentes estilos de fuera, pero que es de una gran maestría en el dominio del oficio musical, de un instinto profundo para los efectos escénicos.⁴⁶

La obra se reestrenó en marzo de 1938, y se repuso el 2 julio de 1938 con motivo de un homenaje a la 48ª División organizado por la Federación de Trabajadores de la Enseñanza. Sin embargo, en este caso solo consistió en el fragmento de baile, interpretado por Rosita Segovia y Magrinyà, y no de la zarzuela entera.⁴⁷ El programa de mano recogía el siguiente argumento:

Apáganse repentinamente las luces y cambia el cuadro, apareciendo la nueva decoración con que ha de representarse la pantomima. Comienza ésta con un prólogo a cargo de Puck, en el que hace la presentación y descripción de los personajes y del asunto que van a representar: la «Tragedia de los amores de la señora Colombina, el señor Polichinela y el payaso Pierrot». Acto seguido desarrollándose la acción de ésta en su forma tradicional, y en el momento oportuno oyesse la serenata que Pierrot entona a su adorada Colombina.⁴⁸

Los dos bailarines representaron el paso a dos entre Pierrot y Colombina, personajes protagonistas de la *Pantomima* insertada en el segundo acto de la obra, un recurso del teatro dentro del teatro. Así, como era frecuente en las piezas inspiradas en la *commedia dell'arte*, el bailarín llevaba un sencillo traje blanco de largas mangas que le tapaban las manos, una gola y un gorro negro (fig. 8), mientras que la bailarina vestía un tutú blanco sin adorno alguno. Sebastià Gasch realizó la crónica de este espectáculo dedicando todo el artículo a este pequeño fragmento de la obra:

¿Pantomima hemos dicho? [...] En efecto: a pesar de que el argumento de la obra de Usandizaga habla claramente de pantomima, Magrinyà ha traicionado deliberadamente la forma y el

⁴⁵ Los bocetos de la escenografía de Castells, de 1929, se conservan en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (IT). Fons Josep Castells Sumalla, reg. 93.266-93.267, P 27-53.

⁴⁶ M., O.: «Temporada oficial al Liceu. *Las golondrinas*», *Meridià*, Barcelona, 1-4-1938, p. 7. T.A.

⁴⁷ Véanse: HERCE: «La reposición de *Las Golondrinas* constituyó un señalado triunfo artístico», *La Vanguardia*, Barcelona, 25-3-1938, p. 4. FEBUS: «Notas de guerra. Un homenaje a la 48 división», *ABC*, Madrid, 2-7-1938, p. 3. «En el Liceo se celebra un homenaje y la 43 División», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-7-1938, p. 4. TESIS I MARCA, Rafael: «Impressions d'un espectador. Opera i sarsuela al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 27-5-1938, p. 7. GASCH, Sebastià: «La dansa al Liceu. Debut de Maria Lluïsa Nogués», *Meridià*, Barcelona, 21-10-1938, p. 7.

⁴⁸ Programa de mano del Teatro del Liceo, 27-3-1938. BC.

espíritu de este argumento y, en lugar de una pantomima, ha hecho un ballet. [...] Porque todos los que amamos la danza pura debemos alegrarnos de esta traición. [...] Y así los balletómanos hemos podido aplaudir un ballet alegre, movido, variado, sólidamente arquitectónico, en el que todos los recursos de la elevación, del «parcours» y de la rotación se han puesto en juego brillantemente, y en el que hay muy poca pantomima. La indispensable. Reducida a la mínima expresión. En la ínfima categoría de pariente pobre. Pero Magrinyà no es solo un coreógrafo eminente. Es también un intérprete admirable. Y ha encarnado a un Pierrot con mucha precisión. [...] El papel de Colombina ha sido confiado a Rosita Segovia, primera bailarina de nuestro Gran Teatro. [...] Una pequeña obra maestra. [...] Este ballet de *Las Golondrinas* se puede comparar perfectamente con las mejores obras presentadas en el mismo Liceo por la tropa de Ballets Russes de Monte Carlo.⁴⁹

Además de este ballet, el 15 de mayo de 1938 tuvo lugar la representación del prólogo de *Els Pirineus*, la «trilogía catalana» de Felipe Pedrell. La actuación, en la que nuevamente participaron Rosita Segovia y Joan Magrinyà, con coreografía de este último, fue dirigida musicalmente por José Sabater y plásticamente, por Rafael Moragas. El decorado fue diseñado por Ramón López, mientras que los figurines fueron obra de Antonio Llobet. La obra formaba parte de un programa en el que también se representó *El giravolt de maig*, de Eduardo Toldrá, con una nueva escenografía de Salvador Sabatés.⁵⁰

No obstante, quizás la obra de danza más destacada de las estrenadas en el Teatro Nacional de Cataluña esa temporada fue *Corrida de feria*. Se trataba de un ballet-pantomima compuesto por Salvador Bacarisse, inspirado en un libreto escrito por su primo, el poeta Mauricio Bacarisse.⁵¹ Esta obra había sido realizada para Antonia Mercé en 1929, pero la bailarina nunca llegó a estrenarla. Salvador Bacarisse interpretó alguna de sus piezas en el Teatro Español, el 23 de abril de 1932, cuando el poeta ya había fallecido. Con una escenografía de Josep Castells y figurinismo de Manuel Muntañola, la dirección artística corrió a cuenta de Eugenio Casals, mientras que Magrinyà montó la coreografía y también interpretó el papel principal junto con las primeras bailarinas Borrull y Nogués, Anita Esteve, Agustín Montesán y el cuerpo de baile.⁵² Su estreno absoluto tuvo lugar el 1 de noviembre de 1938, en el homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales que organizó el Comisariado General de los Ejércitos de Tierra.

El argumento de la pieza estaba alejado de los contenidos propuestos para el teatro de guerra, pues contaba las relaciones entre una bailaora, un torero y un contrabandista, durante la Feria de abril de Sevilla —nada más estereotipado desde las grandes obras de La Argentina a finales de los años veinte—. De hecho, la crítica señaló que «aparecen todos los recursos de

⁴⁹ GASCH, Sebastià: «La dansa. La pantomima de *Las golondrinas*», *Meridià*, Barcelona, 5-6-1938, p. 7. T.A.

⁵⁰ «La temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 15-5-1938, p. 4.

⁵¹ El texto, de diez páginas, se conserva inédito. PÉREZ, Roberto: «Mauricio Bacarisse y el teatro», en VILANOVA, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Barcelona, 1992, p. 189.

⁵² En el estreno de la temporada, el 11 de octubre de 1938, se volvió a representar el ballet *Las golondrinas*, interpretado por Nogués y Magrinyà. *Corrida de feria* no se llevó a escena hasta el mes de noviembre. «Alrededor del teatro. La temporada del Liceo», *CNT*, Barcelona, 8-10-1938, p. 2; 29-10-1938, p. 2; 1-11-1938, p. 2; 9-11-1938, p. 2. Véase GASCH, S.: «Un nou astre brilla en el firmament de la dansa. Trini Borrull», *Meridià*, Barcelona, 8-6-1938, p. 7.



Fig. 8. Joan Magrinyà en la pantomima de *Las golondrinas*, 1938. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

la “españolada”, pero tratados con una plausible dignidad estética».⁵³ Aunque los decorados de Castells no llamaron la atención, se aplaudió el figurinismo de Muntañola. Tanto la música como el libreto fueron bien considerados, hasta el punto de calificar la obra como «género lírico del porvenir»:

Corrida de Feria sorprende al espectador de hoy y le conforta; le hace pensar que se abre en España una nueva perspectiva de teatro lírico —el teatro del porvenir—, maravilloso y casi inédito.

Para los organizadores de esta campaña inicial de arte lírico, es una preocupación constante la calidad; se advierte, y consignarlo es de por sí un elogio. A decir verdad, esa preocupación se resuelve con el estreno del «ballet» de Bacarisse, que sitúa en un plano muy alto el propósito bautizado con el nombre de Teatro Nacional, ya que nacional es el tema de inspiración de *Corrida de Feria*. Cómo interpreta Bacarisse lo nacional, responde indudablemente, a una nueva mentalidad artística. En realidad, una música basada —lo mismo que la poesía nueva—, en el sentido clásico. Los últimos tiempos se inspiran, cuando el arte es escrupuloso, en los de hace tres siglos. Por eso, el volumen de la obra artística de un hombre joven, culto o cultivado —mejor diría yo esto segundo—, rebasa notoriamente el concepto corriente del teatro actual, produciendo una distancia cósmica de valores, que resaltan más en el momento poco acogedor del empeño.⁵⁴

⁵³ H.: «Ayer tarde en el Liceo. Un homenaje de despedida a los comisarios de las Brigadas Internacionales», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-11-1938, p. 2.

⁵⁴ SAMPELAYO, Carlos: «El estreno de *Corrida de Feria*», *Umbral*, 51, 5-11-1938, p. 12.

Sin embargo, en otras crónicas, la escenografía, diseñada por Josep Castells, fue muy criticada por algunos especialistas, que no vieron la concordancia adecuada entre la danza y la plástica de la obra:

Lo que no podemos elogiar incondicionalmente es la presentación. Y nos sabe muy mal. Pero el moderno mal entendido de ese decorado, degeneración cartelística del decorativismo cubista de 1925, que ya solo se estila en las revistas del Paral·lel, no nos ha convencido. Por añadidura, este decorado, demasiado recargado, anula el juego de los intérpretes que necesitan telas de fondo más simples para brillar con el estallido deseable. En cuanto a los trajes, si exceptuamos los de la Borrull y Magrinyà, espléndidos de suntuosidad digna y de sabor de época, y el de Anita Esteban, de un gusto exquisito, los otros son bastante pobres y demasiado heterogéneos y, lo que es peor, no armonizan con el fondo. Esto demuestra una vez más la necesidad de encargar el decorado y los trajes a un mismo artista.⁵⁵

Los bailarines del viejo Liceo, como era habitual, también aparecieron en algunos fragmentos de otras obras, formando parte del cuerpo de baile, o bien protagonizando los conocidos bailables. Así, podemos destacar la participación de la pareja formada por Rosita Segovia y Joan Magrinyà, junto al cuerpo del Liceo, en la comedia lírica de *Doña Francisquita*, que pisó los escenarios del teatro barcelonés una vez más el 28 de abril de 1938. Esta obra, basada en *La discreta enamorada* de Lope de Vega, había sido compuesta por Amadeo Vives, utilizando un libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Para esta representación se utilizaron escenografías de Salvador Bartolozzi, que representaban el ambiente de una semana de carnaval en el Madrid de mediados del siglo XIX. *La Vanguardia* dedicó un extenso párrafo a la labor del escenógrafo en esta pieza:

[...] con el fondo de unos telones de maravilla, donde Salvador Bartolozzi, uno de los pintores que, [...] lleva dentro de él el alma de Madrid, pero de un Madrid sentido, conocido y vivido. Ha plasmado en este decorado, con arte prodigioso, los viejos rincones madrileños y la nota luminosa de la pradera, pero Bartolozzi ha hecho que estas evocaciones tengan un sentido moderno en el color, en la línea y en la técnica, y es que este gran dibujante es acaso uno de los pocos artistas que se han preocupado desde los tímidos ensayos teatrales del Ateneo, hasta su teatro de los niños, de ponerse a tono con las más modernas orientaciones del arte escénico.

Bartolozzi, ovacionado con efusión por el público, bien satisfecho puede estar de su obra.⁵⁶

Otras de las representaciones en las que aparecieron números de baile fueron: *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, y *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Federico Chueca, ambas con decorados de Joan Morales;⁵⁷ *La viejecita*, de Manuel Fernández Caballero, con decorados de Rafael García y Ramón Batlle; *Carmen*, de Bizet, con algunos decorados reutilizados de Vilumara y Alarma y con uno nuevo de Castells; *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, con escenografía de

⁵⁵ GASCH, Sebastià: «Corrida de feria», *Meridià*, Barcelona, 12 a 19-11-1938, p. 7. T.A. Véase también XIP: «Teatro Nacional. Corrida de feria», *Mi Revista*, Barcelona, 15-11-1938, p. 30.

⁵⁶ HERCE: «Arte lírico. La temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 29-4-1938, p. 2.

⁵⁷ Los bocetos para los telones de *La Revoltosa* se conservan en el IT. Fons Joan Morales Mas: 39.024, 39.040, 39.158. Fons Amadeu Asensi González: 46.461, 46.463, 46.468.

Castells; *Bohemios*, de Amadeo Vives; *Jugar con fuego*, de Francisco Asenjo Barbieri, con escenografía de Batlle; *La Dolores*, de Bretón, puesta en escena por Moragas; y *La venta de Don Quijote*, de Chapí, con escenografía de Salvador Sabatés, representada en el homenaje a los voluntarios americanos, organizado por la Unión Iberoamericana, el 9 de noviembre de 1938.⁵⁸

Al margen de las piezas estrenadas en el Liceo, se recurrió a algunos números de danza clásica en distintas funciones benéficas. Así, mencionaremos la Fiesta de la Danza, de la Música y de la Poesía, un homenaje a Federico García Lorca y en beneficio de los movilizados de la industria del espectáculo — militantes de CNT —, que tuvo lugar el 26 de junio de 1938 en el Teatro Tívoli de Barcelona. En ella se agruparon interpretaciones orquestales de obras como *Capricho español* (Rimsky-Korsakov), *El príncipe Igor* (Borodin), composiciones inéditas de Obradors sobre romances de Lorca —interpretadas por Emili Vendrell—, fragmentos de *La Revoltosa* y *Las bodas de Luis Alonso* y el segundo acto de *Bodas de sangre*, entre otros números. Además, Joan Magrinyà y Rosita Segovia, en un recital de danza, interpretaron *Córdoba*, *Seguidillas* y *Sevillanas* (Albéniz) y la jota de *La Dolores* (Bretón).⁵⁹

El 8 de agosto del mismo año, tuvo lugar un concierto especial en el Palau de la Música de Barcelona, en la que, tras una serie de piezas musicales, Joan Magrinyà, Trini Borrull, (fig. 9) y Maria Lluïsa Nogués ejecutaron unos cuantos números de baile. Las dos intérpretes sustituían en el cartel a Rosita Segovia que en esos momentos se encontraba de gira por Francia. Entre los números de danza se presentaron *Córdoba* (Albéniz), *Danza del fuego* de *El amor brujo* (Falla), *La muñeca* (Liadow), *Vals* (Chopin) y *Seguidilla* (Albéniz).⁶⁰

También cabe destacar el recital de piano organizado por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat en homenaje al personal del Ministerio de Defensa, celebrado en el Palau de la Música de Barcelona el 11 de agosto de 1938. En este espectáculo Magrinyà ejecutó unas *Seguidillas* de la más pura escuela bolera; Nogués, la pieza de danza clásica *Nina mecànica*, con música de Liadow; y Borrull, la *Danza del fuego* de *El Amor Brujo* de Falla. Además se presentaron los pasos a dos de *Las sílfides* de Chopin, y de *Córdoba* de Albéniz.⁶¹ Poco después, con motivo de la centésima representación de la obra *La Patética*, que se podía ver en el Teatro Catalán de la Comedia, Magrinyà participó en un concierto en el que estuvo encargado de la coreografía y la interpretación.⁶²

Por último, no hay que olvidar los ballets que se proyectaron en la temporada 1938-1939, pero que, por motivos derivados del final de la guerra, no llegaron a llevarse a escena: *El amor brujo* (Falla), *La romería de los cornudos* (Pittaluga), *Don Lindo de Almería* (con libreto de Bergamín y música de R. Halffter, estrenado en el exilio mexicano), *El caballero de Olmedo* (E. Casal Chapí), *El contrabandista* (Esplá) y la ópera *Charlot* (Bacarisse).⁶³ Algunas de estas

⁵⁸ GASCH, Sebastià: «Dansa de teatre al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 24-6-1938, p. 7. «La temporada lírica del Liceo», *La Vanguardia*, 17-4-1938, p. 6. HERCE: «Extraordinario éxito de *Carmen* en el Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 8-7-1938, p. 3.

⁵⁹ «Homenaje a la memoria del poeta del pueblo Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona, 18-6-1938, p. 4. «Fiesta de la Danza, de la Música y de la Poesía», *La Vanguardia*, Barcelona, 28-6-1938, p. 5.

⁶⁰ «Teatros y conciertos. En el Palau», *La Vanguardia*, Barcelona, 9-8-1938, p. 8.

⁶¹ GASCH, Sebastià: «Dansa al Palau», *Meridià*, Barcelona, 12-8-1938, p. 7.

⁶² «La próxima temporada lírica del teatro del Liceo», *Mi Revista*, Barcelona, 15-9-1938, p. 31.

⁶³ GASCH, Sebastià: «El que veuren ballets espanyols al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 23-9-1938, p. 7. ZANNI, U.F.: art. cit., 7-9-1938.



Fig. 9. Trini Borrull, 1938.

obras cuyos proyectos estaban más avanzados lograrían estrenarse ya en los nuevos territorios de acogida de sus creadores durante los años del exilio.

Gerardo Atienza no tuvo tanta suerte como Magrinyà, teniendo en cuenta las difíciles circunstancias del asedio a Madrid en comparación con Barcelona. Si en la ciudad catalana todavía sobrevivían los residuos del ballet de las temporadas teatrales de las décadas anteriores, en la capital española encontramos la reconversión de Atienza como profesor de clases especiales de gimnasia rítmica, «preparatoria al bello arte del ballet ruso» en la Sociedad Cultural Deportiva.⁶⁴ La revista *Mundo Gráfico* publicó un artículo en 1937 dedicado a la actividad truncada del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en concreto, al Salón de Exposiciones y a la actividad del baile. Así, Antonio de la Serena evocaba aquella Academia de Bailes Clásicos dirigida por Atienza e instalada en la última terraza del edificio, que se convirtió en el foco más importante de la danza clásica madrileña hasta que la guerra se llevó estos planes por delante.

A las representaciones escénicas vinculadas a los grandes teatros y a los géneros operístico y de danza teatral en tiempos de guerra, se deben sumar también los espectáculos más próximos a las variedades y el *music-hall*. Fueron muchas las figuras de la danza las que se apartaron de las grandes producciones de ballet para trabajar como artistas individuales en números sueltos, combinados con piezas de otros géneros y calidades, siendo este un tipo de espectáculo ligero más ameno para un público que solo buscaba escapar de su tragedia diaria al adentrarse en el teatro. Esta disciplina escénica fue tan solicitada que llegó a crearse un Comité Económico del Music-Hall, dependiente de CNT-AIT,⁶⁵ en parte para controlar las polémicas surgidas en torno a estos espectáculos. Su relación casi automática con la pornografía y la sicalipsis llevó a que muchos intelectuales y políticos denunciaran la bajeza de estas obras y pidiesen su

⁶⁴ «Nueva juventud», *La Libertad*, Madrid, 13-11-1937, p. 3.

⁶⁵ Comité Económico del Music Hall, SUEP, CNT-AIT. Fichas de compañeras embarazadas y enfermas. Contratos y cartas, s.f. CDMH, PS-Barcelona, 506, 3.

sustitución por actuaciones de una alta calidad artística. Sus partidarios, en cambio, valoraban el mantenimiento de una industria en la que trabajaban muchos artistas a los que no se podía dejar sin una forma de ganarse la vida.⁶⁶ Así, algunos artículos recogían esa paradoja:

Pues ya está aquí la revolución. A su impulso, todo se transforma, todo se remoja: soplan nuevos vientos en las diversas ramas de la actividad nacional. Pero el huracán se detiene, la tromba se para ante las baterías de nuestros tabladillos: en el mundillo de la farándula persiste la misma atmósfera densa en que se asfixia todo intento de auténtico arte y solo viven a sus anchas el autor mediocre, el cultivador del «pastiche», el escritorzuelo de corto vuelo. [...] No es que vayamos a pedir que se residencien los antiguos géneros teatrales. Eso sería idiota e injusto. Los cantantes, las segundas tiple, los artistas de vodevil y los autores que a esas producciones se consagran, tienen derecho a vivir de su trabajo y deber de todos es proporcionárselo. Pero ¿sería tan difícil que cinco o seis de estos diecisiete coliseos que se consagran a representar producciones dignas de la hora que atravesamos, interpretadas por conjuntos formados con mano inteligente, bajo la dirección de personas capacitadas?⁶⁷

Esta controversia fue habitual en las discusiones para decidir las medidas que hubiera que tomar en cuestión de política teatral. Desde los primeros meses de la guerra, las salas teatrales fueron incautadas por los sindicatos, que pretendieron una reorganización de todo el sector. A ellos tuvieron que acudir los trabajadores para poder ejercer su profesión, aunque, en ocasiones, la falta de coordinación entre unos y otros organismos llevó a cometer algunas irregularidades. De manera ilustrativa, cabe citar el caso de la maestra de baile Lilly Darling —conocida como *Miss Darling*—. Se trataba de la regente de una academia para coristas en Barcelona, que había trabajado en varios espectáculos entre 1934 y 1936, dirigiendo los «Girls y Boys de Miss Darling y 12 bellas vicetiples» en obras como *Sirenas de Nueva York*, que estrenó en el Teatro Victoria, en octubre de 1934.⁶⁸ Al estallar la guerra, Miss Darling dirigió una carta a la Junta Revolucionaria de Espectáculos Públicos de Barcelona, denunciando que «como en el teatro Español denota hoy un conjunto de bailarinas sin maestro y en el Teatro Principal Palace figura una maestra (o maestro??) [sic] que pertenece a “Varietés” y cuando le conviene hace de pareja de baile perjudicando a los verdaderos maestros. Llevo tres meses en paro forzoso y espero que me haga justicia por carecer de medios de vida».⁶⁹

Los sindicatos, por tanto, se organizaron para controlar todos los aspectos del sector escénico y distribuir el trabajo de acuerdo a sus consideraciones. Esto llevó a más de un conflicto con los regentes de los teatros. Por ejemplo, en febrero de 1937, el escenógrafo Josep Castells —uno de los que más trabajaron en la Barcelona en guerra— se vio implicado en una trifulca

⁶⁶ Véase LEAL, Juli: «Vaya usted verá usted, lo que ve [sic]... De la profundidad de lo frívolo», en AZNAR SOLER, Manuel; BARONA, Josep L.; y NAVARRO NAVARRO, Javier (eds.): *València, capital cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Universitat de València, SECC, 2008, pp. 329-338.

⁶⁷ SAM: «Espectáculos. Los teatros y la revolución», *ABC*, Madrid, 8-4-1937, p. 14. Véase también BEN-KRIMO: «El teatro y la Revolución», *Nosotros*, Valencia, 10-3-1937, p. 2; BEN-KRIMO: «El teatro, en el mismo sentido, de la contrarrevolución sigue en pie...», *Nosotros*, Valencia, 3-4-1937, p. 2; «Carteleras fascistas...», *Nosotros*, Valencia, 8-4-1937, p. 8.

⁶⁸ Véanse las carteleras de *La Vanguardia*, Barcelona, 30-10-1934, p. 6; 5-9-1935, p. 31; 24-10-1935, p. 33; 30-11-1935, p. 36; 1-12-1935, p. 41; 9-6-1936, p. 40.

⁶⁹ Carta de L. Darling al presidente de la Junta Revolucionaria de Espectáculos Públicos, Barcelona, 30-10-1936. CDMH, PS-Barcelona, 506, 3.

con la Sección de Decoradores Técnicos Escenógrafos de Cataluña, dependiente del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) —de CNT, AIT—, por haber aceptado trabajar en la reforma del Teatro Olimpia de Barcelona, sin haber consultado antes con la junta de la Sección de Escenógrafos, a la que pertenecía, siendo este el organismo con la potestad de encargar dicho trabajo a quien considerase oportuno.⁷⁰

Se crearon numerosas listas con la relación de trabajadores del sector teatral sindicados. Entre los que figuraban como integrantes de la Sección de Decoradores y Dibujo, la Sección de Producción y la Sección de Arquitectos —dependientes del SUEP, CNT, AIT—, se encontraban el arquitecto Antonio Burgos Vila, el dibujante Fernando Calvo Balaguer, los delineantes Juan Alberto y Juan Marcet, el decorador Lorenzo Burgos, el ayudante decorador Ramón Matheu y los escenógrafos Antonio Lozano Alto, Ramón Batlle Sagristá y Carlos Freixas Baleito.⁷¹

En su desarrollo, el SUEP redactó un documento en el que dejó constancia de su labor en la estructuración del funcionamiento del sector teatral republicano, dependiente de CNT:

Al hacerse cargo los trabajadores afiliados al Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona CNT de la administración de los teatros en agosto de 1936, la industria teatral estaba completamente abandonada, por lo que se puede afirmar que no existía de hecho.

Al producirse el levantamiento faccioso actuaban, únicamente, los teatros que se relacionarían a continuación, con compañías y empresas forasteras, accidentales. Dominado el movimiento insurreccional en Cataluña, las indicadas empresas y Compañías retornaron a sus localidades de origen, llevándose consigo el material inherente a las mías, desapareciendo, inclusive, en la marcha precipitada y abandono de los locales la mayor parte del material auxiliar [...] por lo que el Sindicato tuvo que proveer para la puesta en servicio de los teatros y para su normal funcionamiento.

[...] el Agrupamiento Industrial ha cuidado del entretenimiento y mejora de los edificios y utillaje de los mismos, conservando y renovando constantemente cuanto había en ellos. Y todo sin aportación extraña, sino por la labor única y exclusiva de los trabajadores de Industria del Espectáculo CNT.

Hoy los locales están provistos de todo lo necesario, con abundancia, para su normal funcionamiento [...]

El otro material —escenografía, atrezzo, utilería, accesorios eléctricos, muebles etc.—, que se emplea y usa para las representaciones teatrales, era alquilado por los sedicentes empresarios a los pequeños industriales y obreros emancipados, los que en su inmensa mayoría se han afiliado voluntariamente a nuestro Sindicato, aportando a la socialización su material y esfuerzo personal a la consecución de la labor socializante efectuada. [...]

Por lo que respecta al material aportado por nuestros compañeros, ha sido, ya, dado de baja en su casi totalidad por fuera de uso por desgaste y eliminado por razones de renovación constante, característica esencial e indispensable de nuestra industria.⁷²

⁷⁰ Carta de la Junta del Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona y su radio, CNT, AIT, Sección de Decoradores Técnicos Escenógrafos de Cataluña, al presidente del Comité Económico del Teatro Olimpia, Barcelona, 5-2-1937. CDMH, PS-Barcelona, 506, 3.

⁷¹ Nómina de Sección de Decoradores y Dibujo, Semana 51, Sección de Producción, SUEP, Barcelona, 18-12-1936. Nómina de Sección de Arquitectos, Decoración, Semana 2ª, Sección de Producción. SUEP, Barcelona, 8-1-1937. Carta de la Junta del Sindicato de Espectáculos de Barcelona, Sección de Escenógrafos, Barcelona, 2-3-1938. CDMH, PS-Barcelona, 506, 3.

⁷² Documento del SUEP, CNT-AIT, Barcelona, s.f. «Por qué no se puede formular inventario en nuestra industria». CDMH, PS-Barcelona, 506, 3.

Poco a poco, la política republicana se fue encauzando hacia una mayor coordinación de todos los organismos de control y organización de los sectores de espectáculos. Así, en marzo de 1937 se aprobó el reglamento para el funcionamiento de la Junta de Espectáculos. Sin embargo, quizás la acción más efectiva fue la impulsada desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, que consistió en la creación del Consejo Central de Teatro, a partir del Decreto de 22 de agosto de 1937.⁷³ Este organismo tuvo la «necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivista mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora». Con ello, se pretendía definitivamente dirigir y orientar su aspecto artístico y cultural, atender a la formación de su personal —escritores, directores, escenógrafos, etc.— y fomentar la configuración de compañías de diversos géneros.

La publicidad de estos espectáculos fue abundante en los periódicos y revistas; se vaticinaba el éxito de figuras recién descubiertas y se hacía un seguimiento de la trayectoria de los grandes emblemas de la danza del periodo inmediatamente anterior. Así, se señalaba la eclosión de estrellas en potencia, como las bailarinas Ana Mary o Mary Paz, continuadoras de la escuela del baile clásico y español a pesar de las circunstancias bélicas. También surgieron grupos infantiles, como Aurora Roja, formado por niños y niñas entre los nueve y los dieciséis años, cuyos espectáculos se basaban en una presentación estilizada de las danzas regionales.⁷⁴ Sin embargo, este fenómeno se llevó hasta el extremo: las carteleras comenzaron a llenarse con los nombres de niños y niñas que reclamaban la atención del público ante sus supuestos dones prodigiosos y que, a través de sus ingresos, ayudaban a las débiles economías familiares.⁷⁵ Por otro lado, debido a las mismas causas, se apuntaba el retorno a los escenarios de artistas más veteranas, como Pastora Imperio, la Niña de los Peines, La Yankee, Carmen Amaya, Ofelia de Aragón o La Preciosilla, quienes posiblemente no tuvieron entonces otro modo de supervivencia.

1.2. La puesta en escena de la danza del bando franquista

Así como, en general, la apuesta por la cultura y las distintas manifestaciones artísticas fue un apoyo fundamental del aparato propagandístico del bando republicano, los rebeldes no creyeron, hasta muy avanzada la guerra, en la importancia de servirse de estos medios para hacer llegar su mensaje ideológico y su campaña bélica. No obstante, sí es posible encontrar ciertas representaciones de grupos de teatro y de danza, especialmente a medida que se iba ganando territorio a la República y, por tanto, se integraban en la población dominada por los

⁷³ Presidido por Josep Renau como director general de Bellas Artes, el Consejo Central de Teatro estaba formado por Antonio Machado y María Teresa León en la vicepresidencia, y Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, C. Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto, como vocales. Los representantes en la Junta de Espectáculos de Madrid fueron Rafael Alberti, Manuel González y Enrique Naval. *Gaceta de la República*, 236, 24-8-1937, p. 769.

⁷⁴ G., D.: «Aurora Roja», *Meridià*, Barcelona, 14-1-1938, p. 4.

⁷⁵ Fernando Collado ha señalado que esto desencadenó una gran crítica al trabajo infantil. COLLADO: óp. cit., 1989, p. 464.

franquistas no solo los grupos escénicos, sino también los espacios teatrales y los recursos almacenados de los que hicieron uso con el paso del tiempo. Parte de este sustrato fue utilizado nada más acabar la guerra para configurar instituciones como los Coros y Danzas, creados en el seno de la Sección Femenina del Movimiento Nacional franquista, como preconizaban textos semejantes al fragmento siguiente, publicado en *Vértice* en diciembre de 1938:

Actualmente existen en España agrupaciones de danzantes y cantadores del país, que ofrecen el repertorio con más o menos autenticidad, a los forasteros que visitan las respectivas localidades, bajo la dirección del maestro que organiza la fiesta.

Si al reorganizarse en España el teatro es posible recoger todos los elementos dispersos y crear bajo una dirección inteligente la escuela, o escuelas de baile, para formar una gran compañía de danzas y pantomimas españolas, a las que se unan canciones y poesías, podrán los poetas, los músicos, los pintores y directores, realizar obras que llevadas a la escena, crucen el mundo para que este conozca el genio y civilización de España.⁷⁶

La Sección Femenina, nacida dentro de Falange Española en 1934 bajo la dirección de Pilar Primo de Rivera, tuvo una relevancia singular durante la Guerra Civil al coordinar las labores atribuidas a la mujer. Posteriormente, se fue estructurando hacia la educación femenina, defendiendo los valores falangistas. Estos consistían en otorgar a la mujer un papel secundario y sumiso, orientado al hogar, la maternidad y el auxilio social. Entre las actividades promovidas en este ideario, la música y la actividad física se consideraron apropiadas, siempre que estuviesen adaptadas desde el decoro asociado a lo femenino. Para ello, se organizó la investigación del folklore español por medio de la recopilación de canciones y bailes de cada región, que era encargada a una serie de instructoras. Estas danzas, por tanto, recuperaron —aunque, a veces, como sucede con las artes efímeras, reinventaron— las canciones y bailes populares, con una intención sistematizadora y ordenadora. Su puesta en escena reclamó el entorno rural y urbano como localización e inserción de estos fragmentos de tradiciones «reales» —por oposición a la ficción propia de la danza teatral—. Al tratarse de bailes populares, sus puestas en escena fueron siempre muy sencillas, y su figurinismo consistió en la utilización de trajes típicos, extraídos directamente de las vestimentas cotidianas de las diferentes regiones españolas, de manera que la labor de los artistas plásticos diseñadores de danzas teatrales fue, en este punto, inexistente hasta los años cincuenta, y bastante escaso a partir de 1952.⁷⁷

Además de las iniciativas que fueron apareciendo en el campo de la danza folklórica y popular, hubo algunos artistas del bando sublevado que, durante los años de guerra, trabajaron en los escenarios para otros espectáculos de danza. Esta dedicación se realizó, bien como continuación a la trayectoria iniciada en los años previos en la modernidad y la vanguardia, bien como una nueva vertiente laboral, de carácter alimenticio —por la falta de medios económicos

⁷⁶ BOLARQUE: «De la Historia de la danza», *Vértice*, año III, 17, San Sebastián, diciembre de 1938, p. 70.

⁷⁷ La primera investigadora que dedicó sus estudios a esta organización fue Estrella Casero. Véase CASERO, Estrella: *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000. El proyecto de sistematización de las grabaciones de Coros y Danzas volcados en la base de datos de Google Earth fue realizado por el Ministerio de Cultura en colaboración con la Filmoteca Española —que custodia los fondos—. <http://www.redescultura.es/archivos/MC/AGA/DANZAS/Danzas.html> [Consulta: 20/11/2010].

y la ausencia de mercado artístico— o, en los casos más extremos, de instigación política. A continuación estudiaremos dos ejemplos que responden a estas dos circunstancias: primero, el de Pedro Pruna, como uno de los artistas que, conscientemente, volvió de Francia a la España franquista para trabajar como escenógrafo de éxito y, segundo, el de José Caballero, un pintor identificado con la cultura republicana que se vio empujado a trabajar en el bando sublevado cuando le sorprendió la guerra.

A estos dos pintores se les sumaron otros tantos que, durante la autarquía y la paulatina apertura de las décadas siguientes, fueron retomando algunas de las formas y los contenidos de los años previos a la guerra. A pesar de ello, inmediatamente después de la victoria franquista, la danza más politizada continuó siendo aquella de raíces folklóricas, con las que se inició una fuerte campaña política fuera de las fronteras, aprovechando los aparentemente inocentes bailes para llegar allí donde los cargos exclusivamente diplomáticos y políticos no eran bienvenidos. También se enviaron distintos grupos, como Coros y Danzas, a los territorios colaboracionistas, en pleno torbellino de la Segunda Guerra Mundial: la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la Francia colaboracionista afianzaron sus relaciones internacionales con espectáculos de este calibre. Se trata, pues, de una organización fundamental para entender la política artística y la instrumentalización de la danza por parte de la ideología fascista en el hervidero de la Europa de principios de los años cuarenta.

El trabajo de Pedro Pruna en tiempos bélicos

En el primer capítulo de este recorrido se ha analizado el brillante y prometedor trabajo del artista Pedro Pruna durante los años veinte, como integrante de la primera Escuela de París. En junio de 1936, poco antes de empezar la guerra, el artista catalán recibió el Premio Isidre Nonell, que concedía la Generalitat de Cataluña, a raíz de lo cual se vio envuelto en una polémica. El pintor renunció a él tras sufrir amenazas y el ataque a una de sus obras, aunque todo ello le valió una buena publicidad gracias a la cual se llenó la muestra de la Sala Parés de Barcelona en la que por entonces estaba exponiendo.⁷⁸ Sabemos que estos acontecimientos tampoco afectaron negativamente al pintor, pues la colectiva que se estaba celebrando coetáneamente decidió aumentar el número de obras expuestas del catalán.

Con el estallido de la guerra, en un primer momento, Pruna se trasladó de Barcelona a París y, por mediación de algunos contactos, expuso en la Leicester Gallery y en la Beaux Arts Gallery, ambas en Londres, en la primavera de 1937. Poco después retornó a la España en guerra, integrándose en el bando franquista. Llama la atención el hecho de que, estando en la Francia todavía libre, decidiese volver a cruzar los Pirineos y se arriesgase a pasar a territorio franquista. Además, sus amistades españolas en París habían sido destacadas figuras, algunas de ellas, baluartes de la República, como su propio mentor, Pablo Picasso. Así lo recordaba

⁷⁸ «El Premio Nonell», *La Vanguardia*, Barcelona, 26-6-1936, p. 6. Véanse también: «El Consejo de la Generalidad despachó asuntos de trámite», *La Vanguardia*, Barcelona, 19-6-1936, p. 7. «El consejero de Cultura y la adjudicación del “Premi Nonell”», *La Vanguardia*, Barcelona, 28-6-1936, p. 30. «Arte y Artistas», *La Vanguardia*, Barcelona, 21-6-1936, p. 11.

el periodista Ignacio Agustí, que conocía a Pruna desde la gira por Barcelona de los Ballets Russes de Monte Carlo, cuando se estrenó *Les matelots* en el Liceo:

A fines de 1937 o principios de 1938, Pedro Pruna abandonó su hogar francés y, en un movimiento impulsivo, sentó plaza de beligerante en Burgos. Nadie sabe con exactitud las razones de esta decisión de Pedro Pruna. Su matrimonio había durado muy pocos años. En su día, la suya había sido una boda brillante, de chaqué y chistera, con Picasso como testigo. Pero por una brusca decisión el pintor cambiaba no solo su estado civil, sino su país de residencia y hasta su barricada política.⁷⁹

Pruna fue una de las personalidades destacadas de la cultura de aquellos años, incluso fue detenido más de una vez. Se le acusó en numerosas ocasiones de rojo, y estuvo encarcelado durante meses, a veces también por antiguas rencillas ligadas al alcohol y los líos de faldas. A pesar de estas circunstancias, Pruna no cortó sus contactos en el extranjero, producto de los cuales fue el drama-ballet *Oriane et le Prince Amour*, estrenado en 1938 en la Ópera de París por los Ballets Russes de Monte Carlo. Mientras tanto, como veremos a continuación, se introdujo en los círculos del teatro franquista.

Partimos de lo apuntado: el llamativo cambio de ideología política de este pintor catalán, amigo de Picasso y de los círculos de la intelectualidad republicana durante la Edad de Plata, que decidió marchar a Burgos con la paulatina prosperidad de la sublevación militar, ya en el otoño de 1937. Con la primera de las detenciones que sufrió Pruna, una vez en Burgos, estuvo a punto de morir fusilado acusado de rojo, pero consiguió salir gracias a la ayuda de Ignacio Agustí y a la intervención del director general de Propaganda, Dionisio Ridruejo, que llegó hasta el ministro del Interior franquista, Ramón Serrano Suñer. Una vez liberado, a través de la Dirección General de Bellas Artes —que dirigía Eugenio D'Ors— se hicieron las necesarias gestiones para situar a Pedro Pruna como el encargado, junto a Ignacio Zuloaga, de la participación española en la Bienal de Venecia. Formaban parte del servicio de propaganda de aquella Dirección algunos intelectuales y creadores como Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, Luis Escobar, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Juan Ramón Masoliver, Xavier de Salas, Juan Cabanas, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Augusto García Viñolas, José Caballero, José Romero Escassi y el mismo Ignacio Agustí.⁸⁰ Además, Pruna realizó distintas colaboraciones en revistas como *Destino* y *Vértice* y fue destinado a Ceuta, donde colaboró en las primeras conmemoraciones del alzamiento del 18 de julio.

Al margen de su participación en Venecia y la continuación de su obra puramente pictórica, Pruna se dedicó a la pintura mural y decorativa, como la que realizó en la Abadía de Montserrat, la Capilla de Mongofre de Mahón o la iglesia de las Madres Reparadoras de Barcelona, una vertiente que tiene muchos elementos en común con su dedicación escénica. De hecho, por esas fechas, el pintor realizaría una intervención en el teatro de guerra franquista: la escenografía de *El hospital de los locos*, auto sacramental de José de Valdivieso, representado en la fachada occidental de la catedral de Segovia —llamada «El Enlosado»— la noche del Corpus de 1938. Dionisio Ridruejo recordaba que la gestación de la obra surgió a raíz de

⁷⁹ AGUSTÍ, Ignacio: *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 59.

⁸⁰ *Ibídem*, p. 67.

su propuesta de «representar autos sacramentales tomando las grandes portadas catedralicias como escenarios».⁸¹ Así, al igual que se hizo en Segovia, la catedral de Santiago de Compostela y la iglesia de San Esteban de Salamanca también sirvieron de telones de fondo a esta tendencia del teatro franquista.⁸²

La escenografía de Pruna, como analizó Ridruejo, consistió simplemente en el diseño de los figurines y el decorado pintado de una sencilla reja, aprovechando los elementos arquitectónicos reales de la catedral como perfecto fondo para la acción. En el Enlosado se construyeron unas gradas adornadas con banderas e insignias, y se iluminaron las vidrieras de la catedral. Los figurines que aparecieron publicados en la prensa estaban realizados en blanco sobre fondo negro. Representaban a los personajes más destacados del auto: el demonio, el alma y San Pedro flanqueado por dos ángeles. Con un canon estilizado propio del artista, los diseños apenas proporcionaban detalles sobre los trajes. Sin embargo, especialmente el que recoge la alegoría del alma, representada por una joven mujer, resulta en sí mismo muy cercano a los dibujos de los años veinte y primeros treinta de los círculos surrealistas, pues pueden recordar a obras de García Lorca o de Moreno Villa, en las que la esencia de la escena se capturaba a base de unas escasas líneas caligráficas. Las dinámicas fotos de José Compte publicadas en *Vértice* muestran cómo se materializaron estas ideas escénicas y cómo funcionaron en su conjunto. De ello también dio fe el escritor y diplomático franquista Agustín de Foxá, quien dedicó un amplio artículo a la puesta en escena de la obra, publicado en la misma revista en julio de 1938:

Suben hasta la cuesta los falangistas con la bandera roja y negra. Una banda pueblerina toca la Marcha Real. Mujerucas con cirios encendidos. Por las calles olor a Corpus, a ramos pisados, rosquillas, copas de anís y moscas. Es que los pueblos de Castilla conducen a Dios entre los surcos y los viñedos agrios. [...]

Ya es teatro la fachada desnuda, de oro, de la Catedral.

Por la puerta de las misas y de las procesiones llega un Dante volador que lee en un pergamino un bello prólogo del Marqués de Lozoya.

Y ha entrado la Culpa, en la luz lívida de un foco, con su media cara pintada, la redecilla amarilla caída sobre un ojo, armiños y una daga puntiaguda.

Y de otra puerta surge la locura con su manojo de llaves, una pierna blanca y otra azul, medio arlequín y bufón, con su látigo de gran danzante del Corpus.⁸³

La puesta en escena introdujo una apoteosis final que consistía en la aparición de miembros reales de la Iglesia que, desde el trascoro del edificio, abiertas sus puertas, subieron a la tarima en forma de procesión. La inclusión de una gran masa en movimiento constituyó un novedoso elemento en el aparato teatral del bando sublevado, como recogió en sus memorias Luis Escobar:

⁸¹ RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona, Península, 2007, p. 363.

⁸² En algunas crónicas se especificaba: «Se ha buscado como escenario el marco incomparable de las catedrales y ante ellas se ha hecho uso de los medios que la técnica de la luz y del sonido ponen a nuestro alcance. [...] Así pues —quizás por vez primera— se ha conseguido crear un espectáculo que sea a un tiempo del gusto de las masas como de las minorías más exigentes». «Plástica. *El hospital de los locos*», *Vértice*, San Sebastián, 16-11-1938, p. 71.

⁸³ FOXÁ, Agustín de: «El hospital de los locos», *Vértice*, 12, San Sebastián, 12-7-1938, pp. 48-49.

Toda expresión se hace por medio del movimiento. Desde el principio había comprendido que el juego interior y el gesto, propios de un escenario, serían insuficientes ante la dimensión de una catedral y con tales distancias; lo sustituí por el movimiento, lo que daba a la acción un aire de ballet.⁸⁴

El juego plástico, con grandes grupos de personas en una gran escena, conecta esta producción con experiencias del teatro nazi alemán —como las masivas concentraciones que filmó Leni Riefenstahl o producciones como *Berlín en siete siglos de historia alemana*, de 1937⁸⁵— o el teatro fascista italiano —tipo *18 BL* para Mussolini en 1934⁸⁶—, en una versión más casera, «a la española» y con el imprescindible toque religioso. Si, al igual que ha estudiado Ángel Llorente, en ambos teatros de masas el pueblo se ordenaba en relación con una gran arquitectura fascista, de recuperación de la estética clásica interpretada con visión megalómana, el régimen franquista no se caracterizó por ninguna estética fija asociada, a excepción de algunas propuestas de emulación de la arquitectura herreriana o neoclásica y de la adopción del naturalismo academicista.⁸⁷ La utilización directa de la fachada de la catedral de Segovia, construida entre los siglos XVI y XVIII, resultaría la solución óptima para tales requisitos.

La minuciosa crónica de Foxá continuaba dando interesantes detalles sobre el aparato dispuesto en la acción final del auto:

Entonces, sobre un estrado de la puerta central, bajo la Virgen de piedra de la fachada gastada por las lluvias y los veranos, se ilumina, blanco, San Pedro con sus llaves de oro y dos ángeles femeninos de túnicas de tisú, faldas malvas, cabellera de plata y unas agudas y altas alas de cristal. Es el triunfo de la penitencia. Lentamente, solas, se abren las puertas de la catedral, y como un panal roto que se derrama en la noche, brillan las luces de cientos de candelas y toda la pompa de la liturgia. Cruces y arcángeles de mármol, lámparas encendidas, recargadas capas pluviales, cruces de filigranas, sacerdotes, seminaristas de negro y blanco, y los colorados monaguillos... En la puerta de la izquierda, por donde aparecieron los locos, queda un leve resplandor rojizo, como un rescoldo. Porque aquella es ya la puerta del infierno. Una enorme sombra blanca, proyectada, lame la alta torre y toca las campanas que repican alborozadas a gloria.⁸⁸

Es evidente el simbolismo de los colores elegidos por Pruna en la escenografía, acorde con la tradición medieval: el rojo del infierno, los enemigos y el pecado; el blanco de la iluminación y la salvación. La reacción de los espectadores resulta muy elocuente y, en buena

⁸⁴ ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar. 1908-1991*, 2000, p. 116.

⁸⁵ LONDON, John: *Theatre Under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 30.

⁸⁶ Véanse SCHNAPP, Jeffrey T.: «The Adventures of Mother Cartridge-Pouch», en BALFOUR, Michael: *Theatre and War, 1933-1945. Performance in extremis*, Barghahn Books, 2001, pp. 12-20. SCHNAPP, J.T.: *Staging Fascism: 18 BL and the Theatre of Masses for Masses*, Stanford University Press, 1996.

⁸⁷ LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995. LLORENTE, Á.: «¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX», en CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W. (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 389-400.

⁸⁸ FOXÁ, Agustín de: *Obras completas*, t. II «Artículos y Ensayos», Madrid, Prensa Española, 1971, p. 56.

medida, anticipa las puestas en escena que acompañaron al ceremonial religioso en la España del franquismo:

El público —un público más bien de clase media con algún veteado popular— que llenaba las graderías levantadas en el «enlosado» y había seguido con extraña seriedad todo el fraseo barroco de la obra, llegado ese momento se levantó de los asientos y se puso de rodillas. El teatro y la función religiosa se habían hecho una misma cosa como si estuviésemos en el siglo xvii. Y esto sucedía a tiro de cañón en el frente [...].⁸⁹

Ya prácticamente finalizada la guerra, Pruna colaboró con el Teatro Nacional de Falange en una nueva producción del clásico de Calderón *La vida es sueño*. Esta versión, estrenada el 3 de marzo de 1939 en el Teatro Tívoli de Barcelona, fue puesta en escena de nuevo por Luis Escobar, utilizando pasajes musicales de Joaquín Rodrigo y una luminotecnia diseñada por Rafael Martínez Romarate. Años más tarde, en octubre de 1943, sería repuesta en el teatro María Guerrero de Madrid con gran éxito, en parte, gracias a la cuidada puesta en escena del pintor catalán.⁹⁰

Cuando la guerra alcanzó a José Caballero

El pintor onubense José Caballero había destacado durante la Edad de Plata por ser uno de los miembros más jóvenes del entorno de Lorca. Sus experiencias en los círculos de La Argentinia y La Barraca le serían muy válidas para pensar en montar entonces su propia compañía de Títeres de Cachiporra, cuyo objetivo era llevar por los pueblos de Huelva distintas piezas de guiñol. Aunque la empresa no viera la luz, las ideas serían el germen de futuros proyectos, como La Tarumba.⁹¹ Cuando estalló la guerra, Caballero se encontraba de vacaciones en la casa familiar de Huelva, una provincia que en seguida cayó ante el ejército franquista. Siendo un joven artista tan identificado con las figuras destacadas del bando republicano, en beneficio de su propia supervivencia, el pintor decidió incorporarse al ejército sublevado, del que consiguió salir con un permiso para acabar trabajando en el Departamento de Prensa y Propaganda de la Falange, en Sevilla. En su seno, su labor fundamental sería la de diseñar paraescenografías destinadas a los desfiles, las conmemoraciones y las misas organizadas por la jerarquía franquista.

También, en una vertiente ligada a su trayectoria anterior, José Caballero comenzó a colaborar con la compañía La Tarumba, fundada por su amigo Manuel de la Corte en 1937. Siguiendo una línea claramente iniciada por La Barraca, en este tabladillo se representaron piezas de la literatura clásica española, como, entre otras, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas* y otras que integraban poemas, canciones y danzas populares, como el *Primer pliego de romances* y el *Segundo pliego de romances*. Los diseños de los telones continuaban las pautas dadas en el teatro lorquiano, con una estética

⁸⁹ RIDRUEJO, D.: óp. cit., p. 364.

⁹⁰ Véanse: «En el Tívoli», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-3-1939, p. 3; 4-3-1939, p. 6. «*La vida es sueño* en el María Guerrero», *ABC*, Madrid, 10-10-1943, p. 40.

⁹¹ MADRIGAL, M.: óp. cit., 2004, p. 107.

heredera del surrealismo de los primeros años treinta, plasmada en una sencilla escenografía, fácil de montar y transportar, como había sido habitual en su homólogo escenario itinerante. En 1938, la idea de La Tarumba sería plagiada por Dionisio Ridruejo, alguien con mucho más poder e influencia que el grupo onubense. Todavía en 1939 aparecería algún figurín de Caballero para los espectáculos de esta compañía entre las páginas de la revista *Vértice* (fig. 10).

El mismo Ridruejo había sido nombrado, en febrero de 1938, director general del nuevo Servicio Nacional de Propaganda, instalado en Burgos, a cuya Sección de Plástica fue trasladado Caballero. De nuevo, sus funciones estarían más bien dedicadas a la paraescenografía —de hecho, la sección en seguida cambiaría su nombre al de Departamento de Ceremonial y Plástica—. En este lugar se codearía con otros artistas del bando franquista, como Pedro Pruna, Teodoro Delgado, Juan Cabanas, Carlos Sáenz de Tejada y Romero Escassi. Según ha expuesto la investigadora Marian Madrigal, en esta etapa José Caballero sufriría enormemente en la intimidad por el desarraigo, las consecuencias bélicas y el destino de muchos de sus amigos.⁹² A esta circunstancia se suma la exaltación de una ideología que censuraba los lenguajes plásticos de la vanguardia que, entonces, el pintor onubense seguía utilizando. En este sentido, cabe citar el artículo «El arte y la guerra», publicado por Ernesto Giménez Caballero en *La voz de España*, en mayo de 1938, que extractamos a continuación:

[...] suelo encontrarme con periódicos y revistas nuestras, donde se insiste plástica y literariamente, sobre lo que ya debía estar, si no olvidado, al menos vencido. Muchachos que pintan —todavía— como Dalí, Max Ernst, la Laurencin, como la escuela de Picasso, como la escuela Superrealista. Es decir, como los «rojos». [...] A los rojos hay que vencerlos también en el Arte. En todas sus martingalas, maneras, estilos, métricas, colores, fauna, plástica y lírica.

Eso de dejar a nuestros combatientes que se jueguen la vida por aplastar al enemigo y pasen horrores y calvarios atroces, para, mientras tanto, en el arte de retaguardia, seguir mimando y acariciando el «espíritu rojo», eso no está bien.⁹³

Ante el peligro de continuar en esa identificación con el arte republicano, Caballero se decantó por dar a sus obras un sentido «angélico» que confundiese su plástica con otras influencias apartadas de los «gustos de los rojos», lo que marcaría su producción en los meses siguientes. Por otro lado, continuó su labor puntual en los escenarios, donde estrenó la escenografía y el figurinismo de *Cui-Pin-Sing*, una obra de inspiración oriental escrita por Agustín de Foxá y presentada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 17 de enero de 1939. Ese mismo año, también se estrenaría otra pieza teatral con sus diseños de decorados: *El matrimonio engañoso*.

A pesar de todo, los escritos inéditos del autor revelan que Caballero perdió las ganas de expresarse por medio de la pintura y que las circunstancias de la guerra condicionaron enormemente su trayectoria. Sería una de las figuras más destacadas en la escenografía española de la posguerra, periodo en el que paulatinamente volvería a encontrar la inspiración y la libertad perdidas.

⁹² Ibídem, p. 195.

⁹³ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: «El arte y la guerra», *La voz de España*, San Sebastián, 19-5-1938, p. 12.



Fig. 10. J. Caballero. Figurín para La Tarumba, 1939.

2. La escenografía de la danza fuera de España entre 1936 y 1939

Tras realizar una panorámica sobre la situación de la danza dentro de España y la plástica que acompañó sus puestas en escena, conviene dirigir nuestra mirada fuera de las fronteras, para plantear dos comportamientos distintos en los artistas implicados en las artes escénicas. Por un lado, analizaremos la vertiente comprometida de aquellos pintores volcados en las labores de propaganda exterior, tanto en las empresas de nivel nacional —dirigidos a las Exposiciones Internacionales—, como en las dependientes de los gobiernos catalán y vasco. Por otro lado, estudiaremos a los artistas, tanto bailarines como pintores, que realizaron producciones despolitizadas, buscando alejarse de la guerra, tanto por cultivar un arte «alimenticio», como por cuestiones de pura supervivencia.

2.1. La danza y la política exterior durante el conflicto bélico

Al igual que sucedió con la propaganda destinada al interior de España, de arenga de las tropas y de evasión de los civiles que hemos analizado en el apartado anterior, hubo otra vertiente de difusión de la causa republicana de cara al exterior que reclamaba un mayor esfuerzo para llevar el mensaje revolucionario fuera de las fronteras, como se resaltó desde la prensa:

Nuestra lucha, que asombra al mundo del trabajo y de la civilización, está bastante desatendida en el exterior. No se sabe ciertamente por qué ni para qué luchamos. No se conoce en toda su magnitud —de epopeya— nuestro movimiento revolucionario. No nos conocen ni aquí ni más allá de nuestras fronteras. No nos conocen. Y es lamentable. Todo por falta de propaganda. [...] Hora es que todos sepan cuán grandioso es el ideal que defendemos y la causa que impulsamos con nuestra sangre y nuestro dolor. Apuntemos a las capitales de Europa. [...]

Propaganda. Propaganda. Propaganda. Voces revolucionarias más allá de las fronteras de España. Plumas revolucionarias más allá de la Península ibérica. Que todos lleven sus hálitos de justicia, que es la nuestra, a los rincones más apartados del mundo.⁹⁴

Las propuestas propagandísticas con tales fines fueron muy variadas y, en ciertas ocasiones, se pensó en la danza como el medio ideal para llevar el mensaje español al extranjero. En este sentido, puede observarse la publicación de una de esas ideas, que apareció en un artículo de Carlos Sampelayo de la revista *Umbral* en octubre de 1938. En ella podemos apreciar el interés por retomar la moda de la temática española que había triunfado en Europa y América durante la Edad de Plata, para configurar un repertorio de calidad, a la manera de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé en la década anterior. Tanto en este artículo de *Umbral*, como en otros que aparecieron en *Vértice*,⁹⁵ podemos encontrar la recuperación de la figura de La Argentina como el símbolo de la danza española, de «la España de verdad» por uno y otro bando, a pesar de haber sido el icono de la renovación escénica durante los años de la II República. Extractamos el mencionado artículo, a pesar de su extensión, por lo detallado y mimético que resulta de fórmulas que suenan ya tan familiares:

Ballets españoles, o bailes españoles, realizados con absoluta dignidad artística, no con arreglo a ese hediondo patrón de los pasacalles y las mujeres con mantón de Manila. Bailes españoles montados con el mismo tono y sentido que unas *Danzas del príncipe Igor* o unos *Cuentos de Hoffman*.

Existen en España bailarines apropiados para ello, sobre todo mujeres que conocen perfectamente todos los secretos legendarios de nuestras danzas raciales o poseen con fineza la intuición abierta a la enseñanza de lo más puro y clásico en esa manifestación de arte y de color popular.

Existen en España los «ballets» recortados, hechos, representables, aparte de la cantera inacabable de los que están por hacer.

Existen los músicos; y los imaginadotes y adaptadores de motivos bailables escénicos. Ahora, cuando en la defensa de nuestra libertad comienza a reivindicarse, por reacción simultánea y substancial, la sensatez artística española; ahora, cuando el pueblo siente y comprende el clasicismo en la poesía y la calidad en la música, toda una generación de compositores y poetas puros tiene en sus manos la forma y la expresión auténtica de nuestro arte, así como el medio de su aceptación general, para llegar al cual ha necesitado el público español el revulsivo de la Revolución.

Todo lo que sea entretenerse ahora en manifestaciones hostiles al buen gusto, a inconfesable pretexto de conseguir lucro personal, es traicionar las conquistas espirituales que trae consigo la guerra contra la reacción.

Y por tanto, se impone —como se imponen otras muchas cosas de otros géneros de arte— la creación de esa compañía de «ballets» españoles, que sería acogida en todo el mundo con el entusiasmo y el fervor con que se acoge al bora [sic] española. Bastaría un conjunto de treinta

⁹⁴ «¡París! ¡París!», *Nosotros*, Valencia, 10-03-1937, p. 8.

⁹⁵ Véase SÁINZ DE LA MAZA, Regino: «Antonia Mercé, La Argentina», *Vértice*, San Sebastián, 24, julio de 1939, pp. 46-47.

bailarines seleccionados por razón de calidad, dirigidos con la máxima autoridad artística y disciplinados con tono y responsabilidad. [...]

Naturalmente, habrá que referirse al inevitable *Amor brujo*, de Falla; pero no nos hacen ninguna falta ni Falla ni *El amor brujo*, aunque creo firmemente que no se debe prescindir de ese autor ni de su obra. Lo que hay es que representarla, realizar sus «ballets» lo mismo que los demás, sin emborrachar a los públicos con ese solo.

La vida breve, *El sombrero de tres picos*, las danzas de Granados, las de Albéniz, esas *Goyescas* tan olvidadas, ¿no pueden ser pauta, como he dicho antes de *El baile de Luis Alonso*, *La Santa Espina*, *La danza de la molinera*, del joven Halffter, por no citar en el interrogante múltiples motivos susceptibles de transformarse en «ballets»? Ahí tenemos una generación de músicos nuevos y auténticos capaces de verter la literatura clásica en el molde del bailable: Bacarisse, Pitaluga [sic], Julián Bautista, Gherard [sic]... Muchos de ellos — todos — cultivan el «ballet» como expresión sincera de arte; tienen obras inéditas, de positivo valor y realce, que el mundo acogería con sorpresa y empaque.

Los músicos extranjeros han concebido el «ballet» español, sin que el «ballet» español les haya inspirado. Ravel ha escrito un *Bolero* que pide a gritos el taconeo sobre las tablas; Rimsky construye su *Capricho español*, movido por la sensación escénica; Bizet lanza con *Carmen* un trasunto más apropiado de «ballet» que la ópera.

Y bien. Hace falta, para todo esto, un elemento organizador. Una especie de Cipriano Mera del arte escénico de buen gusto. Ese Cipriano, puede ser otro: Cipriano Rivas Cherif. Nunca, claro, puede ser un Eugenio Casals, ha de ser un hombre sin lastre de prejuicios teatrales, limpio de toda culpa de lo que hasta ahora se hizo como género corriente de teatro español.

Los escritores y los poetas pueden aportarlo todo al propósito; servir a los músicos en lo hecho y en lo que está por hacer. Entre los motivos hechos está la cantera de Cervantes — glorioso «Quijote», digno de convertirse en «ballets» —, de Lope, de Tirso, de Santillana, del Arcipreste. Entre lo que está por hacer, ahí está... —¿vuelvo a decirlo?— la hora actual española.⁹⁶

A pesar de lo cabal de la idea, que resucitaría una fórmula de éxito comprobado, ninguna nueva compañía de danza española trabajaría durante los años de la Guerra Civil como lo habían hecho las de finales de los años veinte y primeros treinta con La Argentina o La Argentinita. El proyecto de Rivas Cherif tendría que esperar a que otros grupos eclosionaran ya a partir de la década de los cuarenta. Sin embargo, sí se llevaron a cabo distintas empresas, de dimensiones y proyectos más comedidos, acordes con las nuevas circunstancias e impulsores más de una danza de guerra que de una teatral. Estudiaremos esto en dos grandes campañas: una dirigida a la Exposición Internacional de París de 1937, con la participación de diversos grupos de danzas de carácter folklórico, y otra, de inspiración nacionalista, llevada a cabo por los gobiernos vasco y catalán, con los bailes propios de sus distintas regiones. La danza teatral que jugaba con el estereotipo español tendría que esperar.

Un cañón propagandístico fuera de las fronteras

Al igual que las labores de propaganda que se desarrollaron como parte de las políticas nacionales del gobierno republicano, hubo una importante campaña internacional que reclamaba el interés en la causa antifascista, que se resistía a verse abandonada por otros países

⁹⁶ SAMPELAYO, Carlos: «Coordinación de una idea. Treinta bailarines españoles por el mundo podrían llevar a cabo una inmejorable obra de propaganda y ayuda», *Umbral*, 46, 1-10-1938, p. 13.

democráticos. En buena medida, una de las empresas más intensas fue la desarrollada durante la Exposición Internacional de París de 1937, en la que el pabellón de España concentró un gran número de actividades culturales. Además de los espacios para exhibición de obras de artes plásticas, fotomontajes, carteles y obra gráfica, folletos, libros colectivos, artesanías y objetos regionales, dispuestos en el bien conocido edificio de José Luis Sert y Luis Lacasa, se construyó un escenario en medio del patio, en el que se proyectó un intenso programa de espectáculos de cine y artes escénicas sobre el que se llamaba la atención en los catálogos franceses:

En la dramática situación en la que está actualmente España, los organizadores de la participación española se han asignado como objetivo del pabellón español, no una exposición comercial, sino de alguna manera, una muestra intelectual y moral. Todas las formas de expresión artística y, especialmente, el espectáculo, han sido llamadas para figurar. De esta forma, el gran patio, prolongado en la planta baja, ha sido convertido en una sala de espectáculos susceptible de contener a más de quinientas personas.

Como debía ser en España, la tierra de la danza por excelencia, las representaciones coreográficas tienen una importancia especial. Se suceden grupos venidos de diferentes regiones. Se proyectan películas documentales. [...] Además, en horas de afluencia, la audición de discos de música clásica y de cantos populares españoles. En definitiva, el teatro tomará su parte en esta evocación viva de España.⁹⁷

Desde los inicios del gran proyecto, los responsables de las políticas propagandísticas recogieron estas ideas en muchos documentos. Así, podemos encontrar la previsión de participación durante el desarrollo de la exposición de diferentes grupos teatrales y de baile folklórico. Una de tales manifestaciones fue la recogida en la memoria descriptiva de las diferentes secciones previstas para el pabellón, en la que se explicaban los espectáculos del patio:

Conviene que una Comisión en Valencia se cuide de la organización de los programas de las manifestaciones de folklore, conciertos, obras teatrales, conferencias, Films y ediciones de discos que han de tener lugar en el patio de nuestro Pabellón. Esta Comisión debería nombrar un responsable que debe estar en comunicación constante con el Comisario General de España el París. Únicamente de esta manera pueden combinarse a su debido tiempo los programas y las fechas de los mismos. Esta Comisión se cuidaría también de la organización de todos los festivales en que tenga que intervenir España, que tendrían lugar en otras salas fuera de nuestro Pabellón.⁹⁸

Un par de meses más tarde, José Gaos escribía a Emilio Ribas, presidente del Centre d'Études Intellectuelles de París, quien se había propuesto como organizador de un ciclo de conferencias de arte en el pabellón español, argumentando que el ministro de Instrucción

⁹⁷ Dossier de artículos de prensa, de una monografía y de periódicos sobre la Exposición Internacional de 1937, «Espagne», p. 48. R135589. BNF. T.A.

⁹⁸ *Memoria descriptiva definitiva de las diferentes secciones...*, Valencia, 31-5-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 3. Reproducido en CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [cat. exp.], Salamanca, Ministerio de Cultura, 2007, p. 179. También citado en ALIX TRUEBA, Josefina (dir.): *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, Ministerio de Cultura, 1987, p. 152.

Pública se encontraba en esos momentos elaborando un proyecto de espectáculos y conferencias para ser presentado en el mismo.⁹⁹ A mediados de agosto, Gaos mandaba una relación de películas que serían exhibidas en el patio del edificio de José Luis Sert y Luis Lacasa: *Actualités espagnoles*, *La pêche du thon au Maroc espagnol*, *La guerre aux champs*, *L'Escorial* y *Attentat contre Madrid*. El envío de estos filmes fue supervisado por Hernando Viñes.¹⁰⁰

También la conferencia impartida por Max Aub como delegado de España en el X Congreso Internacional de Teatro, que tuvo lugar en París en junio de 1937, anunciaba la participación de La Barraca, El Búho y el TEA en el pabellón, aunque ninguno de estos grupos llegó a actuar finalmente en París:

[...] la Barraca recorre hoy en día las rutas españolas. «El Búho», el teatro universitario de Valencia, el T.E.A., fundado con la colaboración de los alumnos del Conservatorio, mantienen cotidianamente sus relaciones con el pueblo español y su expresión más pura: el frente. El Gobierno les ayuda y ustedes podrán aplaudirles sin duda en el teatro de nuestro pabellón en la Exposición de 1937.¹⁰¹

El grupo heredero de la compañía itinerante de Lorca tenía pensado representar *Fuenteovejuna* —con los nuevos decorados de Alberto Sánchez—, *La égloga de Plácido y Victoriana*, *La cueva de Salamanca* y *La vida es sueño*, entre agosto y septiembre de 1937. Los testimonios de los antiguos miembros del grupo rememoraban sus ensayos y actuaciones en los viveros de Valencia durante el mes de agosto de 1937 de cara a su viaje a París. Sin embargo, el 7 de noviembre de 1937, el grupo se disolvió y todavía no se han aclarado bien las causas.

Otro de los espectáculos proyectados para el pabellón, pero nunca materializados, fue la representación de *Nausica*, de Joan Maragall, como ballet. Juan Alavedra, el director de la Institució del Teatre de Barcelona, contó en una entrevista, realizada en octubre de 1937, que se estaban comenzando los preparativos de esta obra, planeada para que tuviese lugar en la celebración de la Quincena Catalana. La partitura sería encargada a Federico Mompou o a Roberto Gerhard. La coreografía e interpretación correrían a cuenta de Teresina Boronat, mientras que la escenografía ya había sido acordada con el propio Sert y con Salvador Dalí, como relataba Alavedra:

Para ello se había de convertir el enorme patio del mismo en una de las maravillosas enseñadas de Cadaqués, la bella población del litoral ampurdanés. El proyecto fue acogido con gran alborozo por Sert y Dalí, que se ofrecieron a realizar la obra de escenografía; y, como es natural, hicimos calendarios sobre su puesta en práctica.¹⁰²

Distintos periódicos franceses publicitaron también la noticia de la actuación de grupos de danzas populares, representantes de diferentes regiones españolas:

⁹⁹ Carta de J. Gaos a E. Ribas, París, 15-7-1937. CDMH, PS Barcelona 95, 134.

¹⁰⁰ Carta de J. Gaos sin destinatario, París, 13-8-1937. Carta de H. Viñes sin destinatario, París, 14-8-1937. CDMH, PS Barcelona 95, 134.

¹⁰¹ AUB, M.: *Bulletin International du Théâtre, Organe de la Société Universelle du théâtre*, 3, París, abril de 1938, p. 53. Para una traducción al castellano véase AZNAR SOLER, M.: óp. cit., 1993, p. 179.

¹⁰² NAVAJO, Pepe: «“He aquí el tinglado de la vieja farsa”. La “Institució del Teatre” por dentro», *Mi Revista*, Barcelona, 1-10-1937, p. 16.

Cada dos o tres semanas se sucederán los grupos aquí indicados. Estos grupos actuarán dos veces por semana, y cada vez darán cuatro representaciones por día. Estas representaciones se sucederán cada media hora, por la mañana y por la tarde: grupo castellano, grupo vasco, grupo catalán, grupo valenciano, grupo aragonés, grupo asturiano, grupo andaluz.¹⁰³

Por otro lado, el texto del programa oficial de actividades recogía detalladamente las previsiones españolas para dichas representaciones:

Grupo Castellano: 14 personas: 11 bailarines, 2 dulzaineros y 1 tamborilero. Este grupo interpretará la *Danza de las Espadas* en sus diferentes modalidades; la *Danza de las Cintas* y la danza *El Castillo*. El dulzainero Agapito Mazaruela cantará antiguas canciones y romances castellanos acompañado de instrumentos característicos (tejoleta, almirez, zambomba).

Grupo Vasco: formado por: un primer grupo de danza de 50 muchachos y muchachas; un segundo grupo formado por tres músicos, dos cantantes de melodías populares.

Grupo Catalán: participación del Orfeón Catalán y de la Cobla de Barcelona, etc...

Grupo Valenciano: 28 personas: 16 bailarines, 1 jefe de baile y 9 instrumentistas. Este grupo interpretará el *U y dotze*, *Abaes* y otras danzas.

Grupo Aragonés: 15 personas: 8 intérpretes de «rondalla», 2 parejas de bailarines y 3 cantantes de los diversos estilos de Jota.

Grupo Asturiano: en formación.

Grupo Andaluz: en formación.¹⁰⁴

Del grupo vasco, citado en esta documentación, se conservan algunos otros detalles. Aunque desconocemos si los mencionados bailarines llegaron a actuar en él, una carta de Ramiro Arrúe, fechada en marzo de 1937, solicitaba que «si las posibilidades lo permiten nos parece que una sala destinada a conciertos de música popular y danzas sería interesante. Esto si la seriedad del momento actual lo autoriza».¹⁰⁵ Acompañaba su petición con un listado de documentos que pensaban exponerse en la sección de Euskadi —una película sobre el tema *El pueblo más viejo de Europa/El estado más joven de Europa*, libros y revistas editados por Cuadernos del País Vasco—, así como una relación de agrupaciones de teatro y danza que tendrían lugar en el espacio demandado: la presentación de la ópera *Amaya*, bailes de Oldargi, Elai-Alai y Saski-Naski, pastorales, *espatadantza* y *poxxoliñas*.

Por otro lado, la Cobla Barcelona fue el único grupo del que tenemos constancia corroborada de que actuó en la inauguración del pabellón español, el 12 de julio de 1937, así como en la recepción organizada después en la Embajada de España.¹⁰⁶ En una carta-informe del comisario general, José Gaos, se decía lo siguiente sobre la situación tras la inauguración:

¹⁰³ «La participation d'Espagne republicaine à l'Exposition», *L'Humanité*, París, 15-6-1937, p. 7. T.A.

¹⁰⁴ *Texto del programa oficial de actividades enviado por el Comisariado Español al Comisario General de la Exposición*, s/f, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Citado por ALIX TRUEBA: óp. cit., 1987, pp. 152-153.

¹⁰⁵ Carta de R. Arrúe, San Juan de Luz, 6-3-1937. CDMH. PS Barcelona, 47, 11.

¹⁰⁶ Algunas fotografías de la inauguración del Pabellón muestran esta actuación. *La cobla catalana en el teatro del pabellón español*. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760. Doc. 43-(29) [21], 44-(28) [22], 45-(24) [23], 46-(34) [24]. *Programa del concierto y actuaciones ofrecidos por la Embajada de España en París*, 12-7-1937. AGA, Asuntos Exteriores, 10 (96), Caja 54/11097, Exp. 4491. Reproducidos en CABAÑAS BRAVO: óp. cit., 2007, pp. 190, 194. Véase también «Une réception à l'Ambassade d'Espagne à l'occasion de l'inauguration du Pavillon Espagnol de l'Exposition», *Agence Espagne*, n.º 178, París, 12-7-1937, p. 13.



Figs. 11 y 12. Actuación de la Cobla Barcelona en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.

En cuanto a los grupos de canto y baile popular, después de habernos dicho usted que no vendrían, por las dificultades del servicio militar, es decir, de dejar salir a quien está sujeto a este, Prat nos dijo por teléfono que vendrían y que el primero, el castellano, llegaría dentro de muy pocos días. Yo me permito decir solamente que, en la concepción del pabellón, a que ha respondido la construcción, la actuación de estos grupos era lo fundamental con la mencionada Sección de Arte popular. Si no vienen, el patio con su escena, es decir, la sección dinámica y viva del pabellón, se pierde.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Copia de la carta-informe sobre la inauguración del pabellón y sus características, remitida por el comisario general José Gaos al presidente Juan Negrín, 21-7-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc.7. Reproducida en CABAÑAS BRAVO: óp. cit., 2007, p. 191.

Finalmente se presentó en el pabellón un grupo de danzas regionales, dirigido por Agapito Marazuela, importante musicólogo y miembro de las Juventudes Socialistas Unificadas, encargado de la Sección Folklórica.¹⁰⁸ Como atestiguaba Gaos, a pesar de que también pensaban contar con danzas andaluzas y aragonesas, solo la Coblá y el grupo castellano llegaron a participar en la Exposición. Otra crónica francesa recogía:

Yo asistí una tarde a un espectáculo atrayente: catorce bailarines segovianos fueron aplaudidos por primera vez en París, ataviados a la usanza medieval, pantalón ajustado, la camisa blanca y entreabierta, la chaqueta estrecha y una faja roja en la cintura. Cada uno de estos bailarines «reviste un carácter austero y parece presentar un espectáculo guerrero».¹⁰⁹

Las fotografías de las representaciones que tuvieron lugar en el pabellón español (figs. 11 y 12) muestran el escenario desnudo por el que hábilmente se dejó pasar una de las ramas del gran árbol del patio, en rigor, el único elemento escenográfico. Sin embargo, las distintas fuentes sobre la configuración de la arquitectura, las secciones y la intencionalidad de todos aquellos que colaboraron en la conclusión de esta gran obra transdisciplinar —desde Renau hasta Alberto, pasando por Gaos, Aub, Sert y Lacasa—, permiten concebir el pabellón como una obra de arte total, en la que cada elemento —los cuadros, las esculturas, los carteles, la música, las danzas, los objetos populares, etc.— formaría parte de una gran escenografía que representaba el drama de la España en guerra.

Los bailarines que viajaron hasta París para el programa planteado para el Pabellón español, aprovecharon la estancia para aparecer en otras representaciones. Así, el 13 de septiembre de 1937, la Salle Iena ofreció un homenaje a Federico García Lorca compuesto por los siguientes números: danzas segovianas, cantos castellanos y concierto de guitarra, por Marazuela y sus bailarines; recital en francés por Jean-Louis Barrault de *El crimen fue en Granada* de Antonio Machado, y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca; cuatro canciones armonizadas por el poeta, interpretadas por Germaine Montero; danzas andaluzas bailadas por La Joselito; y una escena inédita de *Así que pasen cinco años*, por Montero y Alberto Barral.¹¹⁰ Aunque no se cumplió la idea inicial de mostrar en el extranjero un amplio abanico de distintos géneros y procedencias de las danzas españolas, al menos los grupos que fueron sí trataron de difundir su mensaje a través de sus actuaciones, cumpliendo con la misión propagandística con la que habían salido de España.

¹⁰⁸ Antes del estallido de la Guerra Civil, Marazuela desarrollaba el encargo de seleccionar a los grupos de bailes regionales que actuarían en la frustrada Olimpiada de Barcelona de 1936. Tras el alzamiento franquista, consiguió escapar de Salamanca a Madrid. Así, declaró en una entrevista: «Pasé la guerra en Madrid, salvo los cincuenta y tantos días que duró la Exposición Internacional de París, en la que estuve con un grupo folklórico». DOMÍNGUEZ, Manuel: «Agapito Marazuela», *La Calle*, 1977.

¹⁰⁹ DUPAYS, Paul: «Voyages autour du Monde: Pavillons étrangers et pavillons coloniaux à l'Exposition de 1937», París, 1938. Cit. en MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, pp. 201-202.

¹¹⁰ *Hommage à Federico García Lorca: Poète fusillé à Grenade*. Reproducido en NELSON, Cary: *The Wound and the Dream: Sixty Years of American Poems about the Spanish Civil War*, Illinois, University of Illinois Press, 2002, p. 38. Cf. AUB: «Nota a *Así que pasen cinco años*», *Hora de España*, 11, Madrid, noviembre de 1937, pp. 67-74. Citado por AZNAR SOLER: óp. cit., 1993, pp. 192-193. Cf. MALGAT, Gérard: *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 76.

Propaganda con las danzas vascas y catalanas

Las obras mostradas en la plataforma divulgativa del pabellón español no fueron las únicas que hicieron publicidad de la causa republicana a través de la danza, puesto que entre 1937 y 1939 podemos seguir el rastro de muchas otras compañías con objetivos similares. Entre ellas cabe destacar, en primer lugar, a dos grupos englobados en las campañas del gobierno vasco —como hemos apuntado, pensadas para participar también en la Exposición de París de 1937— que contaron con la colaboración activa de importantes pintores: Eresoinka y Elai-Alai.¹¹¹ El primero se trató de una iniciativa del lehendakari José Antonio Aguirre con quien se identificaran las costumbres y la cultura vasca. Formado por cerca de cien miembros, tanto del coro como de los bailes, el grupo nació como heredero de la compañía Oldargi, que ya había llevado por los escenarios europeos las obras de música y danza más representativas del País Vasco con las puestas en escena de destacados artistas de ese momento. Eresoinka estaba dirigido por el escritor Manuel de la Sota y los pintores José María Ucelay —a su vez comisario del Pabellón de Euskadi, dentro del Pabellón de España de la Exposición de 1937 en París— y Guezala, ambos directores artísticos.

El grupo, bajo la denominación de «Le Grand Coeur Basque et L'Académie Chorégraphique D'Euzkadi» organizó una serie de «Spectacles d'Art Basque» en la Salle Pleyel de París, en el mes de noviembre de 1937. Anunciaron la presentación de veinte cuadros cantados y bailados, con las danzas folklóricas vascas de autores antiguos y modernos. Tras su actuación, las crónicas recogieron lo siguiente:

Eresoinka: esta palabra de consonantes duras, leída sobre un cartel manuscrito en la puerta de un estudio del inmueble Pleyel, sorprende y retiene al visitante [...] ahí se prepara un próximo espectáculo, con toda evidencia, con fiebre y entusiasmo. En los muros, los proyectos de trajes, múltiples y abigarrados, siluetas ligeramente recortadas, proyectos de carteles o de programas. Aquí, las maquetas de decorados: un pequeño puerto de la costa vasca, el árbol de Guernica al que se une ahora, de una forma ineluctable, la imagen de una gran desolación y de uno de los crímenes más odiosos de la historia... Nos aproximamos a planchas apoyadas sobre caballetes; los pintores Guezala y Uzelay [sic], directores artísticos de Eresoinka, consienten levantar un instante los ojos y el pincel de la mano para darnos algunas explicaciones. Sin embargo, en una vasta sala contigua, un centenar de chicos —con camisa blanca, pantalones blancos y zapatos blancos— y de chicas con falda roja se agrupan para formar un coro [...]. Si la guerra civil les ha obligado al exilio, no les puede obligar a la inactividad: el espectáculo tan completo que nos aportan lo han preparado minuciosamente este verano y otoño en la ciudad de Sare des Basses-Pyrénées, y se entrenan alternativamente entre los ejercicios vocales y la cultura física [...].¹¹²

Como había ocurrido con Oldargi —y como podemos comprobar en representaciones como el ballet *Kaxarranka* con escenografía de Guezala o la danza de los arcos, con figurines de Ucelay (fig. 13)—, la estética que siguieron los artistas de esta compañía continuaba la estela marcada durante la Edad de Plata, defensora de un costumbrismo y un realismo fiel a

¹¹¹ Véase el profundizado estudio de BARAÑANO, K. M. de: óp. cit., 1985.

¹¹² FERDIÈRE, Gaston: «Eresoinka, spectacle d'art basque, c'est Euzkadi à portée de la main», *Lumière*, París, 17-12-1937. T.A.

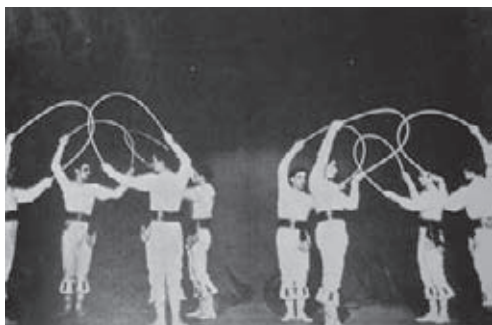


Fig. 13. Danza de los arcos, 1937.

los tópicos populares vascos: los caseríos, las escenas portuarias, las plazas de los pueblos con sus iglesias... Se trataba de acudir a una fórmula conocida, no por sus rasgos de vanguardia, sino por su vinculación con las tradiciones defendidas por el jovencísimo gobierno autónomo vasco, recién creado en pleno conflicto bélico.

Por otro lado, el grupo Elai-Alai ya había sido fundado en Guernica en 1925 por Segundo Olaeta. Se trataba de una agrupación de niños que interpretaba canciones y danzas folklóricas y pequeñas escenas costumbristas vascas. En 1937 actuó por distintos escenarios franceses, siendo presentado en París el 16 de marzo de 1938, en la sala de los Archives de la Danse.

[...] De Olaeta es uno de estos nombres. Siendo ciudadano de Guernica fundó el grupo vasco Elai-Alai, verdadero conservatorio del arte nacional. Lo fundó en 1925 y, durante once años, consagró todo su ocio a iniciar a la juventud de su país en las danzas rituales de los vascos, esas danzas nobles y graves, que conocemos mejor después de que se fundara Eresoinka y de que España se nos haya vuelto cara. Vinieron la guerra, las masacres, los bombardeos, la destrucción de todo lo que confería el encanto de una provincia tantas veces cantada. Los vascos exiliados se han reagrupado. Eresoinka deja muy alto el pabellón del canto folklórico y las danzas ancestrales. En una casa de la calle Damrémont, De Olaeta ha reunido a jóvenes bailarines, a niños como él alejados de su país y, pacientemente, continúa con su obra. Bajo su dirección, los jóvenes vascos reencuentran la atmósfera de su país, estudian los trajes y las danzas imperecederas. Gracias a un maestro que es también un santo, ellos saben bailar ahora todo lo que nos hicieron amar sus ancestros. [...] No sabremos cómo agradecer suficientemente a los Archives de la Danse el habernos permitido conocerlos esta tarde del 16 de marzo [...]. En la calmada sala de los Archives, tras una breve charla documentada de Jorda de Galasteguy [sic], hemos encontrado la vida vivaz, imperecedera gracias a tres jóvenes varones acompañados de tres txistularis. Danzaron el Saludo a la bandera y el estandarte de grandes cruces fue aclamado por un público que no nos había acostumbrado a tales manifestaciones [...].¹¹³

Ese mismo año el grupo protagonizó un documental propagandístico del gobierno vasco exiliado en Francia, que entre el 22 de mayo y el 10 de junio de 1938 organizó las «Grandes Semaines Parisiennes d'Amitiés Basques». Estas consistieron en la exposición de pintura vasca, la Gran Gala de Música y Danza del Théâtre du Palais Chaillot y en una serie de partidos

¹¹³ ESTEVE, Anita: «Jeunesse du Pays basque», *Le Populaire*, París, 1-4-1938, T.A.

de pelota vasca en el Frontón de París. La puesta en escena de los espectáculos que realizaron estas compañías estaba vinculada, una vez más, al realismo costumbrista de raigambre vasca, propia del estilo de los hermanos Zubiaurre o de Aurelio Arteta, que «habían sabido crear una atmósfera vasca auténtica».¹¹⁴

La publicidad que obtuvieron estas iniciativas, gracias a los medios, atrajo la atención de multitud de jóvenes que trataban de escapar del frente, trabajando en estas campañas por medio de la danza. De manera anecdótica, cabe traer a colación el caso de José María Oqueluri, un bilbaíno de dieciséis años refugiado en la ciudad leridana de Torregrosa, que solicitaba un puesto de trabajo a la Comisión del Gobierno de Euskadi para integrarse como *aurreskulari* y *espatadantzari* en alguno de los grupos vascos de música, danza y otras actividades culturales y recreativas.¹¹⁵

Elai-Alai no fue la única formación compuesta por niños, cuyo trabajo, como hemos analizado en el contexto nacional, fue progresivamente más habitual durante los años bélicos. Así, a los escenarios franceses llegó Jeunesse d'Espagne, un grupo infantil que, invitado por la Maison de la Culture y del Comité d'Aide au Peuple Espagnol, y siguiendo la misma estrategia que los anteriores, interpretaba las canciones y las danzas regionales españolas, desde la jota aragonesa hasta la sardana catalana:

Queremos hablarles de los pequeños bailarines de «Jeunesse d'Espagne» que estaban ayer en la Porte-Saint-Martin. [...] Pero cómo describir esta deslumbrante y encantadora magia visual que, durante tres horas demasiado cortas, entre los aplausos jamás satisfechos de una multitud entusiasta, recreó toda España sobre el tablado de la célebre escena parisina. [...] Su música, sus danzas, sus cantos, su poesía fogosamente alegre y triste a la vez, pero siempre viril, todo su folklore catalán, aragonés, vasco, que el pueblo ha creado espontáneamente a través de siglos de lucha y de miseria y que estos artistas, que son niños, han interpretado con un arte de tal perfección, con tanta pasión, con tal sentido del ritmo, de la música y de la belleza, que solo se puede gritar y gritar de nuevo: «¡Hay que ir a verlos!». [...] Ellos representan a los ojos del pueblo de Francia de gran corazón esos niños de España, que viven desde hace dieciocho meses bajo las bombas italianas y alemanas. Es por ellos por los que bailaron ayer, es por todo el pueblo de España que lucha para conservarnos la paz.¹¹⁶

Al igual que, al hablar de la danza como instrumento propagandístico en política nacional analizamos el caso de la Cobla Albert Martí, sin duda la actuación más destacada en la política exterior y las relaciones internacionales fue la mencionada Cobla Barcelona (fig. 14). Esta compañía catalana tuvo como principal objetivo transmitir el mensaje de la República en guerra y reclutar apoyos internacionales por medio de una gira proyectada por el norte de Europa, desde el otoño de 1936, y en una segunda etapa, entre febrero y noviembre de 1937.¹¹⁷

¹¹⁴ VENTTECLAYE, M.-L.: «En regardant danser les “Hirondelles” basques de Guernica», *Ordre*, París, 1-2-1938.

¹¹⁵ Carta de J.M. Oqueluri a la Comisión del Gobierno de Euzkadi, Torregrosa, Lérida, 13-1-1938. CDMH, PS-Madrid, 809, 44, 9-11.

¹¹⁶ «Les petits danseurs espagnols “Jeunesse d'Espagne” ont dansé hier, à la Porte-Saint-Martin», *L'Humanité*, París, 3-3-1938, T.A. Véase también «Le gala des jeunes danseurs et chanteurs espagnols», *Ce Soir*, París, 30-1-1938. GIL-MARCHEX, Henri: «À la porte-Saint Martin. Jeunesse d'Espagne», *Paris-soir*, París, 10-3-1938.

¹¹⁷ En los Fondos de Magrinyà (BMVB) se conservan numerosas fotografías de esta gira.



Fig. 14. R. Fábregas. Cartel de la Cobla Barcelona. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Existen noticias sobre la participación de la Cobla Barcelona en una representación en el Luna Park de París, el 19 de octubre de 1936. El evento fue presidido por el mismo Léon Blum, que precedió al baile con un discurso que defendió la causa republicana.¹¹⁸ También colaboró en un acto antifascista organizado en el Conservatorio Nacional de Música de París el 31 de octubre de 1936, donde la agrupación estuvo respaldada por el presidente de la Casa de la Cultura y el secretario de la oficina de París del Comisariado de Propaganda de la Generalitat.¹¹⁹ En diciembre de 1936, el embajador de España en Bruselas, Ángel Ossorio y Gallardo, dio cuenta de una representación del grupo: «Cobla Barcelona dio ayer su primer concierto en el territorio belga en la Casa del Pueblo. El éxito fue enorme, no solo artístico, sino también de adhesión a nuestra República».¹²⁰ A finales de enero de 1937, de vuelta por Barcelona, la Cobla ofreció un banderín al presidente de la Generalitat, Lluís Companys.¹²¹

Acompañaron a la segunda campaña de la Cobla algunas figuras conocidas por sus exitosas trayectorias escénicas en los años anteriores, entre las que destacaron el tenor Emili Vendrell, el pianista Isidre Marva y, sobre todo, Joan Magrinyà, quien se unió al proyecto antes de integrarse de nuevo en el Liceo.¹²²

El diseño de los carteles de la Cobla y de Magrinyà corrió a cargo de Ricard Fábregas y de Evarist Mora, este último, un cartelista y decorador de interiores que ya había realizado la

¹¹⁸ «Arte catalán en París», *La Vanguardia*, Barcelona, 20-10-1936, p. 5.

¹¹⁹ «La Cobla catalana en el Conservatorio de París», *La Vanguardia*, Barcelona, 1-11-1936, p. 3.

¹²⁰ «Músicos catalanes en Bélgica», *El Sol*, Madrid, 19-12-1936, p. 2.

¹²¹ Véase la fotografía publicada en *La Vanguardia*, Barcelona, 24-1-1937, p. 4.

¹²² En una carta a sus padres del 7 de abril de 1937, el bailarín escribía: «Supongo que el domingo partimos para París. Estamos a la mitad, mejor dicho, casi a la fin de la tournée [sic] del Norte y con mucho éxito». BMVB.

escenografía de *Poliritmes* para el bailarín en 1932.¹²³ En ellos, habitualmente se indicó que los beneficios se destinarían a socorrer a las víctimas de la guerra española, especialmente a las mujeres y los niños.

En febrero de 1937, Jaume Miravittles dio cuenta de la situación del grupo, que llevaba actuando por Europa cuatro meses. «Sus componentes traen recuerdos inolvidables de las acogidas que les han dispensado. Esta propaganda, que tan hondo penetra en la sensibilidad de las gentes, nos ha costado... 20.000 francos de ganancias».¹²⁴ Igualmente anunciaba el viaje de otra cloba a Moscú, así como la formación de un grupo reunido en torno a Conchita Badía y el pianista Ribalta.

Entre febrero y marzo de 1937, en una representación en París que tuvo lugar en el Théâtre de la Mutualité, en el que mostraron una serie de danzas regionales y unos solos de Magrinyà, de un estilo más clásico, las crónicas de la época se hicieron eco así de la actuación:

Los bailarines de Valencia que la Casa de la Cultura nos ha presentado practican la danza popular, no esa de los gitanos y los bailarines de cabaret, sino la de los campesinos vigorosos que se reúnen en las plazas de los pueblos. Trajes brillantes, alegría de vivir, saltos endiablados; al son de una orquesta local, estos bailarines, cuyas solas circunstancias les convierten en profesionales, son bailarines natos. [...] Pero los bailarines campesinos no estaban solos esa noche en la Mutualité. Además de la Cloba locamente aplaudida, un asombroso bailarín clásico español, Magrina [sic], ha interpretado varias danzas. Es ligero, aéreo, inasible. La seguridad de su técnica y la facilidad de su danza lo clasifican ciertamente entre los muy buenos bailarines de la época. [...] El público comprendía, en efecto, a algunos críticos y bailarines, pero sobre todo había un público venido desde la política. Se salía de esa velada deslumbrado, feliz, habiendo probado que no hay necesidad de ser un especialista del mundo coreográfico para comprender y amar la danza, un arte popular ante todo.¹²⁵

Tras el paso por París, reanudaron la gira europea pasando por Roubaix, Maubeuge y Bruselas, entre abril y mayo del mismo año, y regresaron a París en el mes de julio. Allí fue la primera compañía española que participó en la Exposición Internacional que se había inaugurado poco antes en la capital francesa.¹²⁶ Formó parte de la Gala de la Danza internacional que se celebró en el Grand Palais des Champs Élysées el 2 de julio de 1937, a la que asistieron cerca de diez mil personas.¹²⁷ En ella, la Cloba protagonizó el octavo número del programa junto con la bailarina Teresina Boronat, interpretando *Triana* (Albéniz), *Musique populaire catalane* y *Sardane*. Las crónicas francesas no fueron muy generosas con la danza catalana, quizás por su sobriedad y austera intensidad en relación a la enorme explosión de alegría de las *rockettes* americanas. Al menos subrayaron el aspecto popular y el sabor de antaño que despertaban sus bailes: «Teresina, acompañada por la Cloba Barcelona, hace revivir un instante la vieja España».¹²⁸ Otras voces fueron más duras:

¹²³ Carteles conservados en el Arxiu Ramon Manent de Mataró (Barcelona), cód. 26945A y 026946.

¹²⁴ MILLE, Fernando de la: «Figuras de ahora. J. Miravittles», *Mi Revista*, Barcelona, 15-2-1937, p. 40.

¹²⁵ ESTEVE, Anita: «Théâtre. Encore la danse espagnole», *Populaire*, París, 2-4-1937.

¹²⁶ Cartas de Joan Magrinyà a Isidro Magrinyà: desde Maugeuge, 7-4-1937; desde Bruselas, 15-5-1937; desde Echternach, Luxemburgo, 26-7-1937; desde Sarreguemines, 6-8-1937; desde Nancy, 26-8-1937. BMVB. Véanse las fotografías de la Cloba desfilando por las calles de Bruselas, reproducidas en *La Vanguardia*, Barcelona, 27-5-1937, p. 4.

¹²⁷ *Gala de la Danse. Exposition Internationale de Paris 1937*. Rt 12.812 (2). BNF.

¹²⁸ S.: «Le Gala de la Danse», *L'Illustration*, 4923, París, 10-7-1937. T.A.

En este maravilloso marco, decorado con arte infinito en la inmensa nave del Grand Palais, se desarrolla la Gala de la Danse, una de las veladas más frecuentadas de la Exposición. Este espectáculo ha sido presentado sobre una inmensa plataforma vestida en el centro del hall, adosada a una escalera monumental, formando un grandioso decorado, del que surgen por encima un océano de hábitos negros y vestidos multicolores. [...] Teresina, que representaba la danza española, no nos hizo olvidar a La Argentina; la «Cobla» de Barcelona que la acompañaba no tiene nada de sensacional.¹²⁹

Además de estas representaciones, como hemos apuntado anteriormente, el grupo actuó tanto en el pabellón de España de la misma exposición como en la Embajada Española en la capital francesa. Después, la compañía continuó su gira por Luxemburgo, Echternach, Metz, Sarreguemines, Estrasburgo, Nancy, Verdún, Reims y, una vez más, regresó a París (figs. 15, 16).¹³⁰ En el mes de agosto, algunos diarios españoles dieron cuenta de la gira de este pequeño grupo. Así, trascendió la noticia de los actos organizados por el Comité de Ayuda a España en el Parc du Logis de Watermael Boitefort, en los que las danzas se acompañaron de proyecciones de películas sobre la España republicana.¹³¹ Según recogieron algunas fuentes, parece que durante la representación en Metz hubo algunos incidentes protagonizados por miembros de partidos contrarios a la República.¹³² Pasaron también por Checoslovaquia, recorriendo todo el país. Allí trabajaron en colaboración con el Comité de Ayuda a la España Democrática. «Y en el aplauso a nuestra música y a nuestro folklore intervenían no solamente las multitudes proletarias. Públicos burgueses nos aplaudían y acogían con el mismo entusiasmo delirante».¹³³

Gracias a un programa perteneciente a una «Grand Gala de Musique Populaire Catalane Espagnole», a su paso por La Haya, podemos profundizar en las características del repertorio que eligieron para llevar por Europa. Así, la Cobla Barcelona interpretó las siguientes sardanas: *La Ciseta* (Toldrá), *Tendreses* (Joaquín Serra), *Romantica* (Barnet), *La Reine des Fleurs* (Morrera), *Ones de Sagaro* (Bargunyo), *Festa Major* (Morrera y Serra) y *La Petit Quinquin* (canto popular francés arreglado por la Cobla). Emili Vendrell cantó las piezas *Les Garçons de St-Boi*, *Le Rossignol* y *La Petite Bergère* (Alío); *Chanson d'Adieu* (Toldrá), *Pagna Mourciano* (Nin). Isidre Marva tocó al piano la *Danza n.º 5* (Granados), *Orgía* (Turina) y la *Danza del fuego* de *El amor brujo* (Falla). Por último, Joan Magrinyà bailó *Córdoba* (Albéniz), *Bolero* (popular), *Jota aragonesa* (Pons) y *Danza de La Vida Breve* (Falla).

Como podemos observar, los números de este repertorio se escogieron resaltando, por un lado, la cultura catalana, tanto por las piezas de sardana como por las canciones populares de Vendrell. Por otro, recurrieron también a una fuerte vinculación con otras danzas y músicas españolas, de entre las que sobresalen las exitosas obras de Falla, Albéniz y Granados. Por último, ciertos guiños a números franceses buscaban la complicidad del público extranjero y el apoyo de la causa. Además de estas piezas habituales, la Cobla Barcelona fue la intérprete de una serie de canciones populares armonizadas por Rodolfo Halffter, de las que se conservan grabaciones originales.

¹²⁹ MONTGON, A. de: «Au Grand Palais. Le Gala de la danse», *Le Petit Bleu*, París, 5-7-1937. T.A.

¹³⁰ Véanse las cartas de Joan Magrinyà a su hermano Isidro enviadas en las siguientes fechas: 27-7-1937; 6-8-1937; 26-8-1937. BMVB.

¹³¹ «El Comité de Ayuda a España y los españoles residentes en Bélgica», *La Libertad*, Madrid, 11-8-1937, p. 2.

¹³² Diario de Josep Juncà, recogido por PUERTO I PARRAMON, J.: óp. cit., 1998, p. 70.

¹³³ MIRÓ, Joaquín: «El regreso de Vendrell, Juan Magriñá y la Cobla Barcelona», *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-11-1937, p. 2.



Fig. 15. Gira de la Cobla Barcelona, 1937. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 16. Carteles anunciando la actuación de Magriyà, Vendrell y la Cobla Barcelona en Checoslovaquia, 1937. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

Algunas de las fotografías que los miembros de la Cobla y Magrinyà tomaron a lo largo de la gira son enormemente significativas. Entre ellas encontramos al grupo posando delante de los monumentos levantados en honor de los caídos durante la Primera Guerra Mundial en Verdún, como el Osario de Douaumont —dedicado a los soldados desconocidos muertos en la famosa batalla de 1916, que había sido inaugurado cinco años antes— o el Memorial en Souville —consagrado a André Macinot, héroe militar que había fallecido en 1932.¹³⁴

En cuanto a las escenografías de estas representaciones, cabe recordar que, al igual que sucedió con las compañías de la «danza de guerra», los decorados fueron prácticamente inexistentes. Esto se debió, por un lado, a la precariedad de medios derivados de la situación bélica y, por otro, al pragmatismo que implicaba la movilidad del grupo durante la gira. Por ello, las escasas fotografías conservadas muestran a Magrinyà en un escenario forrado de telones negros en los que, en algunas ocasiones, se colgó la bandera de la República Checa flanqueada por dos banderas de la República Española (fig. 17).¹³⁵

¹³⁴ Fotografías fechadas en agosto de 1937. Fotos de Gevaeq Ridax. BMVB.

¹³⁵ Fotografía de Magrinyà bailando en Praga. K. Bukovansky. Odb. Fotografía Obchod Praha. BMVB.



Fig. 17. Representación de *La vida breve* de Magrinyà en Checoslovaquia, 1937. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

Cuando la Cobla Barcelona volvió a Cataluña en otoño de 1937, la prensa le dedicó distintos artículos. La valoración de su labor fue muy positiva: «Su campaña de propaganda y de arte por diversos países de Europa ha sido magnífica y de una gran eficacia. Sus actuaciones ante públicos distintos han contribuido poderosamente a despertar corrientes y gestos de adhesión hacia la causa popular española».¹³⁶ El grupo había visitado cuatro países a lo largo de nueve meses, realizando cientos de representaciones. Fue recibido por Lluís Companys el 30 de noviembre en el Patio de los Naranjos de la Generalitat.¹³⁷

Gracias a algunas referencias en la prensa, podemos constatar que existió una nueva gira, realizada en 1938, de la Cobla Catalunya, planeada para actuar en Francia, Bélgica y los Países Bajos. En su representación en la colonia de niños españoles refugiados de Orly, a principios de julio, también formaron parte de la función el guitarrista José Hurtado y la pianista María Serra. También se comenzaron a realizar los trámites para que esta nueva cobla actuara en Inglaterra y Estados Unidos en los meses siguientes.¹³⁸

Al margen de la compañía de danzas catalanas, la Generalitat también enviaría al extranjero a Rosita Segovia, pareja de baile de Joan Magrinyà, que viajó a Francia en el verano de 1938 con el objetivo de recabar apoyos para la causa republicana. Tras actuar en distintas ciudades, puso fin a la gira en París, tras lo cual volvió a Barcelona para proseguir con su trabajo en el Liceo durante la siguiente temporada.¹³⁹

¹³⁶ MIRÓ, J.: art. cit., 15-11-1937, p. 2.

¹³⁷ «En el Patio de los Naranjos», *La Vanguardia*, Barcelona, 30-11-1937, p. 3.

¹³⁸ «Delegación de Cataluña en Madrid», *La Libertad*, Madrid, 10-7-1938, p. 2.

¹³⁹ «Rosita Segovia en París», *La Vanguardia*, Barcelona, 23-8-1938, p. 5.

La instrumentalización de las danzas folklóricas en las políticas nacionalistas fue una medida común en defensa de los intereses de la República por parte de los jóvenes gobiernos autónomos vasco y catalán. La recepción de estos bailes y la colaboración de los miembros de estas compañías con los organismos extranjeros de ayuda a los afectados por la guerra fomentaron el apoyo a la causa republicana entre las poblaciones de los distintos países europeos visitados, constituyendo así un eficaz medio de difusión de la actualidad española fuera de sus fronteras.

2.2. *Lejos de la guerra. Artistas despolitizados*

Como último aspecto, señalaremos la labor para danza desarrollada por los artistas españoles, durante los años de la Guerra Civil, salieron de España sin adoptar una actitud políticamente comprometida en sus espectáculos que los relacionase con el conflicto que se vivía en la península. Así, mientras que algunas de las causas fueron derivadas de la necesidad de desvincularse de los círculos señalados de uno u otro bando para poder sobrevivir durante la guerra, en otros casos apenas fue perceptible el cambio en las trayectorias en el exterior de ciertos pintores ajenos al contexto bélico. A pesar de los variados argumentos que justificarían algunas de estas opciones, por lo general, se trató de una actitud criticada dentro de España, de aquellos que estaban completamente implicados en sus respectivas luchas.

Poco tenían que ver los trabajos para grandes ballets que, como veremos a continuación, diseñarían Pedro Pruna o Mariano Andreu en los teatros franceses e ingleses. Tampoco con la austera puesta en escena de las Guerrillas del Teatro o de los espectáculos del Liceo en los años más crudos del enfrentamiento. A ellos podría ir dirigido el reproche que Vicente Salas Viu lanzó desde las páginas de *El Mono Azul* a unos genéricos creadores en sus «torres de marfil», impasibles a la situación española:

Los intelectuales «puros», los estetas «deshumanizados», han podido tomar el camino de París a encerrarse en sus nuevos observatorios de porcelana —recién alquilados en la ciudad— museo—, al margen del mundo y sus problemas. Se han reafirmado en su fe de pulcros e insensibles espectadores de la tragedia española. No han comprendido que si hubo hora en nuestro país de salirse cada uno de su casilla, de saltar por encima de todo encasillado, es ésta. Mas en su cobardía han preferido traicionar y traicionarnos antes que darle cara a nuestra dura realidad. Mejor para todos.¹⁴⁰

Seguidamente analizaremos algunos de estos casos al margen de los contenidos de la guerra, desarrollados entre 1936 y 1939. Desde los agotadores itinerarios de La Argentinita y Pilar López hasta las fastuosas representaciones en la Ópera Garnier parisina de algunos experimentados escenógrafos españoles, las puestas en escena de estos espectáculos abrían espacios de ficción por los que escapar temporalmente al drama que se estaba viviendo en Europa.

¹⁴⁰ SALAS VIU, Vicente: «La deserción de los intelectuales», *El Mono Azul*, 11, Madrid, 5-11-1936, p. 6.

Danzando en la huida

Al estallar la Guerra Civil, los planes profesionales de los grandes bailarines de la Edad de Plata se vieron modificados profundamente. Las figuras más destacadas de los escenarios durante los años anteriores desaparecieron de la primera fila y vieron diluida su presencia en espectáculos de guerra, al hablar del panorama nacional, o bien en teatros de otros países, a los que huyeron escapando de las bombas. Ya hemos apuntado la prematura muerte de Antonia Mercé *La Argentina*, el mismo día del alzamiento franquista. Sin embargo, otras protagonistas habituales de los programas escénicos españoles emprendieron un arduo camino fuera de España adonde, en algunas ocasiones, ya no volvieron. Hemos señalado los casos de Teresina Boronat y de Rosita Segovia como representación de los integrantes de algunas campañas oficiales de propaganda, aunque hubo otros muchos bailarines que tuvieron que buscar una salida por sí mismos, sin tener instituciones que los respaldasen —y sin la carga ideológica que dichos organismos podrían echar sobre sus espaldas—.

Casos como los de Vicente Escudero y Carmita García aprovecharon la inercia de sus estancias en el extranjero durante los años veinte y los primeros treinta para continuar, durante los de la guerra, en una gira casi permanente y nada significada políticamente. Escudero ya había recurrido a una estrategia similar durante la Primera Guerra Mundial, aunque en esta ocasión, su fama le permitió cosechar grandes éxitos en las ciudades por las que pasaron. Así, en octubre de 1936 y todavía llevando parte del último repertorio compartido con la malograda Mercé, la compañía actuó en Lyon, ciudad en la que no actuaba desde hacía siete años. Escudero, Carmita, la Niña del Astar, Carmen Badia, el guitarrista Miguel Manzano y el pianista Georges Lebenzon, presentaron parte de sus números más célebres, como *Rythmes* o la *Farruca*.¹⁴¹ Tras continuar la gira francesa vía París hacia el norte,¹⁴² la *troupe* se dirigió a Holanda a finales de 1936 y, al año siguiente, cambiando su nombre a Compañía de Arte Español de Vicente Escudero, obtuvo grandes éxitos en Suiza. Allí se les unió la bailarina Lolita Gómez, la cantante María Cid y el guitarrista Carlos Montoya. La programación aglutinaba números del *Amor brujo*, *Goyescas*, *Seguidillas*, *Cuadro flamenco* y *Les compliments galants*. El diario *La Suisse* se hizo eco de la presentación del espectáculo: «Dos bellos decorados, trajes llenos de fantasía, de estilo y de gusto, sumaron su encanto a uno de los espectáculos de danza más bellos que hemos visto en La Comédie y que nos alegramos de haber encontrado esta tarde».¹⁴³ Avanzado el otoño de ese año, la compañía se trasladó hasta Casablanca, donde presentó su repertorio.¹⁴⁴ A principios de 1939, la correspondencia de Escudero revelaba que se encontraba residiendo en París,¹⁴⁵ aunque para el mes de diciembre, tanto él como Carmita regresaron a la

¹⁴¹ Véanse las crónicas en la prensa: «Vicente Escudero aux Heures», *Lyon Républicain*, Lyon, 17-10-1936. «Aux heures», *Le nouvelliste*, Lyon, 20-10-1936. De P., M.: «Aux Heures: Escudero», *Salut Public*, Lyon, 21-10-1936. D.P.: «Les heures. Soirée de danses Vicente Escudero», *Lyon Républicain*, Lyon, 22-10-1936. SILVANT, Joseph: «Un récital Vicente Escudero à l'Opéra de Lyon», *Comoedia*, París, 27-10-1936. «Escudero. Lundi à l'Opéra», *Salut Public*, Lyon, 10-10-1936.

¹⁴² CHAMPEL, MAURICE-J.: «Avec Vicente Escudero», *Comoedia*, París, 15-11-1936.

¹⁴³ L.F.: «Vicente Escudero et Carmita García», *La Suisse*, Ginebra, 23-10-1937. T.A. Véanse también: «La Danse. Escudero et Carmita García à la Comédie», *La Tribune de Genève*, Ginebra, 25-10-1937.

¹⁴⁴ «Une soirée de musique et de danses espagnoles», Casablanca, 27-11-1937. Recorte de prensa, BNF.

¹⁴⁵ Carta de V. Escudero a María, París, 20-1-1939. MNCARS.

España franquista para presentar su repertorio de los años treinta en el Teatro Español, con una escenografía de Esplandiú, recibiendo buenas críticas.¹⁴⁶

Algo similar le ocurrió a la bailarina Laura de Santelmo, una artista que había conseguido abrirse camino a finales de los años veinte en París, donde trató de sobrevivir durante los años de guerra. Estaba más significada políticamente que el anterior, debido a su relación con figuras destacadas de las artes republicanas, como Rivas Cherif, Magda Donato, Carmen Monné, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin. También había actuado en la Ópera Garnier gracias a *L'illustre fregona* de 1931 y había hecho célebres sus *Danses espagnoles*. Por tanto, París suponía para ella un lugar seguro en el que resguardarse. Por ello, la encontramos en enero de 1937 protagonizando el ballet *L'Amour trahi* en el coliseo parisino, con una partitura de Albéniz arreglada por Manuel Infante. Acompañada de Antonio Alcaraz y Adrina Otero, la bailarina obtuvo el reconocimiento de la prensa francesa.¹⁴⁷ Un mes más tarde, de nuevo de la mano de Infante, Santelmo protagonizó un concierto de música y danza españolas, con piezas de Gombeau, Falla, Albéniz, Turina y Ravel, en la Salle Pleyel.¹⁴⁸ Igualmente, en mayo de 1937 interpretó la parte danzada de la ópera *Carmen*, en la Opéra-Comique parisina y participó en la gala de las «Perles de la Couronne», en el Cinéma Marignan, organizado en el entorno de la Exposición Internacional en beneficio de la «Fédération des plus grands invalides de guerre».¹⁴⁹ A partir de 1938 Santelmo decidió abrir una escuela de danza española en París, lo que le permitiría un sustento más regular que el programa de actuaciones.¹⁵⁰ No obstante, no por ello dejó la faceta coreográfica e interpretativa, pues fue una de las estrellas del Festival Ravel, en el que interpretó la *Alborada del gracioso* y el *Bolero*, así como del concierto dirigido por Jean Morel en noviembre, en el que presentó *Escenas Charras*, de Gombau, *Habanera*, de Chabrier, y *Bolero*, de Ravel.¹⁵¹ A principios de 1939 continuó echando mano del repertorio de Ravel en el espectáculo organizado por Albert Wolff en el Théâtre de l'Opéra-Comique, donde presentó la *Alborada del gracioso*.¹⁵² Los meses siguientes, actuaría en conjuntos de la orquesta sinfónica de París, como el organizado por Charles Bartsch en la Salle Pleyel, basada, una vez más, en los clásicos españoles de Ravel, Albéniz, Gombau, Turina, Falla y Chabrier.¹⁵³ Paradójicamente, ese mismo 1939 Santelmo volvió a la España franquista, donde fue nombrada ni más ni menos que la responsable de la Cátedra de Bailes Folklóricos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, un hecho que no deja de ser sorprendente, dados sus antecedentes.

¹⁴⁶ «Informaciones musicales. Vicente Escudero, bailarín internacional», *ABC*, Madrid, 16-12-1939, p. 11.

¹⁴⁷ PRUDHOMME, Jean: «Les premières», *Le Matin*, París, 22-1-1937. AUBERT, Louis: «Théâtre. *L'Amour trahi* et reprise de *Monna Vanna* à l'Opéra», *Journal*, París, 29-1-1937. Una fotografía del espectáculo se reprodujo en *L'Echo de Paris*, París, 27-1-1937. BERTRAND, Paul: «La semaine musicale», *Le Ménestrel*, París, 29-1-1937, p. 35. A.W.: «À l'Opéra», *Le Figaro*, París, 21-1-1937, p. 3.

¹⁴⁸ HIRSCH, Michel-Léon: «Orchestre Symphonique de Paris», *Le Ménestrel*, París, 25-2-1937, p. 6.

¹⁴⁹ «Les théâtres», *Le Temps*, París, 1-5-1937, p. 2. «Le Gala des "Perles de la Couronne" au Marignan», *Le Figaro*, París, 12-5-1937.

¹⁵⁰ Véase el anuncio de la escuela dependiente del Bureau International de Concerts Kiesgen, *Le Figaro*, París, 28-10-1938, p. 4.

¹⁵¹ «Les grands concerts», *Le Ménestrel*, París, 11-2-1938, p. 38. ALTOMONT, Claude: «Orchestre Symphonique de Paris», *Le Ménestrel*, París, 4-11-1938, p. 248.

¹⁵² «Programmes des concerts», *Le Ménestrel*, París, 5-1-1939, p. 13.

¹⁵³ «Programmes des concerts», *Le Ménestrel*, París, 29-12-1939, p. 39.

Además de los dos ejemplos expuestos —Escudero, como bailarín desentendido de conflictos políticos, y Santelmo, como artista significada, establecida permanentemente en París—, cabe analizar el caso de una de las grandes protagonistas de la danza española durante la Edad de Plata: La Argentinita. Su caso durante los años de la guerra, junto a su hermana Pilar, resulta paradigmático del papel de los artistas que trataron de «despolitizarse» huyendo de la España en llamas para buscar la salida de aquel laberinto en el que se convirtió su peregrinaje hacia el exilio.

Encarnación y Pilar López habían sido dos figuras muy significadas del panorama de la II República: íntimas amigas del asesinado Federico García Lorca, así como de otros tantos intelectuales y creadores identificados con los avances y las estructuras establecidas desde 1931. Aunque ambas bailarinas participaron en algunos espectáculos de tipo político durante los primeros meses en la guerra, las terribles noticias de aquel verano empujaron a las hermanas a huir fuera de las fronteras españolas. Así, el 6 de noviembre de 1936, las encontramos actuando en los teatros de Casablanca, acompañadas por el músico Alfonso Javier con el programa de danza habitual que habían presentado en los años anteriores. El 23 de noviembre sus nombres aparecieron en Alger y, el 4 de diciembre, en Orán. A principios de 1937 continuaron su gira por el norte de África, parando el 16 de enero en Sidi-Bel-Abbès (fig. 18).¹⁵⁴ Su programa de mano reflejaba los mismos éxitos que los de años anteriores: danzas folklóricas transcritas por jóvenes músicos y fragmentos de grandes ballets de los años treinta de Falla, Albéniz, Bretón y otros. Como intérpretes, solo las dos bailarinas, Encarnación y Pilar, y el guitarrista Telesforo del Campo. Como figurinistas y escenógrafos, también tres nombres, pero, estos sí, los habituales: Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón y Manuel Fontanals. Es decir, las bailarinas llevaban consigo una gran parte de los telones y los trajes herederos de su desaparecida Compañía de Bailes Españoles con la que brillaron en la Edad de Plata. Recurrían todavía a cierta parte de su reclamo de la mano de Lorca, Alberti, Sánchez Mejías y otros claros artistas republicanos.

La Argentinita conseguiría llegar hasta su ansiado París y estrenar en la Salle Pleyel el 28 de febrero de 1937, lejos de la guerra, en un lugar en el que ya había obtenido grandes éxitos y donde podría retomar su carrera. Allí compartió cartel con uno de los grandes guitarristas del momento: Ramón Montoya.¹⁵⁵ También colaboró como pianista Maurice O'Hana. En un espectáculo en homenaje de la Société Mutuelle de Retraite des Anciens Combattants de l'Union Fédérale de la Région Parisienne, se interpretaron números musicales de Scarlatti, Albéniz, Ernesto Halffter y el mismo Montoya. La Argentinita —sin Pilar López— bailó en la primera parte la *Danza n.º 10* de Granados, *Triana (Suite Iberia)* de Albéniz, la *Mazurca* de *La Verbena de la Paloma (Madrid 1890)* de Bretón, la *Danza del fuego* de *El amor brujo* de Falla, una selección de *Pan y toros* de Barbieri y la *Caña y alegrías* populares. La segunda parte se abrió con las *Letrillas de Lope de Vega* populares, *Mallorca* de Albéniz, dos *Tangos de Cádiz*, la *Jota de Alcañiz* de Font y la *Nochebuena en Jerez* popular. Por primera vez no aparecieron los nombres de sus escenógrafos habituales; solo se señaló que las *Letrillas de Lope de Vega* se interpretaron con un traje salmantino auténtico de La Alberca y, quizás en un guiño a los

¹⁵⁴ Programa de mano, La Argentinita y Pilar López. Théâtre Municipal de Sidi-Bel-Abbès, 16-1-1937. FAPL.

¹⁵⁵ Programa de mano, La Argentinita y Ramón Montoya. Salle Pleyel, París, 28-2-1937. FAPL.



Fig. 18. Programa de mano de la función de La Argentinita y Pilar López en Sidi-Bel-Abbès, 16-1-1937. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

franceses, que el traje de la *Danza n° 10* de Granados había sido ejecutada por la Maison Paquin. Ni siquiera se recurrió a las piezas de Lorca, que habían supuesto un éxito asegurado años antes. Tampoco a la de los jóvenes músicos de la generación de la República. Evidentemente, Encarnación no quería ya identificarse o posicionarse, sino pasar desapercibida con los grandes clásicos «neutrales» del repertorio común de un bailarín más de danzas españolas. La prensa parisina se hizo eco de la vuelta de Encarnación López a la capital francesa, sin escapar a las nuevas circunstancias bélicas que habían empujado a la artista a volver a visitarlos: «Entre la locura apasionada, muchos españoles no disimulan su angustia en el tumulto de las aclamaciones. Los sortilegios de la danza y de la música hicieron por un instante olvidar la tragedia».¹⁵⁶

Sin embargo, las dos bailarinas no se detuvieron mucho tiempo en París, pues a principios de marzo continuaron su camino hacia Bruselas, donde Encarnación López actuó en el Palais des Beaux Arts los días 3 y 4 junto con los dos músicos mencionados, utilizando ese mismo programa descafeinado de la Salle Pleyel. El 8 de marzo participó en el Picadilly Theatre de Londres, en presencia de la reina británica, como parte de un gran programa compartido con el All-Star Ballet —una agrupación infantil—, Nancy Sherwood, Jean Bedells, The Vic-Wells Ballet —que interpretó cuatro piezas de *El lago de los cisnes*— y Lydia Sokolova —que llevó un solo de Schumann titulado *1817*—. ¹⁵⁷ La participación en este espectáculo le permitió conocer a la misma Sokolova, a Alicia Markova y a Anton Dolin, tres bailarines clásicos de la herencia de Diaghilev, fundamentales para el ballet inglés del siglo xx, y también imprescindi-

¹⁵⁶ CAROL-BERARD: «Un soir d'Espagne heureuse», *Echo de Paris*, París, 3-3-1937. T.A. Véase también BERLIOZ, Pierre: «La danse. Argentinita», *Le Jour*, París, 2-3-1937.

¹⁵⁷ Programa de mano, All-Star Ballet. Picadilly Theatre, Londres, 8-3-1937. FAPL.

bles para entender las futuras colaboraciones de La Argentinita en las grandes compañías de danza durante su exilio. Nada más llegar a Londres intervendría con ellos tres en la recepción especial que organizó Warren Pearl en su mansión. La prensa inglesa entendería esta presencia de las maneras más dispares. Unos periódicos anunciaron que «empujada por la revolución, ha encontrado refugio en este país, donde otros grandes bailarines, como Anton Dolin, no han tardado en ofrecerle su apoyo».¹⁵⁸ Otros la consideraban una refugiada española e indicaban en sus páginas que la artista estaba preocupada por el estado de su casa en Madrid, así como por la vida de los bailarines varones de su compañía, que habían sido llamados al frente.¹⁵⁹ Otros tantos la comparaban con Antonia Mercé, destacando, a diferencia de la recientemente fallecida, un carácter menos estilizado, pero más auténtico.

El 14 de marzo La Argentinita protagonizó una función en el Arts Theatre Club de Londres, presentada por Eleanor Smith y por Anton Dolin. El periódico *The Daily Mail* alabó su actuación y calificó sus trajes de «exquisitos», aunque *The Times* fue menos entusiasta en su crítica —quizás una de las menos apasionadas de los últimos años.¹⁶⁰ En *The Morning Post* se hizo una referencia al traje que la bailarina llevó en la *Danza del fuego* de Falla que, como sabemos, fue diseñada años antes por Manuel Fontanals para la versión íntegra del ballet: «El traje blanco, con la larga falda de vuelo, con rayas de color escarlata brillante fue muy elocuente y Argentinita, cuyos gestos y expresión facial hasta entonces se habían mantenido tímidos y pícaros, de repente se revivió».¹⁶¹

Tras actuar en Londres hasta abril de 1937, La Argentinita emprendió el viaje con su amigo Montoya y el pianista Miguel Elósegui, haciendo paradas en Mónaco, la Opéra-Comique París, el Théâtre de la Comedie de Ginebra, y el Casino-Kursaal de Montreux. En el famoso teatro parisino volvemos a ver piezas de Lorca —*Zorongo gitano*, *Morillas* y *Anda jaleo*—. En el de Montreux, Encarnación López apareció de nuevo con su hermana Pilar, con Elósegui y con un nuevo guitarrista: Amalio Cuenca.¹⁶² Además, se indicaba que los trajes eran auténticos, extraídos de varias regiones españolas. El grupo siguió su camino por Lausanne a mediados de mayo de 1937, donde actuaron en el Capitole, aunque más tarde retornaron a Montreux, y en el mes de junio y julio, volvieron a actuar en Londres.¹⁶³ En el teatro británico se sumó a la compañía un veterano de los años anteriores: Antonio Triana.

Durante el complicado verano de 1937, La Argentinita y su grupo pasaron por Biarritz, para dirigirse en el mes de octubre a Burdeos. En noviembre presentaron en la Salle Pleyel de París su espectáculo básico de siempre con alguna novedad, bajo la denominación de «Gran gala de danzas y canciones españolas y sudamericanas», con la música de Manuel Infante en el piano y Manolo Huelva en la guitarra. La segunda parte, con estas danzas, aprendidas en su larga gira de las temporadas 1934-1936, agrupaba: *Argentina: Cifra y malambo*, *Venezuela: Joropo*, *México:*

¹⁵⁸ Recorte de prensa, marzo de 1937. FAPL. T.A.

¹⁵⁹ «Argentinita. Spanish Dancer and Spanish Refugee», *The Bystander*, Londres, 10-3-1937, p. 3.

¹⁶⁰ E.E.: «Spanish Dancer's Recital», *The Daily Mail*, Londres, 15-3-1937. «Arts Theatre. A Spanish Dancer», *The Times*, Londres, 16-3-1937.

¹⁶¹ «Argentinita. Spanish Dancer who "Lives" her Dancing», *The Morning Post*, Londres, 15-3-1937. T.A.

¹⁶² Programas de mano, Argentinita. Arts Theatre Club, Londres, 14-3-1937; Théâtre National de l'Opéra-Comique, París, 12-4-1937; Théâtre de La Comédie, Mónaco, 14-4-1937; Casino-Kursaal, Montreux, 17-5-1937. Aldwich Theatre, Londres, 21-6-1937. FAPL.

¹⁶³ Programa de mano, Argentinita. Capitole, Lausanne, 13-5-1937. FAPL.

Huy taralala! (zapateado de Michoacán), Argentina: Bailecito y Perú: Huayno (danza de los incas).¹⁶⁴ Esta inclusión puede entenderse como la voluntad de la artista por alejarse de la identificación con uno de los bandos del conflicto civil español, para recurrir a su nacionalidad argentina con la que tendría menos problemas diplomáticos en Europa. De hecho, el 14 de diciembre de 1937, la comunidad argentina establecida en París le ofreció un homenaje, organizado por el músico Manuel Pizarro. Entre los asistentes destacaron Sergio Chiapport —comisario del pabellón argentino de la Exposición Internacional— y el periodista español Antonio Cánovas del Castillo.¹⁶⁵

De nuevo de gira, entre diciembre de 1937 y febrero de 1938, los miembros del grupo de baile pasaron por la Salle Industrielle de Lille, el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, la Comédie Française, el Casino Municipal de Biarritz, el Palacio de Mónaco y la Opéra Municipal de Marseille. En marzo de 1938 actuaron en Belgrado, Zagreb y otras ciudades yugoslavas, en Ámsterdam y en Londres. En esta vuelta a tierras inglesas, de nuevo Anton Dolin organizó una «Gala of International Ballet» en el Cambridge Theatre, el 9 de junio de 1938. Con una orquesta dirigida por Constant Lambert, Leighton Lucas y Sidney Beer, la bailarina española compartió tablas con otros como Mia Slavenska, Chandra Kaly, Nemtchinova, Markova, Margot Fonteyn y el propio Dolin.¹⁶⁶

A principios del mes de junio de 1938, Encarnación López actuó junto al vihuelista Emilio Pujol y el clavecinista Bertram Harrison en un concierto de música antigua española en el Arts Theatre de Londres, organizado por Marius de Zayas, que obtuvo un gran éxito. A mediados de ese mismo mes, hizo una aparición en la televisión británica, interpretando algunas de las piezas de sus espectáculos. Precisamente sería Marius de Zayas el responsable de la filmación de un metraje documental sobre la danza de Encarnación López, acompañada de la música de Manuel Vélez (*Manolo de Huelva*).¹⁶⁷

Tampoco se quedó La Argentinita mucho tiempo quieta en un lugar, pues volvió a partir hacia Holanda y después, a Francia, en el mes de abril de 1938. Sin embargo, las miras del grupo ya estaban puestas en el otro lado del Atlántico, hasta desembarcar en Nueva York en el otoño de 1938. Allí fue representada por el experimentado y polémico Sol Hurok, que en seguida organizó una serie de espectáculos bien diseñados y distribuidos por distintos teatros estadounidenses, estrenando programa en el Majestic Theatre neoyorquino, bajo la denominación de «Argentinita and Her Spanish Ensemble».¹⁶⁸ El grupo estaba integrado por Encarnación y Pilar López, Antonio Triana, el pianista Rogelio Machado y el guitarrista Carlos Montoya. Contó con un cuidado programa de mano, profusamente ilustrado con fotografías de años anteriores, así como con

¹⁶⁴ Programa de mano, Argentinita, Gala de danses et chants espagnols et sud-américains, Salle Pleyel, París, 23-11-1937. FAPL. Véase también CAROLD-BERARD: «À la Salle Pleyel, Argentinita», *L'Epoque*, París, 16-11-1937.

¹⁶⁵ «Reunión de “Gala” en honor de nuestra compatriota Encarnación López, la famosa bailarina “La Argentinita”», *El Día*, Buenos Aires, 21-12-1937.

¹⁶⁶ Programa de mano, A Gala of International Ballet, Cambridge Theatre, 9-6-1938. FAPL. Véase también: «Cambridge Theatre. Ballet Gala», *The Times*, Londres, 10-6-1938.

¹⁶⁷ Filmaciones conservadas en la Filmoteca de la UNAM. DE ZAYAS, Marius: *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, México, Pértiga, 2005.

¹⁶⁸ Programa de mano, «Argentinita and Her Spanish Ensemble», Majestic Theatre, Nueva York, 13-11-1938. Véase: MARTIN, John: «The Dance: Schedule of Events», *The New York Times*, Nueva York, 13-11-1938.

artículos firmados por profesionales de prestigio como el editor de la revista *Dance Magazine*, Paul R. Milton, quien alababa a los bailarines de la compañía. El espectáculo se estructuraba en dos partes: «Danzas y canciones populares» y «Folklore español», y englobaba los grandes éxitos de Albéniz, Granados, Falla, Bretón y Lorca junto a canciones populares. Al final de la relación de piezas, se indicaba que todos los trajes de los artistas eran originales o copiaban directamente los trajes regionales españoles —aunque en las fotografías de los programas de mano, las artistas llevaran los diseños de Bartolozzi, Ontañón y Fontanals de años antes—. Es decir, aquí La Argentinita descartaba sus bailes latinoamericanos y su identificación con Argentina, para presentarse como la «auténtica y genuina» bailarina española. A pesar de no haber vuelto a Estados Unidos en ocho años, las críticas fueron buenas. El mismo John Martin, crítico de *The New York Times*, dijo que su técnica de baile era en el momento actual más refinada que en su primera visita, aunque su espectáculo resultaba más austero y ajustado.¹⁶⁹

Pasó por Cleveland, Chicago, Vancouver, Seattle, Portland, Tacoma, Oakland, San Francisco, Los Ángeles, Dallas, hasta volver a Nueva York el 27 de diciembre de 1938, donde se instaló en el 51st Theatre. Con el planteamiento de la temporada 1939-1940, Hurok puso en contacto a La Argentinita con el Ballet Russe de Monte Carlo, dirigido por Léonide Massine, al que también representaba el empresario ruso. Con ellos se abriría una nueva etapa en la trayectoria de La Argentinita y su compañía de bailarines, una etapa menos ajetreada que la agotadora gira perpetua que Encarnación y Pilar López habían emprendido al salir de España, escapando de la guerra y de un posible trágico destino. En el mismo programa de mano en el que se anunciaba su intervención en el ballet *Capriccio Espagnol* con el que retomaremos su actuación en capítulos posteriores, aparecían reproducidos los primeros bocetos que Dalí estaba realizando para su puesta en escena de *Bacchanale*. Dalí se convertiría en colaborador de La Argentinita en el homenaje a su amigo común García Lorca en la nueva versión del *Café de Chinitas* que estrenarían en 1943, retomando a la vez una manera de concebir el espectáculo, volviendo a prestar la atención necesaria a las cuestiones plásticas de las que, por la dificultad del transporte y el peso político de algunas autorías, se había querido desprender durante los años del conflicto bélico. Curiosamente, en todas las fuentes hemerográficas de las múltiples representaciones a lo largo y ancho de Europa y América, las menciones a las circunstancias bélicas en España son mínimas. Es una excepción encontrarse algunas líneas que hagan referencia los hechos que habían empujado a la bailarina a aparecer en los escenarios de la América profunda:

¿Puede haber, en el país en el que nació Argentinita, todo el pesar, el dolor y la tristeza de la guerra? ¿Puede haber algo más que alegría desenfrenada o la Argentinita ha elegido recordar solo el júbilo soleado e intoxicante de una patria de la que la sangre y la muerte la han expulsado?¹⁷⁰

Al margen de esas razones que llevaron a Encarnación y Pilar López de un lado a otro de Europa, el norte de África y América, esta etapa de danzas en tiempos de guerra resulta fundamental para entender los años del exilio en Estados Unidos, de donde, desgraciadamente, La

¹⁶⁹ MARTIN, John: «Argentinita Seen in Dance Recital», *The New York Times*, Nueva York, 14-11-1938. Véanse también: KOLODIN, Irving: «Argentinita is Warmly Greeted», *New York World-Telegram*, Nueva York, 14-11-1938. V.R.: «Spanish Dancers Give Program», *The New York Post*, Nueva York, 14-11-1938.

¹⁷⁰ «Argentinita Brings Art of Spanish Dancing at Its Best», *The Manitowoc Herald-Times*, Manitowoc, 23-11-1938. T.A.

Argentinita no volvería para danzar de nuevo en las tablas españolas, al fallecer súbitamente en Nueva York en 1945.

Mariano Andreu y los nuevos Ballets Russes

Desde 1936 el pintor Mariano Andreu, al que hemos visto mantener una potente trayectoria nacional, pero, sobre todo, internacional, durante el brillante periodo anterior, continuó trabajando fuera de España. Lo encontramos ese mismo año en Gran Bretaña, realizando los decorados y figurines del ballet *Don Juan* para los Ballets Russes de Monte Carlo, dirigidos por René Blum —el hermano del primer ministro francés socialista y un potente empresario de danza—. Esta compañía presentó la temporada en Londres, llevando un repertorio heredero de los Ballets Russes de Diaghilev, en el que era posible encontrar obras emblemáticas con puestas en escena diseñadas por Benois y Bakst, como *Petrouchka*, *Prince Igor* y *Le spectre de la rose*, ballets románticos y clásicos como *Giselle*, *Coppélia* y *El lago de los cisnes*, pero también estrenos con nuevas presentaciones. Entre estas últimas, Blum encargó escenografías a Derain, Bérard y Gontcharova —autores, respectivamente, de *L'épreuve d'amour*, *Les elfes* e *Ygrouchka (Poupées russes)*—. Boris Kochno describió esta programación de Blum como una producción que ponía en escena grandes conjuntos, en los que el cuerpo de baile jugaba con las líneas y las formas de manera amplia y viva.¹⁷¹

El ballet *Don Juan*, de cuya plástica se encargó Mariano Andreu, estaba inspirado en el clásico literario español, y se titulaba *Coreografía tragicómica en tres cuadros*. Se basaba en un primer montaje que creó Gasparo Angiolini en Viena en 1761 con la música de Gluck, *Don Juan, oder das steinerne Gastmahl*. Esta nueva versión fue estrenada por los Ballets de Monte Carlo, dirigidos por René Blum, en el Alhambra Theatre de Londres en junio de 1936, bajo la dirección orquestal de Léo Hofmekleris (fig. 19). Contaba con un libreto de Eric Allatini y Mikjail Fokine y, de nuevo, con la partitura de Gluck. La coreografía y la puesta en escena fueron obra de Fokine, mientras que Andreu diseñó el telón de boca, la escenografía y los figurines, que ejecutaron, respectivamente, Emile Bertin y Karensky. Fue interpretado, entre otros, por Anatole Vilzak (Don Juan), Jeanne Lauet (Doña Elvira), Jean Yazvinsky (El Comendador), Louis Lebercher (Sganarelle), Nathalie Leslie (Gitana), Raya Kousnetsova (Jefa de las Furias) y Grant Mouradoff (Jefe de los Demonios).¹⁷²

El libreto confeccionado por los Ballets de Monte Carlo contaba que Don Juan era un gran amigo de Pedro *el Cruel*, rey de Castilla en el siglo xiv, aunque su apellido, Tenorio, aludía a su procedencia nobiliaria andaluza. Su nombre apareció en una serie de documentos de un jesuita portugués, aunque pasó a la fama por protagonizar el drama de Tirso de Molina. Desde España se exportó a Italia, donde apareció en diferentes versiones a partir de 1620, y de allí a Francia, cuando, en 1665 Molière la adaptó a su *Don Juan ou le Festin de Pierre*. Diez años más tarde, Thomas Shadwell produjo una versión inglesa, *The Libertine Destroyed*, con música de Henry Purcell. En 1713, la historia se adaptó a la ópera del Théâtre de la Foire Saint Germain, en París, y en 1736 Goldoni realizó una nueva versión en Venecia. Les siguieron otras tantas

¹⁷¹ Véase KOCHNO, B.: óp. cit., 1954, p. 315.

¹⁷² Programa del Ballet de Monte Carlo, Alhambra Theatre, Londres, 1936. V&A.



Fig. 19. Representación del segundo cuadro de *Don Juan*, 1936.
Foto: Merlyn Severn.

adaptaciones operísticas, como *Don Giovanni* de Mozart, en 1787, y *The Stone Guest* de Dargomijshky, en 1872, así como poemas de Byron y partituras de Strauss. La obra era un clásico, un éxito asegurado entre el público, aunque también presentaba un cierto elemento de riesgo al tener que cumplir con unas expectativas de acuerdo con el resto del abanico de producciones sobre el galán español.

El argumento en el que se basó Fokine para realizar la coreografía de 1936 se apoyó en el libreto de la ópera de Gluck, escrita, a su vez, desde la versión de Molière, más fiel a la original de Tirso (*El burlador de Sevilla*). Según esta, la escena comenzaba con el cortejo de Doña Elvira por parte de Don Juan, ayudado de un grupo de músicos que tocaban bajo su ventana. Les sorprendía el comendador, padre de la joven, que retaba a Don Juan tirándole un guante. Los dos hombres se enzarzaban en una lucha, del que resultaba victorioso el galán, que mataba a su contrincante. En el segundo cuadro, Don Juan acogía a sus invitados en un banquete en su mansión, al que conseguía que asistiese Doña Elvira, vestida de luto y llevada por la fuerza. El anfitrión pasaba la velada galanteando con todas las invitadas, bailaban unas gitanas con pandeteras y la fiesta parecía estar a punto de desencadenar en orgía. En ese momento llamaban a la puerta violentamente. Resultaba ser el espectro del comendador, que había vuelto a la vida para reprobear la conducta disoluta de Don Juan. Los presentes se aterrorizaban ante la visión y corrían tratando de escapar, mientras que Doña Elvira se desmayaba en los brazos del espectro de su padre. Don Juan le plantaba cara de manera arrogante y le invitaba a unirse a la mesa. El espectro no aceptaba el gesto, pero pedía a Don Juan que lo acompañara al cementerio. En una valentona, el protagonista acudía al cementerio —la localización del tercer cuadro—, donde la estatua ecuestre del comendador cobraba vida y le daba una segunda oportunidad para arrepentirse de sus pecados, haciendo pasar por delante de sus ojos escenas de su dudosa reputación. Aparecía entonces un séquito fúnebre, llevando a Doña Elvira, seguida por un grupo de plañideras. Don Juan volvía a rechazar el arrepentimiento al que le obligaba el Convidado, de manera que era condenado a morir torturado en el infierno, adonde lo arrastraban las Furias en una caótica coreografía.

La acción, por tanto, se estructuraba en tres actos, para los que Andreu realizó varios bocetos. A lo largo de toda la obra, los laterales quedaban visibles presentando dos fachadas de

tipo herreriano que hacían de entrada y salida para los intérpretes.¹⁷³ En ciertas ocasiones, se utilizaba un gran telón con decoración geométrica utilizando los motivos de unas grandes cruces.¹⁷⁴ Por lo que hemos podido observar, los diseños de Andreu para los telones de esta obra buscaron la sobriedad en las estructuras, para no dificultar la visión de los bailarines. El trabajo en los figurines de *Don Juan*, sin embargo, destaca en líneas generales por prestar una mayor atención a los mínimos detalles, al color y a la originalidad de las combinaciones (figs. 20, 21). De esta forma, salvando las distancias y en un estilo mucho más sobrio —quizás de acuerdo con lo que correspondería a una historia ambientada en el austero ambiente español del XVII—, este uso de fondos neutros con trajes elaborados remitiría, en primer lugar, al referente de *El sombrero de tres picos* de Picasso, aunque, por afinidad con una forma de hacer algo más conservadora, recordaría a *Las Meninas* de José María Sert.¹⁷⁵ Ninguno de los figurines pertenecientes a los protagonistas presentaba rasgos en las caras, que permanecían vacías, como si de maniqués se tratara.¹⁷⁶ Gracias a una noticia aparecida en el *Observer*, sabemos que, apenas unos días antes del gran estreno londinense de *Don Juan*, un incendio desatado en el taller donde Karensky confeccionaba los trajes arrasó el vestuario del ballet. Por suerte, los figurines diseñados por Andreu se salvaron por estar protegidos en un estuche metálico. Según la prensa de la época, algunos de estos trajes llegaron al teatro muy poco antes de que se levantara el telón del ballet de Fokine.¹⁷⁷

En líneas generales, esta obra tuvo buena repercusión entre el público y la crítica. El propio artista consideró el ballet *Don Juan* como su mayor éxito escénico. Sin embargo, en algunas ocasiones, los expertos no encontraron gran originalidad en la coreografía. Serge Lifar llegó a decir, en 1950, que «*Don Juan* nos pareció un gran error coreográfico, era una pantomima, terriblemente banal, sobre un esquema demasiado rígido».¹⁷⁸ Se destacaron así

¹⁷³ Los bocetos para estos laterales se conservan en el IT, aunque en sus colecciones son clasificados como pertenecientes al *Don Juan* de 1958. Sin embargo, si se compara con las fotografías que nos han llegado de ambas obras, queda claro que estas piezas son de 1936, de la versión que estamos analizando. ANDREU, M.: *Bocetos para la chimenea y las puertas laterales de Don Juan*, 1958 [sic, 1936], gouache sobre cartulina, 47,5 x 38 cm; 44 x 24 cm; y 48,5 x 26,5 cm. Col·lecció Fons Marià Andreu Estrany (Col. FMAE), IT.

¹⁷⁴ Fotografías de *Don Juan* (ref. MGZEB en New York City MoMA Photographs, vol. 7, Ballet ca. 1900-1950). Grabación de *Don Juan*. Col. Léonide Massine. (ref. MGZHB 12-1000 no. 137). NYPL. Fotos de A. Console, reprod. en «Don Juan», *Dancing Times*, Londres, agosto de 1936. Fotos de Lancelot Vining, reprod. en *Sphere*, Londres, 4-7-1936. Fotos de Merlyn Severn, Reprod. en «Don Juan Danced to Gluck», *The Sketch*, Londres, 2-6-1937, p. 464, y en SEVERN, Merlyn: *Ballet in Action*, Londres, J. Lane, the Bodley Head, 1938. ANDREU, M.: *Set design for tableau III of Don Juan*, 1936, gouache sobre papel. V&A Archive (D.C. Box 72). ANDREU, M.: *Escenario de Don Juan de Fokine*, 1936, gouache sobre cartón, 31,5 x 43,7 cm. Galería José de la Mano. Reprod. en *Mariano Andreu y los clasicismos modernos*, óp. cit., 2007.

¹⁷⁵ ANDREU, M.: *Costume design for Doña Elvira; Costume design for Don Juan*, 1936, gouaches sobre cartulina. V&A Archive.

¹⁷⁶ ANDREU, M.: *Vigilant nocturn, Música, Dama Fontanges, Cortesà, Bufó, Dama anglesa, Ploranera, Criat negre, Chuty, Bacant, Música guitarrista, Mestressa, Noia, Dama, Dama holandesa, Música contrabaix*, 1936, gouaches sobre cartón. Col. FMAE, IT. *Figurín de Don Juan [El comendador]*, 1936, gouache sobre cartón, 37,5 x 27 cm. Galería José de la Mano. Reprod. en *Mariano Andreu...*, óp. cit., 2007.

¹⁷⁷ «The Dresses in *Don Juan*», *Observer*, Londres, 29-6-1936.

¹⁷⁸ LIFAR, Serge: *Histoire du Ballet Russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, París, Nagel, 1950, p. 249. T.A.



Fig. 20. M. Andreu. Figurín para Don Juan en *Don Juan*, 1936. Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig. 21. M. Andreu. Figurín para Doña Elvira en *Don Juan*, 1936. Victoria & Albert Museum, Londres.

aspectos como la suntuosidad, el carácter español, la interpretación del estilo Luis XIII, las reminiscencias a Velázquez e, incluso, a Aubrey Beardsley en la escena de los músicos.¹⁷⁹ El crítico Arnold L. Haskell también dijo que Andreu «fue una elección inspirada como decorador. En los decorados y los trajes ha encontrado un admirable equilibrio entre la tradición y la libertad. No es un pastiche. El resultado es el espectáculo más espléndido visto en Londres en muchos años».¹⁸⁰ El diario *The Times* prestó especial atención a la labor escenográfica de este ballet:

El ballet está decorado con un precioso telón y trajes de Mariano Andreu. A un experto en vestimentas históricas los vestidos pueden parecerle una desconcertante mezcla de períodos, de Velázquez a la reina Anne, pero dado que los estilos están sugeridos más que imitados en detalle, el efecto general es suficientemente exitoso, aunque se podía haber conseguido una mayor cercanía al periodo sugerido por la escenografía barroca.¹⁸¹

¹⁷⁹ «Mano a Mano. Mariano Andreu», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 22-2-1963, p. 21. Véase también «Don Juan», *The Sphere*, Londres, 4-7-1936.

¹⁸⁰ HASKELL, Arnold L.: «World Premiere of *Don Juan*», *Daily Telegraph*, Londres, 26-6-1936. T.A.

¹⁸¹ «The Alhambra. Gluck's *Don Juan*», *The Times*, Londres, 26-6-1936. T.A.

El *Sunday Times* destacó que los decorados «eran interesantes, aunque la escena del cementerio era muy sorprendente, tanto en sus líneas como en sus colores».¹⁸² Esta escena, sin embargo, no fue tan valorada por el crítico del *Observer*, al que le dejó muy «frío» el telón y la atmósfera recreada por Andreu:

[...] a pesar del excelente detalle de los trajes, me pareció que eran una aportación brillante y plana, cuando, a través del barroco, con contrastes fuliginosos, habría sido más impresionante. El uso del negro de más, como en las figuras o fantasmas que corrían las cortinas o estaban de luto, llamaba la atención, pero la aparición marmórea en el banquete se expuso sin resolver el problema de la tensión dramática.¹⁸³

En el estreno francés, el crítico Henri Sauguet consideró que la obra estaba vestida con gusto y estilo, mientras que André Warnod, alabó la escenografía: «El escenario es muy claro, muy lógico y los vestidos de Mariano Andreu, de una magnificiencia de calidad».¹⁸⁴ No obstante, se reprochó el diseño de unos trajes demasiado aparatosos para la ejecución de los movimientos de los bailarines, así como el excesivo muestrario cromático del figurinismo en relación con los telones de fondo, que llevaba a su confusión con respecto a los cuerpos que bailaban por delante.¹⁸⁵ Destacaremos aquí la completa crónica que el *Journal de la Femme* dedicó a este ballet:

Pero he aquí que la cortina se cierra en la muerte del Comendador, un inmenso telón blanco sobre el que destacan los escudos de la casa de Castilla con sus rojos, sus amarillos brillantes. Y lentamente, lentamente, en un bello ritmo de procesión fúnebre, este telón blanco es descorrido por seis plañideras vestidas de negro, formas espectrales con cuerpos desmaterializados... Un hallazgo decorativo que alcanza un hito del arte. Un instante donde la creación inspirada de un artista hiere las mismas raíces del alma; el choque que esperaba en vano tras el comienzo de este espectáculo comenzó. Y toda la sala estalló en aplausos.

Desgraciadamente, caemos en seguida en un pesado imaginario: la fiesta dada por Don Juan. Decorados sobrecargados: en cuanto a los trajes, bajo el pretexto de una riqueza de coloridos, se acumulaban los colores y no se percibía más que una confusión de tonos. El traje de Don Juan, que habría debido imponerse, es de un granate apagado, en lugar de constituir la nota dominante de un conjunto voluntariamente aplacado.

La fiesta prosigue: orgía un poco sádica donde Don Juan rechaza a Doña Elvira, pesadez de telas de luto. Y en tres ocasiones, durante la escena que busca evocar una tela de Tiziano mezclado con Goya, vemos aparecer el espectro verdoso y yesoso del Comendador. Este quería ser horrible: es solamente grotesco.

¹⁸² E.N.: «Ballets de Monte-Carlo», *Sunday Times*, Londres, 29-6-1936. T.A.

¹⁸³ H.H.: «Don Juan», *Observer*, Londres, 28-6-1936, T.A. Véase también: EVANS, Edwin: «Brilliant Don Juan Ballet», *Daily Mail*, Londres, 26-6-1936.

¹⁸⁴ SAUGUET, Henri: «L'écran. Les créations des Ballets de Monte-Carlo», *Jour*, París, 19-5-1937. T.A. WARNOD, André: «Les Ballets de Monte-Carlo presentent *Les Elfes*, *Don Juan*, *L'Epreuve d'Amour*», *Le Figaro*, París, 20-5-1937.

¹⁸⁵ DEZARNAUX, Robert: «Les Ballets de Monte-Carlo», *La Liberté*, París, 25-5-1937. D.S.: «Les Ballets de Monte-Carlo», *Acteon française*, París, 21-5-1937. BRET, Gustave: «Théâtre des Champs-Élysées: Les Ballets de Monte-Carlo», *L'Intransigeant*, París, 20-5-1937. HAHN, Reynaldo: *Figaro*, París, 26-5-1937.

[...] Nuevo decorado. Y entonces el programa revela su utilidad; sin él no sabríamos que estamos en un cementerio español. Y esta estatua que se anima a la vista de Don Juan cubierta por su capa —cada vez más yesosa y más verdosa— del Comendador, que condena a Don Juan a las Furias.¹⁸⁶

La obra tuvo tanto éxito que, rápidamente, pasó a formar parte del repertorio de las compañías de danza durante los años que duró la guerra española. Así, fue presentada en el marco de la Exposición Internacional de París en abril de 1937 en el Théâtre des Champs-Élysées. Igualmente, en 1938 se incorporó al programa del Ballet Russe de Monte Carlo, bajo la dirección artística de Léonide Massine, siendo interpretada por Michel Panaieff, Jeanette Lauret, Jean Yazvinsky, Louis Lebercher y Nathalie Krassovska —como vemos, muchos de los integrantes de los elencos pasados—. ¹⁸⁷

Mientras *Don Juan* se representaba en la Exposición Internacional de París, Andreu ya trabajaba para otro encargo de la compañía de Blum, que daría lugar a dos nuevos ballets: *Jota aragonesa* y *Capriccio Espagnol*. Así, por un lado, *Jota aragonesa*, con coreografía de Fokine, se estrenó en el Coliseum Theatre de Londres el 17 de junio de 1937 por los Ballets de Monte Carlo, con dirección orquestal de Léo Hofmekleris. *Jota aragonesa* —o, simplemente, *Aragonesa*— «Ballet Folk en un acto», era una obra ligera y coqueta, de estilo español, basada en el *Capricho sobre una jota aragonesa* de Glinka, una de las dos obras que resultaron de la visita del compositor a España en 1845 junto con la *Noche en Madrid*. La versión de 1937 fue interpretada por Nathalie Leslie, Casimir Kokitch, Raya Kousnetsova, Lucia Nifontova, Louis Lebercher y Arvo Martikainen, entre otros. Los decorados, diseñados por Andreu, fueron ejecutados por Emile Bertin, mientras que el vestuario corrió de nuevo por cuenta de Karensky, dependiente de la Reynold's House de Londres.¹⁸⁸

La coreografía de Fokine tenía su origen en la primera versión producida para el Teatro Maryinsky de San Petersburgo, estrenada el 29 de enero de 1916. Era deudora de la estancia del bailarín en España, donde tuvo ocasión de estudiar algunas de las danzas tradicionales y folklóricas que le llevaron a la conclusión de que los ballets españoles que se enseñaban en la escuela imperial rusa tenían poco que ver con su experiencia en España. A pesar del nombre de la obra, la coreografía no solo se limitó a la jota, sino que introdujo elementos de diferentes danzas españolas.¹⁸⁹

En esta primera versión rusa de la obra, la escenografía fue encargada a Golovin, quien diseñó una pradera bajo el sol, al fondo de la cual se veían unas montañas nevadas. El telón era combinado con trajes blancos que sugerían las altas temperaturas del verano español.¹⁹⁰ La existencia de esos primeros diseños pudo condicionar los que hiciera Andreu para la nueva versión, puesto que, aunque de manera más austera, también se representaba una llanura —más rojiza, quizás más parecida a los paisajes aragoneses— que terminaba en montañas nevadas (fig. 22). El extenso cielo azul, ligeramente nublado, podría recordar a la manera del telón de

¹⁸⁶ «Les Arts et la femme au théâtre des Champs Élysées. Ballets Russes », *Journal de la Femme*, París, 28-5-1937, T.A.

¹⁸⁷ Programa del Ballet Russe de Monte Carlo, Theatre Royal Drury Lane, Londres, 1938. V&A Archives.

¹⁸⁸ Programa de los Ballets de Monte Carlo, Coliseum Theatre, Londres, 1937. V&A Archives.

¹⁸⁹ Véase BEAUMONT, C. W.: óp. cit., 1935, p. 119.

¹⁹⁰ ANDREU, M.: *Boceto del telón de Jota aragonesa*, 1937. Reprod. en BEAUMONT, C.W.: óp. cit., 1937. Fotografías de Severn en SEVERN, M.: óp. cit., 1938.



Fig. 22. M. Andreu. Boceto para el telón de fondo de *Jota Aragonesa*, 1937.

Sonatina. Los figurines estaban inspirados en los trajes tradicionales aragoneses, y Andreu los representó en los cuerpos de los bailarines que danzaban una jota (fig. 23). Han llegado hasta nosotros algunas fotografías de Merlyn Severn en las que se capturó la alegre atmósfera de esta danza.

Los decorados de este último ballet fueron los mismos que se utilizaron en la puesta en escena de otra producción: *Capriccio Espagnol*. Esta obra contaba con una música de Rimsky-Korsakov y una coreografía de Massine y La Argentinita. Fue presentado en el Théâtre de Monte-Carlo el 4 de mayo de 1939 y llevada luego a Estados Unidos el 27 de octubre del mismo año. La colaboración con La Argentinita, evidenciaría, como adelantábamos anteriormente, el salto a América de la bailarina española. Los mismos Massine y Encarnación también interpretarían a los dos gitanos protagonistas (fig. 24). Además de ellos, el ballet sería ejecutado por Alexandra Danilova, Michel Panaieff y el cuerpo de baile de la compañía.

El argumento recogía la fiesta en un pequeño pueblo español con motivo de la romería. Bajo el sol de verano, danzaban los campesinos, a los que se unían las majas y los caballeros y más tarde los gitanos, que leían la buenaventura. Finalmente, todos los presentes danzaban una jota final. La partitura contaba con distintas piezas: la Alborada, la Variación, la segunda Alborada, la escena de los cantos gitanos y el Fandango Asturiano.

Precisamente por esta cercanía en ambas producciones, la docena de bocetos de *Jota aragonesa* y *Capriccio Espagnol* se conservan aglutinados bajo el título de *Spanish Capriccio* en la Bibliothèqu-Musée de l'Opéra de París.¹⁹¹ Los diseños de los trajes aludían al estilo goyesco, en tonos violetas, verdes, amarillos y turquesas, dibujados con perfiles frágiles y esbeltos, de proporción estilizada y cuidados detalles.

El ballet recibió buenas críticas, que alabaron sobre todo el trabajo de Massine como coreógrafo e intérprete, basado en una danza española que ya le había hecho célebre en *El som-*

¹⁹¹ ANDREU, M.: *Spanish Capriccio*, 1936-1937. D. 216 O.C. Moyen 1, BMO, BNF. Fotos de Maurice Seymour, reprod. en ZORITCH, George: *Ballet Mystique. Behind the Glamour of the Ballet Russe*, Mountain View, Cynara Editions, 2000.



Fig. 23. M. Andreu. Figurín para Jota Aragonesa, 1937.



Fig. 24. Massine y La Argentinista en *Capriccio Espagnol*, 1939.

brero de tres picos veinte años antes.¹⁹² Arnold L. Haskell apreció la labor de Andreu: «Es un trabajo menor, demasiado insustancial para la firma de un Fokine, un número de divertimento convertido en algo más gracias a los magníficos decorados y trajes de Mariano Andreu [sic]. Su esquema de color ya justifica una visita».¹⁹³ El crítico del *Observer* no le dio tanta importancia: «El esquema de color es muy efectivo y el ballet tiene algunos minutos más variados que memorables».¹⁹⁴

Tras la temporada de la compañía de Blum en Gran Bretaña en 1936, las obras se llevarían de gira a Sudáfrica en el otoño, tras la cual volverían a Europa —primero a Londres, luego a Monte Carlo, y por último, de nuevo a la capital inglesa—. Las escenografías de Andreu, mientras tanto, se convertían en algunas de las más recurrentes del repertorio. En 1938 la empresa World Art adquirió los Ballets Russes de Monte Carlo, dejando a Blum como codirector, al menos en teoría, y estableciendo la sede en Nueva York. El empresario francés, sin embargo, rehusó incorporarse a esta nueva etapa y abandonar París, lo que, desgraciadamente, no salvó su vida. Con la entrada de los nazis en Francia sería deportado a Auschwitz, donde moriría en 1942. Mientras tanto, según la investigación de Jack Anderson, los decorados y el atrezo

¹⁹² Véase TWYSDEN, A. E.: «The Monte Carlo Ballet», *The Dancing Times*, mayo de 1939, p. 156. Cit. en ANDERSON, Jack: *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Londres, Dance Books, 1981, p. 33.

¹⁹³ HASKELL, Arnold L.: «A New Fokine Ballet», *Daily Telegraph*, Londres, 18-6-1937, T.A.

¹⁹⁴ H.H.: «Aragonesa», *Observer*, Londres, 20-6-1937, T.A.

de algunas producciones de la anterior compañía quedaron abandonados en los almacenes de París.¹⁹⁵ Por suerte, los de *Don Juan* y *Jota aragonesa* se transportarían con los bailarines para mantenerlos en las carteleras estadounidenses. A pesar de que Mariano Andreu no tendría ningún tipo de contacto con el foco americano, su obra continuaría iluminando el ballet español durante muchas representaciones.

El pintor catalán siempre se consideró en la frontera entre el artesano y el artista y, sin duda, desde el punto de vista estricto de la escenografía, su labor denota un conocimiento de las técnicas, las experiencias y el saber hacer propio del profesional técnico, formado en el taller. Sin embargo, su originalidad y su preocupación por las novedades que ocurrían a nivel internacional en las esferas artísticas, se transmiten también en una obra llena de guiños a los volúmenes herederos del cubismo, a las atmósferas oníricas surrealizantes, a la quietud nostálgica, pero vibrante, del Novecento o de la pintura metafísica de Carrà y De Chirico. No obstante, a pesar de toda esa carga de las últimas aportaciones, mantuvo un estilo personal, quizás algo conservador, pero perfectamente integrado en la línea de los nuevos realismos y la figuración lírica propios de los núcleos de españoles establecidos fuera de España, con calado en el panorama artístico que luchaba por eclosionar dentro de las fronteras. Durante los años cuarenta y cincuenta, Mariano Andreu viviría alejado de España establecido entre París y Londres, en una proyección internacional que continuaba su línea marcada desde la Edad de Plata. En las múltiples producciones para danza y teatro que realizaría desde los años de la guerra hasta prácticamente 1960, el pintor catalán demostraría una enorme creatividad escénica, completamente ajena a la carga política por la que optaron otros de sus colegas escenógrafos.

El trabajo de Pedro Pruna fuera de España

Ya hemos apuntado que, en el caso del pintor catalán Pedro Pruna, el trabajo que realizó dentro de la España franquista durante la Guerra Civil debe entenderse siempre vinculada a sus contactos en el extranjero, como consecuencia de su trayectoria durante los años veinte y treinta en los círculos de los espectáculos parisinos. Producto de estas relaciones fue el drama-ballet *Oriane et le Prince Amour*, que se estrenó el 7 de enero de 1938 en la Ópera de París por los Ballets Russes de Monte Carlo. Esta obra contaba con un libreto de Claude Seran, coreografía de Serge Lifar y música de Florent Schmitt (fig. 25). La partitura había sido compuesta por encargo de Ida Rubinstein, con el título de *Oriane la sans-pareille*, aunque nunca se había llegado a llevar a los escenarios.

Narraba la historia de los amoríos metafísicos de la princesa Oriane en la corte de Avignon del siglo XIV, acompañada de un poeta y un bufón. Un comerciante oriental la seducía con sus riquezas y asesinaba al Poeta. Aparecía el Príncipe del Amor, a quien Oriane pretendía retener hasta que, en una fiesta de locos, la Muerte la fulminaba. Lifar concibió esta acción en un marco coreográfico que él mismo definió como «mi última palabra en el ámbito del “arioso” neoclásico».¹⁹⁶ Esta calificación hacía referencia al uso academicista del vocabulario, al recur-

¹⁹⁵ Véase ANDERSON, J.: óp. cit., 1981, p. 15.

¹⁹⁶ LIFAR, S.: óp. cit., 1938, p. 257, T.A.



Fig. 25. Representación de *Oriane et le Prince Amour*, 1938. Foto: Lipnitzki.

so de los virtuosismos —como los *fouettés*— y otros convencionalismos que separaban esta obra de otras coetáneas, como *Icare* o *Aeneas* que, si bien eran adaptaciones de textos clásicos, contenían varias novedades lingüísticas.

En concordancia con esta visión de la obra ciertamente academicista, el pintor catalán elaboró una escenografía conservadora, en la línea de su estilo realista estilizado y elegante. En primer lugar, observamos un telón de fondo que representaba el jardín del palacio con una gran escalinata y esculturas clásicas dispersas entre la vegetación (fig. 26), del que se conserva otra versión con algunas diferencias en blanco y negro.¹⁹⁷ En este sentido, los fondos de Jacques Rouché conservan una carta en la que el artista catalán hablaba de su admiración por el ambiente provenzal de la Baja Edad Media, que había podido conocer de primera mano cuando residió en el castillo de Toulignan durante una temporada: «*Oriane* va bien, estoy haciendo una nueva versión y además, sobre la Provenza del siglo XIV. Antes de final de mes le enviaré el conjunto. Debo insistirle en el poco tiempo con que contamos para tener todos los datos posibles».¹⁹⁸

Al analizar los figurines conservados en los fondos de la Ópera parisina, queda patente la habilidad del artista por suprimir aquellos aspectos de la moda medieval que dificultasen el movimiento de los bailarines, mientras que se potenciaron los guiños a la iconografía cortesana, presente en tablas, tapices o miniaturas, modernizadas gracias al juego con los motivos decorativos y la paleta del gótico internacional (figs. 27, 28).¹⁹⁹ Como consecuencia de la crítica que apareció en el diario *Le Temps*, podemos aproximarnos a la interacción entre las formas y colores que diseñó Pruna para el escenario, pues su autor, Henry Bidou, dio mucha importancia a los aspectos plásticos, que consideró un sueño «mitad italiano, la mitad oriental.

¹⁹⁷ PRUNA, P: Bocetos para el telón de fondo de *Oriane et le Prince Amour*, 1938. BMO, BNF.

¹⁹⁸ PRUNA, Pedro: Fonds Rouché, pièce 343. BMO, BNF. Citado en KAHANE, Martine (ed.): *Les artistes et l'Opéra de Paris : dessins de costumes : 1920-1950*, París, Herscher, 1987, p. 44, T.A.

¹⁹⁹ Programa conservado en la BNF, (8-Ro 11089). Bocetos de decorados, fotografías y figurines en BMO, BNF Esq. [O.1938, Scène/Photo, D.216 [89, ff. 26-51.

Fig. 26. P. Pruna. Boceto para el telón de fondo de *Oriane et le Prince Amour*, 1938. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 27. P. Pruna. Figurín de *Oriane et le Prince Amour*, 1938. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 28. P. Pruna. Figurín de *Oriane et le Prince Amour*, 1938. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.

Ya dije en su momento que se había liberado de la exactitud histórica. Sin embargo tampoco fue para tanto».²⁰⁰ El conjunto de la obra no gustó demasiado a la crítica, para la que lo único que resultó aceptable fue la puesta en escena de Pruna:

De la colaboración de un eminente compositor, el señor Florent Schmitt, de una mujer con espíritu ingenioso y prudente, la señora Claude Sérán, y de un coreógrafo, tan hábil como inagotablemente inventivo, el señor Serge Lifar, ha resultado un error de dos actos que la Ópera ha montado con una suntuosidad de alto gusto.²⁰¹

* * *

En conclusión, durante los años de la Guerra Civil, hemos podido comprobar cómo el trabajo de los artistas plásticos para las artes escénicas y, en concreto, para la danza, varió considerablemente con respecto a la del periodo anterior. Es evidente que existieron fuertes lazos entre la espléndida implicación plástica en los espectáculos integrales de la Edad de Plata y las producciones durante la guerra. Hemos observado que algunos interesantes proyectos creados desde 1935 no consiguieron estrenarse nunca, debido a las circunstancias bélicas y a la separación de sus autores. Ello ocasionó que una parte de estas piezas se llevaran al exilio y, con modificaciones, sirvieran de aterrizaje al arte español de los años treinta en los nuevos territorios de acogida.

Mientras tanto, en la España del enfrentamiento civil, las artes escénicas sufrieron un cambio profundo, orientado hacia la creación de lo que hemos denominado la «danza de guerra»: espectáculos breves, de carácter folklórico, de contenido socio-político y potenciadores de los vínculos con el espectador colectivo —el pueblo—. A raíz de la transformación en la función del arte hacia la propaganda política y la ideología de ambos bandos, que demandaba la guerra, se plantearon debates sobre la adaptación de determinadas fórmulas vanguardistas al público, frente a la imposición del realismo socialista. Tales controversias se habían originado en el contexto soviético, como una de las consecuencias de la Revolución Bolchevique, y se habían importado a España, especialmente desde las filas del Partido Comunista. La URSS se convertiría, por tanto, para el bando republicano, en un modelo omnipresente del que tomar la capacidad de difusión ideológica y propagandística, así como la adecuación del lenguaje estético más apropiado para conseguir un alcance mayor entre la audiencia. Además, se consideró la escenografía al mismo nivel que el cartelismo, como las dos disciplinas artísticas de mayor valor divulgador y democrático, gracias a su capacidad de difusión de la cultura a un público más amplio. Igualmente, los condicionantes de tipo económico recortaron la libertad plástica de los diseñadores y la habilitación de los espacios teatrales. Por otro lado, la debilidad del capital humano y, en concreto, de los artistas masculinos reclutados para el frente también afectó a la composición de las compañías. El tipo de danza resultante de todo este conglomerado de nuevas circunstancias consistió en un espectáculo de guerra, fundamentalmente de tipo folklórico y, preferentemente, en números breves, con una puesta en escena sencilla y reutilizada, fácilmente transportable.

²⁰⁰ BIDOU, Henry: *Le Temps*, París, 15-1-1938. Cit. en KAHANE: óp. cit., 1987, p. 44. T.A.

²⁰¹ HAHN, Reynaldo: *Le Figaro*, París, 20-1-1938. Cit. en KAHANE: óp. cit., 1987, p. 44. T.A.

A pesar de que este tipo de obras fueron las más corrientes y se llevaron tanto a los teatros como a los tablados de los frentes por diferentes agrupaciones teatrales, también existió una danza de evasión, en la que consiguieron sobrevivir algunos ballets del repertorio, e incluso crear otros inéditos, fundamentalmente representados en el Liceo de Barcelona como baluarte del debilitado teatro lírico, la ópera y los ballets. Aunque muchas de estas producciones contaron con escenografías reutilizadas de los fondos de los teatros, en ciertas ocasiones se pudieron ver nuevos telones de artistas de recorrido durante la Edad de Plata. También en el campo del ocio y la distracción proliferaron los bailes de revista, *music-hall* y flamenco, en espectáculos colectivos de números breves, mezclados y de calidad muy variable. En estos últimos casos, los bailes picantes y provocativos levantaron las polémicas sobre la necesidad de representar espectáculos de altura cultural y de respeto a los intérpretes de los números.

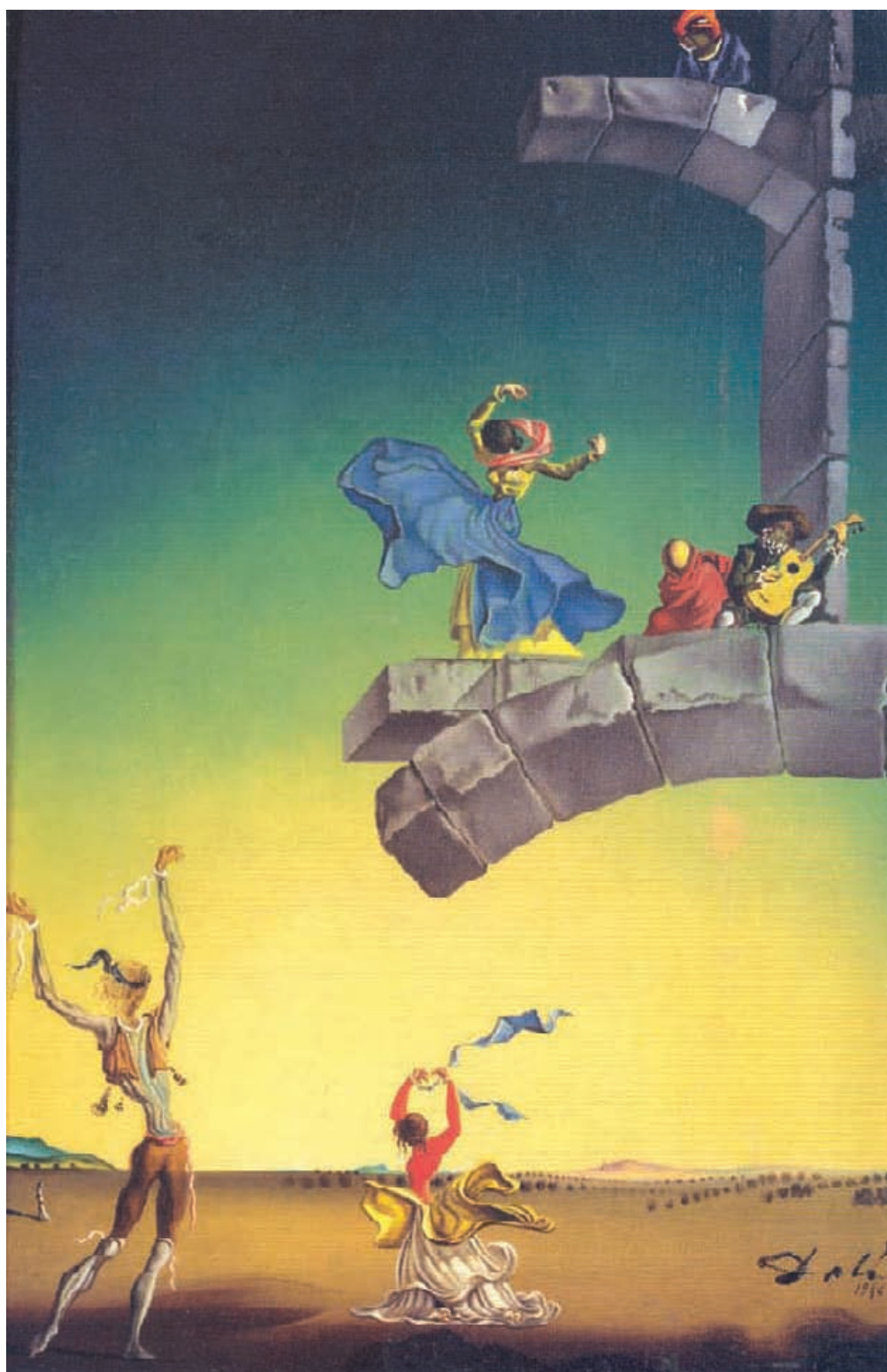
En otro orden, el trabajo de los artistas para la danza, vista fuera de España, radicó en dos actitudes diferenciadas. Por un lado, la implicación política de los creadores llevó a dar un uso propagandístico a los espectáculos exportados al extranjero, con el fin de recabar apoyos para la República. Lógicamente, la danza elegida para estos objetivos fue la folklórica, de contenido político, representada a varios niveles. En un nivel estatal, el variado carácter de las tradiciones populares españolas se trasladó a eventos como la Exposición Internacional de París de 1937. Igualmente, a un nivel autonómico, se organizaron las giras financiadas por los gobiernos vasco y catalán, que hacían a su vez de escaparate para sus recién estrenadas autonomías. Aunque en un primer momento se pueda observar una mayor presencia en las actividades de propaganda del paraguas de la República española, integradora del variado folklore peninsular, a medida que la guerra avanzaba, con la pérdida de territorio que ello suponía, se detecta una preeminencia de lo catalán por encima de otras tradiciones. Por otro lado, el trabajo de los pintores que dieron la espalda a la danza política durante los años de conflicto bélico se volcó en las compañías de ballet europeas, en las que continuaron una línea muy similar a la que habían cultivado en las décadas anteriores. Sacadas fuera de contexto, ninguna de estas obras permitiría adivinar que mientras estas piezas se bailaban en la Ópera Garnier y el Covent Garden, España combatía partida en dos.

Igualmente, reparemos en la evidente diferencia del nivel artístico de las producciones estrenadas en el bando republicano, con respecto a las representadas en el bando franquista. De ello se deduce que, al igual que sucedió en las artes plásticas, el uso de la cultura de contenido propagandístico fue siempre retrasado entre los sublevados, que solo progresivamente fueron dando mayor importancia al aparato plástico y escénico organizado. A ello se suma la circunstancia de que los territorios que después del alzamiento franquista continuaron siendo fieles a la II República fueron también las grandes ciudades, como Madrid, Barcelona y Valencia, donde se encontraba asentado el sistema teatral. Por otro lado, la propia superioridad militar que les llevó a ganar la guerra también provocó que en el franquismo no fuera tan necesario hacer propaganda exterior para buscar más apoyos de los que ya tenían en el extranjero, habida cuenta de que el pacto de no-intervención les favoreció ampliamente para su victoria. Solo destacaron las puestas en escena de algunas prometedoras autorías que eclosionaron en la posguerra, como las de Pedro Pruna y José Caballero, que se convertirían en figuras claves para la recuperación de las artes escénicas a partir de los años cincuenta.

En consecuencia, todo ello lleva a constatar que el periodo de la Guerra Civil española actúa como bisagra entre el esplendor de los espectáculos de la Edad de Plata y lo que sucedería

en la década de los cuarenta y los cincuenta, tanto en la árida cultura de la España de la primera posguerra, como en los diferentes países de recepción de los exiliados republicanos, quienes expandieron sus aportaciones de los años veinte y treinta en los lugares más dispares, como se analizará a continuación.

1939-1962
LA DANZA QUE PINTÓ EL EXILIO



S. Dalí. Escena de danzas españolas en un paisaje, 1946. Colección particular.

1939-1962

LA DANZA QUE PINTÓ EL EXILIO

Al finalizar la Guerra Civil española con el resultado de la victoria del bando sublevado y comenzar los cuarenta años de dictadura franquista, la mayoría de los artistas e intelectuales que habían defendido la legalidad de la República tomaron el camino del exilio, junto a cientos de miles de españoles. Seguían a otros tantos creadores que lo habían hecho durante los años del conflicto bélico, integrándose junto a aquellos que, aunque residían en el extranjero en el momento del alzamiento, decidieron no volver a España. Así, todos ellos se dispersaron en distintos territorios y núcleos, donde se acogió sus nuevas formas de pintar, componer, escribir, bailar o pensar, nuevas aportaciones de estos exiliados que se mezclaron con las producciones autóctonas, contribuyendo a configurar ricos y complejos panoramas gracias al establecimiento de nuevas redes creativas internacionales e interdisciplinarias. En la reciente revisión que, con motivo de los setenta años del inicio del exilio republicano español, se realizó por medio de la exposición *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*, Jaime Brihuela señalaba el rasgo estructural básico de los transterrados: la combinación entre la memoria del lugar de origen y la metamorfosis a través de las influencias de los nuevos contextos en los que los artistas se insertaron.¹

Dadas las distintas circunstancias culturales de los países de recepción de exiliados españoles, los artistas plásticos se vieron empujados a diversificar sus ámbitos profesionales, no solo hacia el dañado mercado artístico —especialmente durante los años de la Segunda Guerra Mundial—, sino también al campo de la ilustración, la publicidad, los medios de comunicación y, por supuesto, la escenografía para el teatro, el cine y la danza. En estos nuevos mundos resultaba de vital importancia recurrir a los lazos personales y profesionales que se estrechaban con creadores de otros ámbitos: escritores de novelas y libretistas, teóricos y críticos, compositores, coreógrafos, intérpretes, empresarios y mecenas. Por ello, los escenarios se erigieron como lugares de significativa importancia en el encuentro de las variadas trayectorias que concluían en las obras escénicas.

¹ BRIHUEGA, Jaime: «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», en BRIHUEGA, J. (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.], SECC, 2009, pp. 17-39.

Al margen de las diferencias detectables en cada uno de los ámbitos de recepción de refugiados republicanos, existieron ciertos hitos de la política internacional que condicionaron los comportamientos de los creadores establecidos fuera de España a lo largo de esos más de veinte años que constituyen la etapa que se analiza en este capítulo. Si el desarrollo de la Guerra Civil española ya había truncado la carrera de muchos de los artistas e intelectuales, su supervivencia en el seno de la Segunda Guerra Mundial supuso otra nueva prueba para sus trayectorias personales y profesionales. Por si esto fuera poco, la caída de los fascismos internacionales en 1945 y la determinación de las conferencias de San Francisco y de Postdam en contra de la entrada de España en la ONU, que habían devuelto la esperanza a los exiliados españoles, no trajeron consigo la desaparición del régimen de Franco, antes bien, significaron que el viaje forzoso de los republicanos exiliados no había hecho más que empezar.

A pesar de todo, las instituciones republicanas españolas en el exilio no se quedaron paradas y en 1945 constituyeron un nuevo gobierno exiliado en México, presidido por Diego Martínez Barrio, que al año siguiente se trasladó a París. Las distintas manifestaciones de las artes españolas exiliadas apoyarían, en numerosas ocasiones, las iniciativas de su gobierno republicano, sirviendo de instrumento canalizador de los mensajes de cara al panorama internacional, como tantas otras veces, en busca de apoyos y legitimación. No obstante, a medida que los años pasaban, las reivindicaciones de aquellos que continuaban denunciando la situación de la República española en el exilio fueron perdiendo fuerza. El régimen franquista evolucionó desde el aislacionismo y la autarquía hacia posiciones mínimamente más aperturistas de cara a la galería. Con el paso del tiempo, algunos exiliados retornaron, mientras que otros aguantaron en sus baluartes hasta la muerte del dictador o, si no fueron suficientemente longevos, hasta la suya propia.

En el recorrido que nos proponemos llevar a cabo en este capítulo dedicado al exilio, distinguiremos dos grandes bloques de separación geográfica. Primero analizaremos la colaboración de los pintores en los ballets europeos —especialmente centrados en la llamada Escuela de París, pero también en otros centros, como Londres y Moscú—, una tendencia ininterrumpida desde las aportaciones de Diaghilev en los años diez. En segundo lugar, daremos el salto a la otra orilla del Atlántico para estudiar los vínculos de los artistas españoles de la Escuela de Nueva York en la danza estadounidense, así como su presencia en Latinoamérica, tanto en México, el país de mayor acogida de exiliados, como en la zona caribeña y sudamericana.

1. Pintores en la danza de la vieja Europa

Como apuntábamos anteriormente, en el exilio republicano español confluyen los desplazamientos de los que habían quedado dentro de España, luchando durante la guerra, con las residencias más o menos permanentes de aquellos que habían emigrado con anterioridad al conflicto bélico por causas económicas, culturales o políticas, y que habían decidido prolongar sus estancias debido a la dictadura de Franco. Uno de los ejemplos paradigmáticos para entender estas circunstancias es el caso de París, un foco cultural de importancia capital para la primera mitad del siglo xx, meca de todo aquel artista seguidor de las vanguardias que quería triunfar en el campo de las artes. Anteriormente se apuntaba la implicación de los pintores en la primera Escuela de París, previa a la Segunda Guerra Mundial, por la que habían pasado decenas de jóvenes españoles admiradores de trayectorias como la de Picasso. A los artistas

establecidos en este contexto antes de 1939 se unirían otros tantos que fueron consiguiendo escapar de los campos de concentración del sur de Francia. Una parte de ellos viviría en el país ocupado por los nazis bajo el régimen de Vichy; otra, según iba avanzando el conflicto mundial, utilizaría Francia como plataforma para huir hacia otros países europeos —Gran Bretaña, la URSS— o bien para saltar hacia América. Finalmente, los menos afortunados escogerían —a veces, forzosamente— el retorno a la España de Franco, renegando de sus ideas y su pasado, renunciando a la libertad deseada.²

1.1. Escenógrafos en la Escuela de París

En capítulos anteriores ya hemos señalado la necesidad de matizar el uso de la denominación de «Escuela de París», por lo que precisaremos que en este apartado se recogen las colaboraciones de los artistas españoles exiliados en esa ciudad que formaron parte de lo que Mercedes Guillén, en su pionero estudio de 1960, definió como la tercera generación, es decir, aquella establecida allí como producto del exilio de sus integrantes.³ A la capital francesa llegaron multitud de artistas previamente encerrados en los campos de concentración del sur del país, de los que salieron gracias a la mediación de figuras célebres de gran reputación, como el mismo Picasso. Así, París se fue constituyendo, junto con Toulouse, en el principal centro de recepción de refugiados republicanos españoles, lo que se había iniciado desde el estallido mismo de la Guerra Civil.⁴ Además, precisamente por su carácter aglutinador de la intelectualidad y la creación desde el siglo XIX, la ciudad continuaría recibiendo el aluvión de emigrantes culturales de otros países, en parte también provenientes de las persecuciones nazis desde el ascenso de Hitler al poder, elevándola a una de las primeras paradas en la peregrinación de los exiliados por Europa hacia América. El pintor Orlando Pelayo definió en 1960 esa vinculación mutua a la Escuela de París:

Para mí es algo así como una gran familia a la que uno pertenece. Ese margen de confianza a los artistas que luchan en este país, esa comprensión, ese respeto a las inquietudes y búsquedas, al trabajo sincero, corresponden a una mentalidad que nos acerca y nos estimula. En París, uno es «un pintor». No son solo los museos, las exposiciones, las revistas y los libros de arte lo que nos retiene y potencia: nos unen también las mismas dificultades en la misma lucha por vencerlas, a veces la misma miseria, sea uno chino, sueco, español, venezolano...⁵

Las circunstancias socio-políticas establecidas en los años frentepopulistas difirieron radicalmente de aquéllas surgidas a partir de la toma de París por la Alemania nazi en junio

² En este sentido, resulta ilustrativo el caso de Sebastià Gasch, crítico de danza y arte en las décadas precedentes, reconocido republicano y exiliado en un primer momento a Francia que, sin embargo, optó finalmente por regresar a España. Véanse GASCH, Sebastià: *París, 1940*, Quaderns Crema, Barcelona, 2001. GASCH, Sebastià: *Etapas d'una nova vida. Diari d'un exili*, Quaderns Crema, Barcelona, 2002.

³ GUILLÉN, M.: óp. cit., 1960, pp. 13-15.

⁴ Véase: FERNÁNDEZ, Dolores: «Complejidad del exilio artístico en Francia» en *Migraciones y exilios*, 6, Madrid, AEMIC, 2005, pp. 23-45.

⁵ GUILLÉN, M.: óp. cit., 1960, pp. 107-108.

de 1940. La mayor parte de los artistas españoles refugiados en la capital francesa que no pudieron establecerse en América debieron adaptarse a las nuevas circunstancias políticas de Vichy, por lo que a veces participaron en eventos de tinte claramente colaboracionista. Se trata de una actitud lógica para un colectivo que ya no vendía tantos cuadros —o al menos a precios razonables para vivir— ni conseguía encargos de otro tipo de actividades artísticas, y que aprovecharon las estructuras de Vichy y su contacto con el propio régimen de Franco para sobrevivir, a pesar de estar allí en calidad de refugiados políticos. En este sentido, las memorias del escritor Cesar González-Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951), desvelan algunos detalles acerca de la vida cotidiana en la ciudad, a partir de 1940:

La vida de los pintores y aun de los escultores no era mala. Vendían, en general, más que nunca. La burguesía media compraba toda clase de cuadros creyendo que este era un modo de invertir su dinero, aquel triste dinero que valía cada vez un poco menos. Circulaban también muchas falsificaciones de Renoir, de Cézanne, de Matisse, de Corot, del mismo Picasso, de Dalí, de Chirico, de Severini. Todo se vendía como el agua, pero el coste de la vida era tan grande que aun así la vida llamada bohemia era la vida natural, salvo para aquellos que ya estaban perfectamente situados antes de la guerra.⁶

A pesar de la evidencia de los comportamientos propios de los años de la guerra mundial, la liberación de la ciudad y el final de los conflictos devolvieron la visibilidad al compromiso de los republicanos exiliados, lo que se demostró en exposiciones tan significativas como las celebradas en París, *Un groupe d'artistes de l'École de Paris* (1943) y *Quelques peintres et sculpteurs espagnols de L'École de Paris* (1945) y más tarde, también en Praga, *Arte en la España Republicana. Artistas españoles en la Escuela de París* (1946) y, de nuevo en la capital francesa, *Artistes ibériques de l'Ecole Paris* (1946).⁷ En ellas participaron, entre otros, Francisco Bores, Honorio García Condo, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Apel·les Fenosa, Pedro Flores, Ginés Parra, Julio González, Roberta González, Mateo Hernández, Baltasar Lobo, Ferran Bosch, Joan Castanyer, Pere Créixams, Jacinto Latorre, Martí Bas, Palmeiro, Balbino Giner, Joaquín Peinado, Ismael González de la Serna, Hernando Viñes, Manuel Viola, Celso Lagar, Joan Rebull y el propio Picasso. González-Ruano recogió en sus memorias una nómina de los diecinueve artistas españoles con los que entabló amistad en el París de los años de la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos se pueden encontrar algunos nombres añadidos a los anteriores: Federico Beltrán Massés, Fabián de Castro, José Benito, José Zamora, Sabater, Manuel Reinoso y Tellaeche.

Como ya hemos apuntado a la hora de hablar de los españoles establecidos en París durante la Edad de Plata, en el catálogo de la exposición que se dedicó al mencionado evento en Praga de 1946, Valeriano Bozal comentó en su texto la necesaria profundización en el estudio de las relaciones existentes entre los artistas españoles instalados en París en aquellos años, para no caer en el simplismo de arrojar a todos ellos en un gran saco etiquetado como Escuela de París.⁸ En este estudio trataremos de evitar las aproximaciones reduccionistas, y tener en

⁶ GONZÁLEZ-RUANO, Cesar: *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Renacimiento, 2004 (1951), pp. 479-480.

⁷ *Artistas españoles de París...*, óp. cit., 1993.

⁸ BOZAL, Valeriano: «Artistas españoles en París y en Praga», en *Artistas españoles de París*, óp. cit., 1993, pp. 41-71.

cuenta la complejidad de las diferentes tendencias y motivaciones de los exiliados en Francia. Sin embargo, no queremos aquí insistir más en la diversidad de sus miembros, sino en aquello que une a los exiliados que se dedicaron, de una forma u otra, a la danza. Mientras tanto, la Francia de la posguerra mundial, situada entre los polos opuestos en los que se había partido Occidente, se ha entendido, desde recientes estudios, como el territorio donde se libraría una «guerra de imágenes». Este conflicto sería el producto del choque entre tradiciones que luchaban por subsistir y nuevas propuestas emitidas desde los focos más activos que evidenciaron la Guerra Fría.⁹

No formaba parte de la nómina de artistas españoles exhibidos en Praga un pintor asentado en París, pero en cierta medida, separado del núcleo ibérico en aquellos momentos: Antoni García Lamolla. Este pintor catalán, junto con Antoni Clavé, Pedro Flores y Óscar Domínguez, integran el grupo de pintores de la Escuela de París que colaboró por primera vez en proyectos de danza entre 1939 y 1962. Antes de ellos, otros exiliados, como Hernando Viñes —inscrito en el listado por Guillén—, José Zamora —mencionado por González-Ruano— y Mariano Andreu y Grau Sala —referidos en el catálogo de la Galérie Drouant *Histoire de la France et École de Paris*, de 1962—, ya habían hecho sus pinitos en la escenografía antes de la guerra.¹⁰ De hecho, el propio Viñes, aunque no participó en un proyecto escenográfico para danza, como había hecho en los años veinte realizando los decorados para *El retablo de Maese Pedro*, con Falla y Ángeles Ortiz, durante la posguerra estuvo volcado con las artes escénicas. Durante esos años desarrolló en París una interesante trayectoria de guitarrista, frecuentando los lugares de flamenco en la capital francesa, como el tablao Le Catalan y manteniendo el contacto con artistas como La Joselito, Rosa Durán, Román *El Granaíno*, Perico *El del Lunar*, Pedro Soler, José *El Chufa* y otros tantos. Por último, también Zamora había trabajado incansablemente durante los años veinte y treinta en espectáculos de revista y *music-hall*, aunque su vinculación con el mundo del diseño de moda lo apartaron de los círculos tradicionales de los pintores de caballete al uso en aquellas décadas.

El período de nuestra investigación se cierra en 1962 con la última participación —casi testimonial— de Picasso, consistente en la realización de unos nuevos decorados para el ballet *Icare*. Como veremos a continuación, esta obra de Lifar sería el epítome de las aportaciones de la danza francesa de la primera mitad del siglo xx. La bajada del telón de este espectáculo de inspiración picassiana nos sirve, por tanto, de cierre a toda una etapa, comenzada con los Ballets Russes y *Parade* en 1916, en la que el artista plástico sin formación colaboró esporádicamente como escenógrafo de las compañías de danza.¹¹

El ballet francés: la supervivencia de la tradición académica

Antes de comenzar el análisis plástico de los ballets franceses en los que colaboraron pintores españoles durante el exilio republicano, daremos unas breves pinceladas acerca de la

⁹ Véase *Bajo la bomba...*, óp. cit., 2007.

¹⁰ Véase *Histoire de la France et École de Paris* [cat. exp.], París, Galérie Drouant, 1962.

¹¹ Para profundizar en el foco del exilio parisino, véase: MURGA CASTRO, Idoia: «La danza que pintó el exilio. Escenógrafos en París», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 37.2, Temple University, Filadelfia, pp. 319-337.

atmósfera surgida en el mundo de la danza parisina durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. Francia, el país que había visto nacer la danza académica occidental en tiempos de Luis XIV, había conservado su brillante tradición y sus espectáculos a pesar de las circunstancias de la guerra. La ciudad de París se había convertido en un hervidero de propuestas desde la llegada de los Ballets Russes en la segunda década del siglo xx, y muchos de sus coreógrafos, maestros e intérpretes continuaron la dinámica de programar diferentes piezas, incluso en los momentos más duros de la Segunda Guerra Mundial.

Sin duda, si tuviéramos que elegir una figura que representara la danza francesa durante los años de guerra y posguerra, ésta sería Serge Lifar, un bailarín formado con Diaghilev y erigido coreógrafo y director de éxito durante los años treinta en la capital. Con la llegada del régimen de Vichy, Lifar continuó al frente de la Ópera de París, lo que le llevaría a ser destituido tras la victoria aliada y a ser tachado de colaboracionista, a pesar de haber formado parte del Comité de ayuda a los intelectuales españoles en Francia, organización fundada en París en junio de 1939, junto con otras personalidades como Louis Aragon, Jean Cassou, Le Corbusier y Tristan Tzara. Entre 1945 y 1947 dirigió el Nouveau Ballet de Monte Carlo, aunque más tarde volvería a su amada Ópera hasta 1958. Como heredero de la línea de Diaghilev, Lifar colaboró con músicos como Auric, Françaix, Honegger, Jolivet, Poulenc y Sauguet, y con pintores como Yves Brayer (*Joan de Zarissa*, 1942; *Salomé*, 1946; *L'amour sorcier*, 1947; *Lucifer*, 1948), Adolphe Cassandre (*Le chevalier et la Damoiselle*, 1941, *Dramma per musica*, 1946), Paul Colin (*Le Cantique des cantiques*, 1938), Giorgio de Chirico (*Apollon musagète*, 1956), George Wakhevitch (*L'oiseau de feu*, 1954; *Roméo et Juliette*, 1954; *Hamlet ou le noble fou*, 1957; *L'indécise*, 1957; *L'amour et son destin*, 1957), Fernand Léger (*Pas d'acier*, 1948) y los españoles Picasso y Pruna.

Además de las grandes programaciones de Lifar y las eventuales giras de compañías herederas de los rusos que hacían escala en París, durante la posguerra eclosionaron otros tantos grupos de menor presupuesto y estabilidad, definidos, en algunos estudios, como «ballets de cámara».¹² Entre ellas podemos mencionar el Ballet des Champs-Élysées, fundado por Boris Kochno, con apoyo de Jean Cocteau y Christian Bérard, un trío con una amplia experiencia en el ámbito escénico antes de la guerra mundial. La compañía sería dirigida por Kochno —director artístico—, por Roger Eudes —director ejecutivo— y por un joven Roland Petit, un coreógrafo que en seguida se convirtió en punta de lanza de la danza francesa. Sus primeras obras, como *Le Jeune homme et la mort* (1946), reflejan de manera clarividente el espíritu de la Europa hecha pedazos por la guerra, de la soledad y el nihilismo al que se enfrentaron los supervivientes.

En 1948 Petit creó su propia compañía, los Ballets de París, en la cual continuó una línea de innovación coreográfica, usando como base la técnica clásica, pero buscando la colaboración de músicos y artistas plásticos en concordancia con sus modernas tendencias. Sería precisamente esta colaboración interdisciplinar una seña de sus obras desde sus primeros pinitos en la coreografía. Petit contó con distintos pintores para que realizaran la escenografía y el figurinismo de sus espectáculos, muchos los cuales se habían exiliado con la llegada de los fascismos europeos. Durante los años cuarenta y cincuenta, cabe citar entre ellos a George Wakhevitch (*Le jeune homme et la mort*, 1946; *La croqueuse de diamants*, 1950), Léonor Fini

¹² REYNOLDS, N. y McCORMICK, M.: óp. cit., 2003, p. 223.

(*Les demoiselles de la nuit*, 1948), André Derain (*Que le diable m'emporte*, 1948), André Beaurepaire (*Concert de danses*, 1946; *Ciné Bijou*, 1952; y *La Belle au bois dormant*, 1953), Christian Bérard (*Les forains*, 1945; figurines de *Le jeune homme et la mort*, 1946), Jean Hugo (*Les amours de Jupiter*, 1946), Marie Laurencin (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1946), Brassai (*Le rendez-vous*, 1945), Jean-Denis Malclès (*La fiancée du diable*, 1945) y, sobre todo, a Antoni Clavé, en el que, seguidamente, nos detendremos por extenso.¹³

En el repertorio de Petit pudieron verse obras de los tiempos de Diaghilev, como *Le spectre de la rose*, con los diseños de Léon Bakst, y otros clásicos, como *L'oiseau bleu* (la variación de *La bella durmiente*) y *El lago de los cisnes*. Sin embargo, fueron estas nuevas propuestas las que constituyeron el corpus de sus aportaciones a la danza y la plástica de la segunda mitad del siglo xx. Como se puede comprobar, se trata de artistas plásticos de procedencias, lenguajes y recursos muy variados. Entre las contribuciones más destacadas de los primeros años cuarenta, podemos citar la incorporación al escenario de la valoración de las materias y las texturas del decorado, que los propios bailarines podían modificar durante la representación, así como la conservación del surrealismo en la escena, pero también ciertos elementos dramáticos del expresionismo y la tendencia a la abstracción.

Con todo ello, se corroboran los indicios de que la danza en Francia gozó de una trayectoria más continuista que en España, gracias a su fuerte tradición, al apoyo institucional y al mantenimiento de fórmulas de los años diez y veinte que hacía convivir a las artes sobre el escenario. Por tanto, se trató de unas fórmulas que, desde Diaghilev, se alimentaron constantemente en las grandes compañías de danza de la posguerra mundial, lo que no solo proporcionó trabajo a muchos pintores exiliados de distintos países europeos, sino que también les dio alas y libertad para experimentar en distintos medios artísticos que podían ofrecer para ellos muchas novedades.

La vuelta de Picasso

El carácter interdisciplinario de los mencionados trabajos coreográficos de Roland Petit fue una marca casi desde los inicios de su labor independiente, como demuestra una de sus primeras piezas, estrenada en 1945: el ballet *Guernica*, un sencillo paso a dos con Ethéry Pagava. Para su realización buscó la colaboración del mismo Picasso, un emblema personificado de la presencia del pintor en la danza con el que, el mismo año de la Liberación, decidía retomar su producción escenográfica, que permanecía desatendida desde aquella intervención casi testimonial en *Le train bleu* de 1924. No se trataba, sin embargo, de la implicación que había tenido el pintor andaluz, allá por 1916, en el seno de los Ballets Russes de Diaghilev, aunque en cierta forma, a pesar de su enorme fama y de su exceso de trabajo y encargos en las disciplinas artísticas más diversas, las empresas planteadas a partir del final de la Segunda Guerra Mundial en Francia aportaron cierto optimismo y una mirada retornada hacia los escenarios. Sus intervenciones en esta etapa se limitaron a tres ballets en los que Picasso colaboró, generalmente, aportando ideas o prestando obras ya hechas que solo deberían ampliar y traspasar a los telones: el mencionado *Guernica*, *Le rendez-vous* e *Icare*.

¹³ MANNONI, Gérard: *Roland Petit. Un chorégraphe et ses peintres*, París, Hatier, 1990.

No deja de ser curioso que la vuelta de las colaboraciones picassianas en ballets se realizara el año en que finalizaba la Segunda Guerra Mundial, precisamente utilizando como base el cuadro que se había convertido en icono de la Guerra Civil española y que, hasta 1981, con su definitivo regreso a España, lo sería también del arte republicano exiliado. El propio Petit recordaba el proceso de creación de *Guernica*, con unos resultados que difirieron en gran medida de las primeras ideas con las que había nacido el proyecto del ballet. Así seguiría Petit los consejos de Picasso para *Guernica*, por lo tanto, un ballet que solo llevaba del pintor español el título y la temática que inspiró la coreografía:

Quería montar una danza sobre *Guernica*, el cuadro más famoso del siglo... ¡Nada de eso! Me presenté en casa de Picasso, en su taller de la calle de Grands-Augustins. El «monstruo» me abrió la puerta y me preguntó qué quería. «Soy bailarín de la Ópera y me gustaría pedirle su ayuda». Me invitó a sentarme y lo miré pintar. Cuando le pedí trajes para *Guernica* me preguntó sobre el género de danza que quería hacer. «Si se trata de una pantomima, te hacen falta trajes contruidos como para *Parade*. Pero si tu coreografía es muy bailada, ponte una camisa con las mangas remangadas, un pantalón negro y alpargatas». ¡El vestido de todos los días! Seguí sus indicaciones.¹⁴

Más tarde, el malagueño acabaría por prestarle otros bocetos con los que realizar el telón de boca del ballet *Rendez-vous*, así como los programas de mano de la compañía. Este último ballet, estrenado el 15 de junio de 1945 por los Ballets des Champs-Élysées en el Théâtre Sarah Bernhardt llevaba un libreto de Jacques Prévert, una partitura de Joseph Kosma, trajes de Mayo y decorados de Brassai. El coreógrafo francés recordaba la gestación de esta colaboración: «Me propuse pedirle a Picasso un telón y, al pasar por su taller, elegí, con su aprobación, una de las versiones de una naturaleza muerta que ponía en escena una máscara y una vela sobre los cuales trabajaba el pintor. Este tipo de colaboraciones para un joven coreógrafo de veinte años son oportunidades inolvidables».¹⁵

El ballet llevaba como argumento el destino de un hombre que predecía su muerte a través del horóscopo e intentaba escapar de ella, cayendo, sin saberlo, en las manos de una bella mujer, que terminaba por asesinarlo con una navaja. Brassai proyectó una escenografía basada en ampliaciones de tres de sus fotografías. En sus *Conversaciones con Picasso* el fotógrafo contó que en realidad fue Boris Kohn quien escogió un *gouache* del pintor malagueño como base del telón para el ballet, *Bougeoir et domino*, de 1943. También recordó aquellas primeras representaciones del París liberado, de la alegría de los asistentes que volvían a salir a la luz de unos tiempos de nueva esperanza y de cómo el nuevo proyecto para el ballet de Petit había despertado otra vez en Picasso las ilusiones de su etapa en los Ballets Russes de Diaghilev de hacía veinte años:

Esta tarde, en el teatro Sarah-Bernhardt, la primera gran sesión de *ballet* desde que terminó la guerra. El París liberado se recupera. Salíamos de una larga noche de cuatro años, y la velada

¹⁴ PETIT, Roland: *Roland Petit. Rythme de vie. Entretiens avec Jean-Pierre Pastori*, Lausana, La Bibliothèque des Arts, 2003, pp. 53-54. T.A.

¹⁵ PETIT, Roland: propos recueillis, mayo de 2007. Cit. en FIETTE, Alexandre (coord.): *Roland Petit à l'Opéra de Paris* [cat. exp.], París, Somogy, Opéra national de Paris, 2007, p. 51. T.A.

era un poco la fiesta de la recuperada libertad. Hitler se ha suicidado hace un mes, la Wehrmacht ha capitulado... Los aficionados al *ballet*, los *snoobs* están presentes junto con todas las celebridades parisienses, desde el conde Étienne de Beaumont a Marlène Dietrich, desde Jean Cocteau a Picasso... Solo algunos uniformes de color caqui nos recuerdan que la guerra continúa todavía en Extremo Oriente...

Sentados al lado de Picasso, en primera fila —a mi izquierda Gilberte; junto a Picasso, Dora Maar—, hojeamos el lujoso programa: aquí están el telón de Picasso, los dibujos de Bérard, de Valentine Hugo, de Mayo, de Lucien Coutaud; mis fotos para el decorado, los bailarines y las bailarinas del *ballet*. [...]

Esta agitación en torno a las nuevas veladas de *ballet*, la colaboración de sus amigos, las visitas de Boris, han revivido en Picasso su vieja pasión por el *ballet*. Todas las veces que le he visto durante estos últimos días, no ha dejado de preguntarme sobre la marcha de los ensayos, los bailarines, mis decorados... Vigilaba de cerca la realización de su telón, evocaba los *ballets*: el pres-tidigitador chino, los juglares de *Parade*, sus gigantescos *Managers*, su muchachita norteamericana; su telón poblado de *écuyères*, arlequines, guitarristas, de su universo rosa; el telón goyesco de *El sombrero de tres picos*, donde pintó la panorámica de una plaza de toros con mujeres de matilla y hombres de capa y sombrero; los telones y los decorados de *Pulcinella*, que hizo con Stravinsky para la Ópera de París; los de *Cuadro flamenco*, de Manuel de Falla, localizados en el interior de un teatro del siglo XIX con butacas rojas, negras y doradas; el telón de *ballet* de *Mercure* de *Soirées de Paris*, con su gran Arlequín blanco y su rojo Pierrot... Pensaba, quizá, en la primavera de 1925, pasada con Olga en Monte-Carlo, que consagró casi enteramente a los bailarines y bailarinas de *ballet*.¹⁶

Además de esta pequeña colaboración en la escenografía, Picasso también participó con la compañía por medio de la realización de un dibujo reproducido en el programa de mano, titulado *La muse* y datado el 31 de mayo de 1945. Aunque el malagueño llevaba mucho tiempo sin trabajar específicamente para la danza, el seguimiento de su trayectoria lleva a determinar que siempre continuó vinculado a ella de una manera u otra hasta la intervención en el *Icare* de Serge Lifar con que se cierra este estudio. Antes de pasar a analizar este último ballet, mencionaremos un par de colaboraciones para el teatro que el pintor llevó a cabo antes de la década de los sesenta. Se trató de un diseño escenográfico para el *Oedipe Roi* de Sófocles que puso en escena Pierre Blanchard, una obra estrenada en el Théâtre des Champs-Élysées en diciembre de 1947, con figurinismo de Françoise Ganeau. Igualmente, en los años cincuenta se presentó en el Théâtre 347 de Montmartre el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* lorquiano, una propuesta de los actores Marcel Lupovici y Germaine Montero —quien, como ya hemos mencionado, colaboró en espectáculos políticos en beneficio de la II República durante la Guerra Civil—. Para esta pieza, Picasso también prestó uno de sus dibujos, de entre 1951 y 1952, a partir del cual crear el decorado.¹⁷

No obstante, como apuntábamos, la última colaboración de Picasso en la escena estuvo dedicada a la compañía de Lifar. Para él realizó un pequeño dibujo, ya inspirado en el mito de Ícaro, en septiembre de 1960, un tema que Picasso había pintado en el mural encargado por la Unesco en París, en 1958 y que en esta ocasión le sirvió para ilustrar los programas de

¹⁶ BRASAY: «15 de junio de 1945», *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 228-230.

¹⁷ COOPER, D.: óp. cit., 1968, p. 72.

mano.¹⁸ El célebre pasaje clásico había sido muy poco representado en la historia de la pintura hasta ese momento —destacando, entre las excepciones, la más célebre representación de Brueghel—. Ni siquiera el propio Picasso lo había utilizado para ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio, pese a la veintena de grabados que realizó en 1930 para la serie. Sin embargo, a finales de los cincuenta, la iconografía de aquel humano volador volvió a estar en boga a raíz de los primeros viajes espaciales, que proporcionaron una nueva dimensión a los viajes.

En 1962, con la vuelta del coreógrafo francés a la Ópera parisina, dado el impacto de los murales mencionados, Picasso recibió dos nuevos encargos para colaborar en proyectos relacionados con la danza. El primero era una nueva versión de *L'après-midi d'un faune*, una obra que el malagueño había versionado durante los años de los Ballets Russes de Diaghilev y para la que se utilizó un dibujo que representaba al fauno persiguiendo a una de las ninfas.¹⁹ El segundo trabajo consistió en el ballet inspirado en el atolondrado joven griego, el ballet *Icare* que se había convertido en un hito de Lifar desde su estreno en 1935. Precisamente, se trataba de su emblema coreográfico, la puesta en práctica de los principios que había defendido en su ensayo *Manifeste du chorégraphe*, escrito el mismo año. En esta primera versión del ballet se contó con una música de Arthur Honegger a partir de ritmos creados por el propio bailarín, con una escenografía y figurinismo de Paul Larthe. La obra se estrenó en la Ópera Garnier parisina el 9 de julio de 1935. La esencia de sus aportaciones se resumía en la preeminencia de la danza sobre la música, el «maestro magnífico, aunque déspota»,²⁰ por lo que el soporte de la partitura se encontraba en los ritmos marcados por el propio movimiento. En este sentido, lo que Serge Lifar estaba defendiendo era el fin de la «colaboración armoniosa» de los distintos creadores que intervenían en un ballet: «[...] yo no sueño con una colaboración estrecha [...] entre el músico y el coreógrafo, en una unión perfectamente armoniosa [...], pues la creación colectiva aplasta el impulso individual y libre de los creadores. Yo no quiero unir, sino separar, porque la hora de la síntesis todavía no ha llegado».²¹ Lifar continuaba apuntando el papel otorgado a la parte plástica del ballet en esta nueva forma de entender el espectáculo escénico:

El coreógrafo no debe inmiscuirse en el dominio de otro arte independiente —la pintura. Por su parte, el pintor debe tener en cuenta las exigencias de un ballet cuando crea sus maquetas, debe inspirarse en la coreografía y dar al bailarín el traje que más le convenga al diseño coreográfico de su papel, pues debe subrayar ese diseño, no deformarlo, como ocurre a veces. Para que el gran momento de la Síntesis, de la Unión perfecta realizada en otro tiempo, pueda llegar, hace falta que cada una de las artes se desarrolle libremente, por su cuenta.²²

De esta forma, el manifiesto defendía, entre otras cosas, que el ballet no podía ser ilustración de ningún otro arte, que su base debía estar en el ritmo coreográfico y que el coreógrafo —o el «choréauteur», término que acuñó esos años para insistir más si cabe en la autoría preeminente— no había de ser el esclavo del pintor escenógrafo. Este con-

¹⁸ PICASSO, P.: *Icare*, 1960, cera sobre papel. Col. particular.

¹⁹ PICASSO, P.: *L'après-midi d'un faune*, 1962, cera sobre papel. Col. particular.

²⁰ LIFAR, Serge: *Le manifeste du chorégraphe*, París, Etoile, 1935, p. 10. T.A.

²¹ *Ibidem*, p. 17. T.A.

²² *Ibidem*, pp. 29-30. T.A.

vencimiento, comunicado en 1935, era ya una evidencia en 1962. De hecho, la citada individualidad y la libertad de los creadores habían estado presentes en todas y cada una de las producciones de Picasso durante su etapa en los Ballets Russes de Diaghilev, un carácter que, en ocasiones, eclipsó la partitura o la coreografía debido a la genialidad de la idea picassiana.

Picasso realizó cuatro estudios con pastel fechados el 29 de agosto de 1962. El boceto elegido para realizar el telón de fondo de esta nueva versión de *Icare* representaba, precisamente, a Ícaro cayendo al mar, utilizando fuertes colores planos —el rojo del cuerpo, el verde de las alas, el azul del agua, el amarillo del sol—²³ (fig. 1). Este ser antropomorfo suponía una evolución desde aquellas versiones, realizadas para el mural de la Unesco, en las que lo que se retrataba era un hombre-pájaro o un hombre-pep. En el telón de fondo Picasso recuperaba la rotundidad del cuerpo humano, sirviendo de término el sol que daba vida, pero también la quitaba, si uno se acercaba demasiado a su brillo y su calor. En la parte inferior, siete individuos atestiguaban el trágico final alzando los brazos hacia el cielo desde el que se precipitaba el protagonista. En este sentido, George Bataille había escrito, en un número de la revista *Documents* en 1931, precisamente publicada en homenaje a Picasso, que la pintura del artista español estaba íntimamente ligada con los mitos del Mediterráneo, entre ellos, la caída de Ícaro.²⁴

No se trataba, por tanto, de una escenografía que interaccionara de manera patente con el movimiento que sucedía por delante del telón, ni estaba vinculado con el patrón rítmico. De nuevo, de forma similar a lo que había sucedido en las producciones anteriores intervenidas por Picasso, el decorado estaba diseñado como un cuadro ampliado, una obra que ya tenía entidad por sí misma sin que tuviese que ser complementada con la danza de los bailarines (fig. 2). *Icare* estaba más ligado al carácter de *Le train bleu* que a *El sombrero de tres picos*, dada la concepción independiente de los telones con respecto al resto de la creación. Así como en el clásico de Falla sí existía esa interacción, el telón de fondo de *Icare* se presentaba como una ilustración del mito griego, que proporcionaba un ambiente a la obra.

En definitiva, se observa que esta última colaboración de Picasso en la danza carecía de la implicación que el creador andaluz había volcado en la primera etapa de sus años de juventud con Diaghilev, analizada en las páginas dedicadas a la Edad de Plata. No obstante, *Icare* representa un buen final para la bajada del telón definitivo del malagueño, al ser la parte visual elegida por un icono de la danza francesa como Lifar para esta nueva versión de la pieza, que representa su manifiesto como coreógrafo de su concepción del ballet. Los años sesenta poco tenían que ver, desde el punto de vista de la danza, con aquellas compañías europeas de los años veinte, y la participación de los pintores en los escenarios se realizaba en unos términos muy distintos. Por todo ello, la figura de Picasso bien puede erigirse como paradigma de aquel fenómeno de los pintores en el teatro, desde su primera colaboración en el *Parade* de 1916, hasta este último ballet de 1962, que proporciona una adecuada acotación cronológica al período de estudio elegido.

²³ PICASSO, P.: Boceto para el telón de fondo de *Icare*, 1962, cera sobre papel, 24 x 34 cm. Col. particular. Reprod. en COOPER, D.: óp. cit., 1968.

²⁴ BATAILLE, Georges: *Documents*, París, 1931. Cit. en LEYMARIE, Jean: *La chute d'Icare: Décoration du Foyer des Délégues, Palais de l'UNESCO à Paris*, Albert Skira, 1972, p. 14.



Fig. 1. P. Picasso. Boceto para el telón de fondo de *Icare*, 1962. Col. particular.



Fig. 2. Representación de *Icare*, 1962.

Hitos de Antoni Clavé

Antoni Clavé (Barcelona, 1913 - Saint Tropez, 2005) fue una de las figuras clave de la escenografía para danza durante los años de exilio republicano. A lo largo de una década, entre 1946 y 1956, el artista estuvo vinculado proyectos de ballet, por lo que su trayectoria resulta paradigmática para este estudio. Las obras en las que colaboró se estrenaron en tres ciudades: París, Londres y Chicago. No obstante, Clavé siempre trabajó desde Francia, bien desde su capital, bien desde la Costa Azul. Se trata, por tanto, de la figura más importante entre los pintores de la danza de esta Escuela de París durante el exilio. Su faceta escenográfica resulta fundamental para entender el conjunto de su obra plástica, a pesar de que el enorme éxito que obtuvieron sus piezas eclipsó en cierta medida su identificación, por encima de todo, con la pintura «pura», de caballete, con la que él quería ser conocido. Por ello, su labor para la escena se limita a unos años en los que entabló una estrecha amistad con dos coreógrafos: Roland Petit y Ruth Page. Con ellos se embarcaría en distintos proyectos para los Ballets des Champs-Élysées (después Ballets de París), el Sadler's Wells Ballet y el Ballet de la Ópera de Chicago.

El pintor catalán ya se había interesado, durante su juventud, por las posibilidades de la materia, el *collage*, el modelado y la producción para carteles. Desde los primeros años treinta y durante el conflicto bélico español, Clavé trabajó en el taller de escenografía del consagrado Salvador Alarma —junto con Arenys y Martí Bas—, y realizó multitud de carteles, generalmente publicitando obras de cine y teatro para organizaciones como la Federación Catalana de Sociedades de Teatro Amateur. En este mismo organismo y durante los años de guerra, el pintor se terminaría de formar en el trabajo como escenógrafo, al ser reclutado gracias a su doble labor como miembro del ejército y como artista plástico. Así, en mayo de 1938, sus decorados formaron parte de la puesta en escena de la obra de Ramón Vinyes, *Comiats a trenc d'Alba*, en el Teatre Català de la Comèdia —el antiguo teatro Poliorama—, en el seno de un programa ideado bajo el lema «Teatro de y para la guerra». La puesta en escena de Clavé estaba concebida a partir de proyecciones sobre una pared blanca, cuyos resultados no fueron del todo satisfactorios para el autor por un problema de luminotecnia, aunque en la prensa la obra fue calificada de «discreta» y «agradable».²⁵ Clavé confesó posteriormente que hizo el trabajo con mucho placer, pues siempre había soñado con diseñar escenografías —que, por cierto, ejecutó en el taller de Salvador Alarma—. Igualmente, también se inició en la decoración mural pintando las fachadas de algunos establecimientos y diseñando los interiores de la Cinematografía Nacional Española.²⁶ Este conjunto de intervenciones se convertiría en el precedente de su labor escénica posterior, ya de lleno en su etapa como exiliado.²⁷

Con la derrota republicana, nada más pasar la frontera con Francia, el artista catalán fue internado en los campos de refugiados de Prats de Molló y Camp d'Haras, cerca de Perpiñán. Allí conoció a dos artistas —también eventuales escenógrafos— a los que les uniría una estrecha amistad: Pedro Flores y Carles Fontseré. Los tres consiguieron salir del campo de internamiento gracias a la intervención del artista catalán Martí Vives, que por aquel entonces era secretario de la comuna de Perpignan. Clavé trató en vano de exiliarse a Venezuela, aunque finalmente se estableció en París, donde se dedicó a la ilustración a lo largo de la década de los cuarenta, con un éxito progresivo, protagonizando paulatinamente distintas muestras. Mantuvo una estrecha relación con Picasso, a quien conoció en 1944 y que se convertiría, como les sucedió a tantos otros exiliados, en todo un referente personal y profesional para Clavé. Igualmente, en la capital francesa se reencontraría con Emili Grau Sala, antiguo compañero de las clases de Ángel Ferrant en su juventud en Barcelona y, también, artista escenógrafo. González-Ruano valoró la evolución de Clavé en los siguientes términos: «empezó grausalianamente. Cuando yo le conocí hacía cuadros y dibujos que apenas podían distinguirse de los de Emilio, que había sido no solo su amigo, sino su maestro. Después empezó a apartarse y cobrar personalidad dentro siempre de aquella escuela del postimpresionismo típicamente francés».²⁸

²⁵ En la misma sesión también se estrenaron *Un dia de novembre* y *Nadal en temps de guerra*, con decorados de Ricardo Arenys y Martí Bas, y dirección artística de Ambrosio Carrión. Véanse: «Teatro de cara a la guerra», *La Vanguardia*, Barcelona, 27-1-1938, p. 9. «Teatro amateur», *La Vanguardia*, Barcelona, 9-2-1938, p. 6. «Teatros y Cines», *La Vanguardia*, Barcelona, 5-5-1938, p. 5. «Teatro de guerra», *La Vanguardia*, Barcelona, 11-5-1938, p. 7.

²⁶ Véase YVARS, José Francisco: «El espesor de los signos», en *Antoni Clavé* [cat. exp.], Madrid, Turner, 2010, p. 32.

²⁷ RIERA, Anna: *Antoni Clavé y el teatro*, Barcelona, Polígrafa, 2000, p. 19.

²⁸ GONZÁLEZ-RUANO, César: *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, t. II, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1998, p. 220.

La primera gran colaboración de Antoni Clavé en el campo de la danza ocurrió, como hemos anticipado, en el seno de los Ballets des Champs-Élysées de Roland Petit, cuando diseñó la escenografía y el figurinismo de *Los caprichos*. La obra se estrenó en el Théâtre des Champs-Élysées el 2 de marzo de 1946. La música, orquestada por Tony Aubin, estaba formada por fragmentos de partituras del Padre Soler, Rafael Anglés y Albéniz. La coreografía fue un trabajo conjunto de Ana Nevada y Juanito García, que interpretaron ellos mismos junto con Christian Foye, Guy Laine, Jean Blanchard, Roland Casenave, Janine Mostovoy y el propio Roland Petit, entre otros. En el programa de mano se recogía que el ballet estaba inspirado en las visiones de Goya. Presentaba una sucesión de encuentros y danzas de cortejo entre una joven y sus pretendientes. La protagonista, sin embargo, no les hacía caso y se enamoraba del toreador, que acababa por abandonarla y dejarla en soledad, rodeada de sus propias pesadillas.

Según contó el propio Clavé en una entrevista realizada por Ana Riera, el contacto con Petit se estableció por mediación del escenógrafo Christian Bérard, con quien el catalán trabajaba por las tardes y a quien habían encandilado las litografías con las que Clavé ilustró una lujosa edición de la *Carmen* de Mérimée, mientras trabajaba en el taller de Desjobert. Bérard hizo que Kochno viera el trabajo de Clavé, quien le enseñó unos esbozos improvisados: «Cuando se los enseñé a Kochno, me dijo: “¡Muy bien! ¡Está muy bien!”». “Escuche, le dije, ahora las acabaré”. “No, no ya está bien así”. Y tenía toda la razón. Seguramente lo habría estropeado. Así fue mi entrada en este medio de decorados de teatro: gracias a Boris Kochno y estos esbozos, que eran una improvisación, pero que para ellos estaban muy bien hechos».²⁹ Es decir, este fragmento nos confirma que el ballet *Los caprichos* presentó un aire de improvisación, con cierta factura deshecha, debido a la idea de Kochno de dejarlos con un aire «inacabado», un rasgo que definiría el trabajo escenográfico de Clavé a lo largo de la década siguiente.

Se conservan tres bocetos para el telón de fondo que representaban los muros de entrada a los jardines de una mansión³⁰ (fig. 3). Los figurines estaban pensados para los personajes de la joven, la dueña, el extraño, las figuras de la pesadilla, el torero y los extras.³¹ Todos ellos fueron realizados utilizando una base negra combinada con llamativos colores (figs. 4, 5), con un aire que fácilmente remite a los aguafuertes de Goya, aunque también de manera evidente —y quizás con más intensidad, en el Minotauro—, ya en *Los Caprichos* es posible ver el estilo de Picasso.³² Clavé también diseñó los programas de mano, en los que reprodujo

²⁹ RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 35.

³⁰ CLAVÉ, A.: *Esbozo para el acto único «entrada al jardín»*, 1946, aguada sobre cartulina, 17,5 x 25 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Boceto para Los Caprichos*, 1946 (Reprod. en CLARKE, Mary y CRISP, Clement: *Design for Ballet*, Londres, Studio Vista, 1978). *Boceto para Los Caprichos*, 1946 (Reprod. en BEAUMONT, Cyril W.: «Contemporary French Design. Les Ballets des Champs-Élysées», *Studio*, 136, Londres, 1948, p. 12).

³¹ CLAVÉ, A.: Figurines reproducidos en el programa de mano de los Ballets des Champs-Élysées, Adelphi Theatre, Londres, 1946. V&A Archives.

³² CLAVÉ, A.: *Figurín del torero*, 1946, gouache sobre cartulina, 32 x 22,5 cm; *Figurín para el torero*, 1946, gouache sobre cartulina, 38,5 x 17 cm; *Figurín para uno de los protagonistas*, 1946, gouache sobre cartulina, 36 x 21 cm. Col. particular; *Dibujo de los protagonistas con los animales totémicos, inspirado en los aguafuertes de Goya*, 1946, aguada y pluma sobre cartulina, 17,5 x 26 cm y *Máscara para uno de los «monstruos»*, 1946, gouache sobre cartulina, 26 x 16 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Figurín para Los Caprichos* (Reprod. en Antoni Clavé. *Pabellón de España. Bienal de Venecia. Exposición Internacional de Arte* [cat. exp.], Madrid, Programa Español de Acción Cultural en el Exterior, 1984).



Fig. 3. A. Clavé. Boceto para la escenografía de *Los caprichos*, 1946.



Fig. 4. A. Clavé. Figurín para la joven de *Los caprichos*, 1946.



Fig. 5. A. Clavé. Figurín para el torero de *Los caprichos*, 1946.

un *collage* compuesto por una fotografía de un paso a dos de Nevada y Petit, sobre la que el catalán pintó otro figurín del torero —con un rostro muy picassiano— y las cabezas del ave y el toro que acechan a los protagonistas.³³ Se trata de un tipo de imágenes muy poco habitual en la escenografía y el figurinismo para danza, que ya avanzaba la gran originalidad del estilo de Clavé en su conjunto, que, todavía en *Los Caprichos*, se encontraba en una primera fase de desarrollo.

En términos generales, la obra gustó a la crítica, que destacó fundamentalmente el trabajo de Ana Nevada en danza española y la síntesis de este estilo en la coreografía de Roland Petit. Sin embargo, la parte más cómica y satírica, correspondiente a la aparición de los monstruos, no fue tan apreciada. El punto siniestro que conseguía la interpretación de Juanito García, un bailarín exiliado español de muy baja estatura, que hacía de uno de los sórdidos seres, no convenció a la audiencia.³⁴ No obstante, el experto Richard Buckle calificó a Clavé como «quizás el escenógrafo más original y talentoso presente desde la guerra».³⁵ Otras críticas, como la de Cyril W. Beaumont, no coincidieron en alabar el trabajo del pintor catalán, que creía no estar realmente inspirado en Goya —pues le faltaba, según el escritor, la sátira amarga del artista aragonés—. «La escenografía de Clavé no recuerda ninguna obra de este maestro, es más una evocación del color y el ambiente de España, intensificado al ser localizado frente al rico negro aterciopelado del cielo de una noche de verano».³⁶ *Los Caprichos* se representaría más adelante en el Teatro Adelphi de Londres, cosechando un gran éxito entre el público, lo que probablemente iría creando precedentes para el encargo que se le hizo a Clavé con el ballet *Ballabile* de 1950.

La personal estética de Clavé resultó del gusto de los gestores de los Ballets des Champs-Élysées, quienes volvieron a contar con él para otra pieza emblema del estereotipo español: el ballet *Carmen*. La obra se estrenó en el Prince Theatre de Londres el 21 de febrero de 1949, con fragmentos de la ópera de Bizet como música y con una coreografía de Roland Petit. El personaje de Carmen fue interpretado por la bailarina Renée Jeanmaire —conocida como *Zizi*—, prácticamente una desconocida en el momento del estreno y que, sin embargo, convirtió esta representación en su emblema personal. Roland Petit —futuro esposo de Zizi—, interpretó el papel de Don José. Los bandidos fueron Gordon Hamilton, Teddy Rodolphe y Jane Laoust, y Serge Perrault hizo de torero. Clavé diseñó la escenografía y el figurinismo, ejecutados por Robert Petit y Laverdet y por Karinska, respectivamente.³⁷

Clavé recordaba que la idea de poner en escena *Carmen* surgió viendo junto a Petit las litografías que había realizado para ilustrar la novela de Mérimée. Sin embargo, el coreógrafo francés dejó escrito en sus memorias que la génesis de esta obra emblemática de su repertorio nació durante una gira en Alemania:

³³ Antoine Clavé conçu pour «*Los Caprichos*» des costumes et de décors d'influence «goyesque», programa de mano, Adelphi Theatre, Londres, 1946. V&A Archives.

³⁴ «Les Ballets des Champs-Élysées», *Times*, 24-4-1946.

³⁵ BUCKLE, Richard: *Modern Ballet Design*, Londres, Adam and Charles Black, 1955, p. 46. T.A.

³⁶ BEAUMONT, Cyril W.: «Les Ballets des Champs-Élysées», *Ballet*, vol. 2, n° 1, Londres, junio de 1946, pp. 20-24. T.A.

³⁷ *Ballets de Paris de Roland Petit*. Programa de mano del Princes Theatre, Londres, 1946. V&A Archives.



Fig. 6. Representación del acto I de *Carmen*, 1949.

Una tarde, no recuerdo en qué ciudad, quizás en Francfort, entré en un teatro en el que representaban la ópera *Carmen*. No la había visto nunca, pero naturalmente conocía el aire. Durante mi infancia, mi madre me había contado esa historia de amor y muerte entre una bella cigarrera y Don José. Al sonar la obertura, sentí un nudo en la garganta, estaba a punto de romper a llorar. Me dije: «¡Aquí tengo mi ballet!».³⁸

Sea como fuere, aunque Petit le encargó a Clavé unos decorados algo convencionales, el pintor se arriesgó a diseñar un escenario diferente, lleno de escaleras, telas y cuerdas, que permitían interpretar la danza en distintos niveles sobre el escenario, dotando al conjunto de un dinamismo y de una presencia matérica totalmente novedosa (figs. 6, 7). A Petit le gustó la idea y modificó la primera versión de la coreografía. Clavé presentaba varios decorados y maquetas para cada escena y figurín, en distintos colores y con elementos muy variados, y dejaba a Roland que eligiese entre ellos —algo que, según recordaba el coreógrafo, era muchas veces difícil de llevar a cabo—.

El ballet se dividía en cinco escenas, para las que Clavé diseñó cinco escenarios diferentes, a los que sumó un telón de boca.³⁹ Escenográficamente, el catalán preparó e introdujo por primera

³⁸ PETIT, Roland: óp. cit., p. 69. T.A. Esta anécdota está también recogida en MANNONI, Gérard: *Roland Petit*, París, L'Avant-scène ballet, 1984, p. 40.

³⁹ CLAVÉ, A.: *Telón de la obra en forma de prólogo*, 1949, gouache sobre cartulina, 50 x 62,5 cm. *Acto I*, 1949, gouache sobre cartulina, 21 x 32,5 cm. CLAVÉ, A.: *Acto III*, 1949, gouache sobre cartulina, 27,5 x 39 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Boceto para Carmen*, 1949, gouache y collage sobre cartulina (Reprod. en el programa de mano de los Ballets des Champs-Élysées, 1949. V&A Archives). *Teatrino para el acto IV [Estructura metafórica]*, 1949, collage con maderas, ropas pintadas y cuerdas, 48 x 65 x 33 cm. IT. y *Boceto para el acto IV. Carmen*, 1949 (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955). *Boceto para Carmen* (Reprod. en el programa de mano de los Ballets des Champs-Élysées, 1949, V&A Archives). *Esbozo para el acto V, «Plaza de toros»*, 1949, gouache sobre cartulina, 23 x 35,5 cm. (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000).



Fig. 7. A. Clavé. Boceto para el telón de fondo del acto I de *Carmen*, 1949.

vez su trabajo con teatrinos, en lugar de los diseños planos que había realizado para *Los Caprichos* (fig. 9). Según contaba en la entrevista que le hizo Riera: «Me divertí mucho cortar cosas e ir pegando. Es decir, lo veía fácilmente. Yo veía mejor el resultado de lo que tenía que ser, en volumen, que no sobre papel y guaches... Lo hacía en proporción al teatro con el personaje de cartulina recortado. De todos los decorados que hice después siempre he hecho teatrinos».⁴⁰ Este gusto por la presencia tridimensional sobre un escenario, por el volumen y por los distintos materiales y texturas se convertirían en la seña de identidad de las puestas en escena de Clavé y podrían considerarse su aportación más significativa a la escenografía de los años cuarenta. A la hora de analizar los figurines nos encontramos con el problema de que muchos de ellos se han dispersado por las subastas, o que forman parte de colecciones privadas poco accesibles, un *handicap* común a otras obras escénicas de Clavé (fig. 10). En el caso de *Carmen*, el escenógrafo diseñó varios modelos para la protagonista, un personaje que Petit concebía como ser asexual, andrógino, completamente distinto a la mujer fatal de Mérimée.⁴¹

Tras el estreno londinense, las críticas señalaron el éxito del conjunto de la obra. El diario *The Times* recogía: «La belleza del espectáculo estuvo considerablemente realizada por la graciosa y encantadora escenografía y el figurinismo del Sr. Clavé».⁴² En otros casos se subrayó que «los seductores telones de Antoni Clavé sugieren tanto como revelan».⁴³ Otras,

⁴⁰ Ibídem, p. 47.

⁴¹ CLAVÉ, A.: *Figurín de Carmen (acto III)*, 1949, gouache sobre cartulina, 31 x 23,5 cm. *Figurín de Carmen para la escena V*, 1949, gouache sobre cartulina, 37 x 25 cm (Reprod. en ídem; y THARRATS, J. J.: óp. cit., 1950). *Figurines para Carmen*, 1949 (Reprod. en MANNONI, G.: óp. cit., 1990 y CABANNE, Pierre: *Clavé*, París, Différence, 1990). *Figurín de Carmen y el torero (acto V)*, 1949, gouache sobre cartulina, 32,5 x 25 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000; y en el programa de mano de los Ballets des Champs-Élysées, 1949. V&A Archives). *Figurines para Carmen*, 1949, tinta y gouache sobre papel, 27 x 29 cm. Michael Werner c/o Barry Kay Archive, Londres. *Figurines de la taberna de Lilas Pastia, acto II*, 1949, gouaches sobre cartulina, 33,5 x 26 cm, 32,5 x 18 cm, 32,5 x 17 cm, 32,5 x 17 cm, 32,5 x 17 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Figurines para Carmen*, 1949 (Reprod. en MANNONI, G.: óp. cit., 1990).

⁴² «Ballets de Paris de Roland Petit», *The Times*, Londres, 22-2-1949. T.A.

⁴³ GOLDBERG, Albert: «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 15-7-1958, p. 19. T.A.



Fig. 8. Representación del acto III de *Carmen*, 1949.
Foto: Sharman.



Fig. 9. A. Clavé. Figurín para el cuerpo de baile de *Carmen*, 1949.



Fig. 10. A. Clavé. Teatrino para el acto IV de *Carmen*, 1949.

como Lillian Browse, sin embargo, veían un «énfasis excesivo en el decorado».⁴⁴ Como broche final, recurriremos a la significativa visión de dos expertos británicos: Richard Buckle y Arnold L. Haskell. El primero apuntó sobre *Carmen*: «Cada uno de los cinco decorados de Clavé fue aplaudido, y el furor al final parecía más escandaloso y más prolongado que cualquiera de los estrenos o de las últimas representaciones que puedo recordar. [...] Los telones y trajes de Clavé eran de una colorida y fiera fantasía que habría hecho que hasta el corazón de Diaghilev latiese más deprisa».⁴⁵ Haskell, por su parte, escribió en *Ballet Decade*: «La sensación de la temporada fue *Carmen*. [...] Con la colaboración del pintor Clavé, cuyos telones y trajes son, como corresponde, una parte indispensable del drama en su conjunto, Petit ha conseguido, parte como productor, parte como coreógrafo, llevarse consigo a la audiencia».⁴⁶

En definitiva, la *Carmen* de Petit, con los diseños de Clavé se convertirían en un hito para la puesta en escena del ballet francés de posguerra, lo que permitiría que fuese representado centenares de veces por todo el mundo y que se integrase en el repertorio más conocido del ballet del siglo xx. Esto, paradójicamente, provocó que la estética particular de Clavé consiguiese una difusión tal que dejó de considerarse tan original como al principio, un problema que ya detectó Buckle en su estudio de 1955.⁴⁷ Con todo, el gusto por las distintas texturas y materiales, volcadas en *collages*, la fuerza de los objetos y del juego tridimensional, los recursos del color en las gamas que sugieren atmósferas sórdidas y decadentes, convierten a esta aportación de Clavé en uno de los iconos de la danza del siglo pasado.

El mismo año del éxito de *Carmen*, Clavé diseñaría desde París las escenografías y figurines de la obra teatral *Tobruk*, de Javier Regás, que fue estrenada en el Teatro Romea de Barcelona el 15 de septiembre de 1949. El diseño de Clavé fue alabado por críticos como Ángel Zúñiga, que lo calificó de «excelente».⁴⁸ La pieza estaba dirigida por Pablo Garsaball, a quien Anna Riera realizó una entrevista que forma parte de su documentada investigación.⁴⁹ El dramaturgo recordaba que se pensó en Clavé para el diseño de los decorados porque era una figura exiliada y en ese momento se comenzaba a reclamar un teatro catalán, diferenciado de aquel impuesto desde el franquismo —un comportamiento que hoy puede parecer bastante combativo todavía para ese momento—. Resulta sorprendente comparar esta producción con la que apenas unos meses antes había estrenado Petit, pues mientras la primera era mucho más imaginativa y de gran deleite matérico, esta producción catalana se alineaba en una estética correspondiente todavía al teatro de guerra, por su acusado lenguaje del realismo socialista.

La presencia de *Carmen* en los escenarios europeos permitió la difusión de las contribuciones de Clavé entre el público y los especialistas británicos, lo que le llevó a recibir un encargo de una pieza para el Sadler's Wells Ballet londinense: *Ballabile*. La obra se representó por primera vez en la Royal Opera House el 5 de mayo de 1950. Contaba con una coreografía de Roland Petit sobre música de Chabrier adaptada por Constant Lambert. Los diseños de Clavé

⁴⁴ BROWSE, Lillian: «Ballet and Opera», *Sunday Times*, Londres, 27-2-1949. T.A.

⁴⁵ BUCKLE, Richard: «Ballet», *The Observer*, Londres, 27-2-1949. T.A.

⁴⁶ HASKELL, Arnold: *Ballet Decade*, Londres, Morrisonand Gibb, 1956, p. 44. T.A.

⁴⁷ BUCKLE, R.: óp. cit., 1955, p. XII.

⁴⁸ Véanse: ZÚÑIGA, Ángel: «Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 17-9-1949, p. 12; y «Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 13-9-1949, p. 2.

⁴⁹ RIERA, A.: óp. cit., 2000, pp. 20-21.

fueron ejecutados por Edward Waldron, Clement Glock y Olivia Cranmer. Los papeles principales fueron interpretados por Violetta Elvin, Alexander Grant, Anne Negus y Philip Chatfield. Se integraba en un programa formado también por *Les patineurs* —con coreografía de Frederick Ashton, música de Meyerbeer y escenografía de William Chappell—, y *Checkmate* —con coreografía de Ninette de Valois, música de Arthur Bliss y escenografía de E. McKnight Kauffer—.

El ballet se dividía en cinco apartados: el Preludio (*Ballabile*), la preparación de los bailarines para la danza, la clase, un domingo en el río (fig. 11), una calle bajo la lluvia (fig. 12), el circo y las impresiones de España. El propio Clavé declaró que la base de la puesta en escena diseñada por él tendría un único decorado, modificado en cada una de las escenas, que consistía en una tela amarilla colgada del techo, que se bajaba y se abría a modo de lona circense y se presentaba frente a una estructura fija de madera, colocada al fondo del escenario.⁵⁰ El preludio de la obra se desarrollaba con un telón de boca fabricado en tul⁵¹ que dejaba apreciar, gracias a transparencias creadas en juegos de luz, la preparación de los bailarines⁵² (fig. 13). Unas ambientaciones tan diferentes llevaron a Clavé a diseñar múltiples y variados figurines (fig. 14).⁵³

Este ballet resultó exitoso entre el público y la crítica. Richard Buckle recordó las carcajadas que se escucharon entre el público debido al carácter cómico de la obra, y no dudó en citar la labor del escenógrafo: «Los variados decorados, la orilla del río, la calle y la gran cubierta, con su engañoso aire de improvisación, confirman nuestra opinión de que Clavé es un verdadero hombre de teatro». De hecho, unos años más tarde lo corroboró en otro artículo: «Los

⁵⁰ Véase la entrevista de RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 73.

⁵¹ CLAVÉ, A.: *Ballabile. Original design for the front cloth by Antoni Clavé* (Reprod. en el programa de mano, Sadler's Wells Ballet, V&A Archives). *Cortina-telón «avant-scène»*, 1950, collage fotográfico, 46,5 x 59,5 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Dibujo para A Sunday On the River*, 1950; y *Boceto para Ballabile*, 1950; véase la fotografía de Edward Mandinian (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955 y programa de mano, V&A Archives). *Maqueta para Ballabile*, 1950. Col. particular; y fotografía de Edward Mandinian (Reprod. en Antoni Clavé..., óp. cit., 1984). *Boceto para Ballabile («Le marché aux puces»)*, 1950 (Reprod. en «Décor pour un Ballet par Clavé» y *Circus*, recortes de prensa, V&A Archives). *Decorado para el ballet Suite*. (Reprod. en THARRATS, J.J.: óp. cit., 1950). *Variante de la escena del circo*, 1950, gouache sobre cartulina, 12,5 x 18,5 cm; y *Dibujo preparatorio*, 1950, gouache sobre papel, 17,5 x 18,5 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Ballabile. Boceto desconocido* (Reprod. en recortes de prensa, V&A Archives).

⁵² Clavé anotó al hilo de esa intervención: «Era un telón *d'avant-scène*, al subirse el telón del teatro se ve solamente el *Rideau de tul* y el foco viniendo de la sala deja ver claramente el título, *Ballabile*. El proyector de la sala va apagándose y los proyectores de los lados *cour et jardin* van iluminándose poco a poco y aparecen por transparencia *plusieurs danseurs à la Barre*, y el efecto era formidable». Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 81.

⁵³ CLAVÉ, A.: *One of Clavé's designs for Ballabile y An impression of Ballabile by Clavé*. (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955). *Figurín para Ballabile* (Reprod. en recorte de prensa, V&A Archives). *Mujer de la sombrilla*, 1950, gouache sobre cartulina, 32 x 25 cm; y *Presentador del circo [Personaje de la Calle bajo la Lluvia]*, 1950, gouache sobre cartulina, 40,5 x 29,5 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Figurín para Ballabile*, 1950 (Reprod. en Antoni Clavé..., óp. cit., 1984). *Impression of Ballabile, A street in the rain*, 1950 (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955). Fotos de Baron a Negus y Grant, 1950. Hulton Archive, Getty Images. Véanse también las fotografías de Edward Mandinian y Angus McBean (Reprod. en *Covent Garden Books*, 5, Londres, 1951, pp. 31-35). CLAVÉ, A.: *Drawing for Ballabile* (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955). *Scene de cirque*, Troisième suite, *Cirque, L'acrobate et l'arlequin musicien* y *Sin título [Ballabile]* (Reprod. en «Décor pour un Ballet...», óp. cit., V&A Archives).



Fig. 11. A. Clavé. Boceto para el telón de boca de *Ballabile*, 1950.



Fig. 12. Representación de la escena de un domingo en el río en *Ballabile*, 1950. Foto: Edward Mandinian.



Fig. 13. A. Clavé. Figurines para dos personajes del acto IV de *Ballabile*, 1950.



Fig. 14. Representación del acto IV de *Ballabile*, 1950.

decorados de Clavé son maravillosamente ingenuos, bellos y llenos de ambiente».⁵⁴ Por su parte, el *Evening Standard* destacó que el «decorado de Antoni Clavé era incluso más fascinante que el de su famosa *Carmen*».⁵⁵ El experto británico Arnold L. Haskell alabó el trabajo del artista español y encontró un destacable toque parisino en la obra, aunque consideró que tenía que haber sido acompañado con la partitura de un músico francés:

Es una suave suite de danzas, una *Façade* a la parisina que ha dado la oportunidad a la compañía de demostrar su vis cómica. Su coreografía fue ricamente inventiva y estuvo llena de giros y sorpresas en una historia breve y sofisticada. Cuando falló fue en aprovechar al máximo la deliciosa música. Necesitaba la música de un compositor francés. Pero en los decorados y trajes del parisino-catalán Clavé, diseñador de *Los Caprichos* y *Carmen*, el Sadler's Wells ha sumado un trabajo de la mayor distinción a su repertorio.⁵⁶

Gracias a la alegría, trivialidad y evasión que transmitía esta obra de ambientación circense, vinculada al espectáculo, la música y la danza, la obra sería representada de nuevo en 1951 y 1955. No en vano, el término italiano *ballabile* hacía mención a la visión de Petit de la música de Chabrier, una melodía alegre, «bailable», con la que divertirse y pasar un buen rato sobre el escenario ante la audiencia.⁵⁷

Al tiempo que este ballet se reponía sobre los escenarios y el Sadler's Wells realizaba una gira por Chicago, por primera vez en su trayectoria, el trabajo de Clavé llamó la atención de una bailarina clásica llamada a renovar el panorama estadounidense, especialmente en el foco de la ciudad del lago Michigan, para cuya ópera creó una compañía de danza. Nos referimos a Ruth Page, para quien Clavé realizó la puesta en escena de dos importantes ballets: *Revenge* y *Susanna and the Barber*. Page se había formado en Estados Unidos y Europa con Pavlova, Cecchetti y Bolm y había sido miembro de la compañía de Diaghilev. A partir de los años veinte se convertiría en una de las figuras capitales de la danza clásica en Estados Unidos. Sin duda, la colaboración en los ballets de Roland Petit fue el detonante que llamó la atención de Page y provocó el aterrizaje de la obra de Clavé en la escena americana. El catalán recordaba que conoció a la coreógrafa a través del director musical de los Ballets des Champs-Élysées, Gabriel Dussurget. Page había visto *Carmen* en Nueva York y buscaba un tipo de puesta en escena diferente y llamativa para sus producciones.⁵⁸ En su autobiografía, la bailarina recordó los primeros momentos del trabajo con Clavé:

Cuando lo conocí en París en 1951 (era un refugiado del ejército republicano de España) era el diseñador más demandado en Francia y estuve abrumada por la alegría cuando diseñó mi ballet *Revenge* para los Ballets des Champs-Élysées. Puedo ver sus decorados y trajes electrizantes incluso ahora [...]. Fue después de su trabajo en este ballet cuando nos hicimos íntimos amigos.⁵⁹

⁵⁴ BUCKLE, Richard: «Ballet», *The Observer*, Londres, 4-5-1950 y «On Second Thoughts», *The Observer*, Londres, 6-3-1955. T.A. Véase también HUTTON, E.: «All Sorts to Make a Ballet», *Picture Post*, 1-7-1950.

⁵⁵ B.N.: «Wit and Fun from France», *Evening Standard*, Londres, 6-5-1950. T.A.

⁵⁶ HASKELL, Arnold L.: *Ballet 1945-1950*, Londres, The British Council, Longmans, Green and Co., 1951, p. 14. T.A.

⁵⁷ Véanse otras críticas: «Royal Opera House. *Ballabile*», *The Times*, Londres, 2-3-1955. MORTLOCK, C.B.: «At the Ballet», *Punch*, Londres, 9-3-1955.

⁵⁸ RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 117.

⁵⁹ PAGE, Ruth: *Page by Page*, Nueva York, Dance Horizons, 1978, p. 167. T.A.

Fue por tanto *Revenge* el primer ballet que se le encargó a Clavé, una obra que la compañía de Page y Bentley Stone ya había estrenado el 27 de enero de 1951 en el Mandel Hall de la Universidad de Chicago, por el Chicago Opera Ballet, con unos decorados de Nicholas Remisoff, que no tuvieron gran éxito.⁶⁰ Page y su marido, Thomas Fisher, fueron en busca de Clavé a su estudio de Montparnasse, el 19 de marzo de 1951, y de su encuentro la coreógrafa guardó un recuerdo imborrable.⁶¹ En busca de la inspiración necesaria para llevar a cabo el montaje de la coreografía, Page viajó a España y luego volvió a París. Así, el ballet de la estadounidense, con nuevos decorados de Clavé, se reestrenó en el seno de los Ballets des Champs-Élysées, en el Théâtre de l'Empire, el 17 de octubre de 1951.

La obra estaba basada en la ópera de Verdi *Il Trovatore*, con libreto de Salvatore Cammarano adaptado por Page y Nicholas Remisoff, cuya partitura orquestó Isaac Van Grove. Barbara Karinska fue la encargada de ejecutar el vestuario y Laverdet y Delorme, los decorados. Los roles principales en París fueron interpretados por Jacqueline Moreau, Sonia Arova, Vladimir Skouratoff, Gérard Ohn y Hélène Trailine, mientras que en la versión americana aparecieron Hélène Constantine, Ruth Page, Bentley Stone, Billy Reilly y Barbara Steele.

Page organizó el estreno estadounidense del ballet el mismo día en que se cumplía el quincuagésimo aniversario de la muerte de Verdi, autor de la partitura utilizada. *Revenge* compartió programación con los ballets *Thunder in the Hills* —una pieza de temática *folk* americana con música de Stephen Collins Foster y coreografía de Walter Camryn— y *Beethoven Sonata* —con coreografía de Page y escenografía de Nicolas Remisoff—. Antes de comenzar la actuación, tuvo lugar una pequeña alocución de presentación realizada por Mark Turbyfill, en la que se subrayaba el carácter dancístico de la partitura de Verdi, que hacía esta pieza operística especialmente indicada para la coreografía. Igualmente, señaló que su aproximación escénica no era en absoluto realista, antes bien, trataba el material de manera abstracta apelando a la imaginación, a la inteligencia y al corazón antes que a la cabeza.⁶²

Este ballet estaba estructurado en cuatro actos con un prólogo, ambientado, según recogía el programa, en las oscuras y violentas pasiones de la España medieval (figs. 15, 16). El argumento comenzaba con un baile de gitanos, protagonizado por Azucena, mientras que su madre trataba de hechizar al heredero del conde de Luna, que contemplaba el espectáculo. La mujer era descubierta, por lo que el noble la condenaba a morir en la hoguera como bruja. Azucena juraba venganza, robaba al hijo del noble y escapaba. Veinte años más tarde, el niño se había convertido en el gitano Manrico, a quien se creía el hijo de Azucena. Disfrazado de trovador, trataba de conquistar a la aristocrática Leonora, también pretendida por el joven conde de Luna, que no era otro que su propio hermano. En un duelo, el gitano y el conde se batían, Manrico vencía y escapaba con su amor al campamento de los gitanos. En la escena final, ante la desesperación del viejo conde, Manrico, Leonora y Azucena morían, aunque esta última conseguía hacer realidad su venganza.

Con el encargo de la obra, la coreógrafa le concedió a Clavé toda la libertad plástica que quiso, tal como le escribió en una carta el 22 de febrero de 1951: «[...] le tengo que decir que no

⁶⁰ Ídem. Los bocetos originales de Remisoff se conservan en la NYPL, MGZGA Rem N Rev 1-15.

⁶¹ Cit. en MARTIN, John: *Ruth Page. An Intimate Biography*, Nueva York y Basel, Marcel Dekker, 1977, p. 152.

⁶² Presentación de *Revenge* en la Universidad de Chicago, 27-1-1951. *Scriptbooks, Ruth Page*, 7 pp., vol. 14. NYPL.

Fig. 15. Representación del prólogo de *Revanche*, 1951.



Fig. 16. Representación del acto II de *Revanche*, 1951.



necesito ser realista en el ballet. Cuanto más imaginativo sea usted, mejor y estoy plenamente dispuesta a aceptar sus ideas y yo solamente le diré el diseño general».⁶³ La respuesta plástica de Clavé fue contundente. Destacaremos el telón de boca de la obra (fig. 17), que se bajaba en los entreactos, mientras se cambiaba el decorado en el escenario. Este telón pintado representaba el argumento del prólogo, es decir, la ejecución de la madre de Azucena, que moría entre las llamas de la hoguera, mientras unos brazos asomaban por la reja de una ventana, pidiendo clemencia, dirigidos hacia una estrella.⁶⁴ Esta, indudablemente, remite al *Guernica* en el uso del lenguaje derivado del cubismo, la base monocroma — solo rota por las llamas rojas y los detalles en amarillo —, y la presencia de elementos casi «recortados» del cuadro de 1937: los brazos extendidos, la mano con el puñal, la estrella, la ventana... Además, el pintor catalán dibujó una gran cantidad

⁶³ Carta de Page a Clavé, 22-2-1951. Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 121.

⁶⁴ CLAVÉ, A.: *Revenge*, 1951. Col. Ruth Page. (Reprod. en *Fifty years of ballet design* [cat. exp.], Indianápolis, Maco Press, 1959). *Rideau de scène de Revanche*, 1951 (Reprod en CLARKE y CRISP: óp. cit., 1978).



Fig. 17. A. Clavé. Boceto para el telón de boca de *Revenge*, 1951.

de bocetos y maquetas para los decorados y figurines de este ballet.⁶⁵ En líneas generales, se trataba de escenas oscuras, con base negra y gusto por las tonalidades azules, lilas y grises, con algún toque ocre y rosado, todo ello, en pinceladas evidentes y deshechas (figs. 18, 19).

En cuanto a los figurines, Page había pedido a Clavé que se notara claramente la diferencia entre los diseños de las gitanas y aquéllos de las aristócratas (figs. 20, 21), algo que debía reforzar plásticamente la coreografía. Así, el pintor catalán creó suntuosos trajes para los personajes nobles, como los dos para Leonora, el conde de Luna padre e hijo, Inés y la nodriza, mientras que Azucena, Manrico, la madre de Azucena y las gitanas vestían con harapos. Completaban el cuadro el inquietante personaje de la Sombra, los soldados, unos divertidos y coloridos bufones, los monjes encapuchados y el resto del cuerpo de baile. Todos estos diseños fueron pintados con *gouache* sobre fondo negro, lo que le da una apariencia algo tétrica y decadente al conjunto.⁶⁶ En

⁶⁵ CLAVÉ, A.: *Two set designs for a castle courtyard in the Prologue of the ballet Revenge*, 1951, acuarela sobre cartulina negra, 64,5 x 48 cm. *Acto I*, 1951, *gouache* sobre cartulina negra, 30 x 46 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Revenge*, 1951. Recorte de prensa, V&A Archives. *Set design for Scene I of Revenge*, 1951, acuarela sobre cartulina negra, 64,5 x 48 cm. NYPL, MGZGB Cla A Rev 22. *Acto I a manera de prólogo*, 1951, *gouache* sobre cartulina negra, 30 x 46 cm (Ídem). *Set design for the gypsy camp in Scene II of Revenge*, 1951, acuarela sobre cartulina negra, 64,5 x 48 cm. NYPL, MGZGB Cla A Rev 23. *Teatrino para el acto III* [sic]. *Campamento de gitanos*, 1951, collage: ropas, maderas, cuerdas y cartones pintados, 48 x 65 x 37 cm (Ídem). *Set design for Scene III of Revenge*, 1951, acuarela sobre cartulina, 64,5 x 48 cm. NYPL, MGZGB Cla A Rev 24. *Set design for the banquet scene, Scene IV of Revenge*, 1951, acuarela y tinta sobre cartulina negra, 64,5 x 48 cm NYPL, MGZGB Cla A Rev 25. *Variante del acto IV*, 1951, *gouache* sobre cartulina negra, 22 x 30,5 cm; y *Acto IV. Interior del castillo*, 1951, *gouache* sobre cartulina negra, 45 x 63 cm (Ídem).

⁶⁶ CLAVÉ, A.: *Manrico*, acuarela sobre papel negro montado en cartón, 49 x 32 cm. *Azucena*, acuarela en cartón, 38 x 28 cm. NYPL. *Leonora* [dos figurines], acuarela en papel negro montado en cartón, 47 x 31 cm. *Count di Luna (Père)*, acuarela sobre papel de dibujo en cartón, 33 x 27,5 cm. *Count di Luna*, acuarela sobre papel en cartón, 38 x 28 cm. *Inés*, acuarela sobre papel en cartón, 38 x 28 cm. *Nourrice*, acuarela sobre papel en cartón, 38 x 28 cm. *Mère*, acuarela sobre papel Palva, 32 x 25 cm. *Soldat*, acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel montado en cartón, 38 x 28 cm. *Gypsies* [cuatro figurines], acuarela y bolígrafo, 32 x 25 cm — 38 x 28 cm. *Bufón* [dos figurines], acuarela sobre cartón, 32 x 25 cm — 49 x 32 cm. *Monk*, acuarela sobre cartulina negra, 49 x 31,5 cm. *Shadow*, acuarela sobre cartulina negra, 49 x 31,5 cm. *Cortesanas*, acuarela sobre cartulina negra, 64 x 49 cm. NYPL, MGZGB Cla A Rev 1-19. *Figurín para el conde de Luna*, 1951, *gouache* sobre cartulina negra, 48 x 33 cm. *Figurín para el bufón de la corte*, 1951, *gouache* sobre cartulina, 48 x 32,5 cm. *Figurín para Revanche* [Soldado], 1951, *gouache* sobre cartulina negra (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Figurines para Revanche* [Conde de Luna y Soldado], recorte de prensa, V&A Archives.



Fig. 18. A. Clavé. Boceto para la escenografía del acto I de *Revenge*, 1951. New York Public Library.



Fig. 19. A. Clavé. Boceto para la escenografía del acto II de *Revenge*, 1951. New York Public Library.



Fig. 20. A. Clavé. Figurín para Leonora en *Revenge*, 1951. New York Public Library.



Fig. 21. A. Clavé. Figurín para el Conde de Luna hijo en *Revenge*, 1951. New York Public Library.

términos generales, el canon de las figuras es desproporcionado, para potenciar algunos detalles en cada personaje, como guantes, gorros, lazos y otros elementos decorativos, para los que en muchas ocasiones se empleaba un tono más brillante, como amarillo, violeta, rosa o celeste.⁶⁷

Antes del éxito parisino, Ruth Page trató de que *Revenge* fuese bailado por el New York City Ballet, para lo que, a su vuelta a Estados Unidos, se entrevistó con Lincoln Kirstein y George Balanchine. Ambos coincidieron en que la obra se podría estrenar en la temporada siguiente. Sin embargo, cuando Jean Rosenthal, el director técnico de la compañía, vio los diseños de Clavé, pensó que solo sería posible simplificando las estructuras de los decorados y los múltiples detalles de las escenografías del catalán. Page anotó en su diario: «A Clavé no le gustará», y finalmente acabó por llevarse el ballet de París a Chicago, donde se representó y obtuvo un gran éxito.⁶⁸ La coreógrafa estadounidense recordó que «Los ensayos eran absoluta y completamente agotadores y para cuando llegó el momento de la gran noche, yo ya estaba casi completamente inconsciente. Me senté en un palco con Clavé y cada vez que se descubría una bella escena, casi moría de alegría. La audiencia gritó y chilló y yo saludé en el escenario con Clavé y esa vez no hubo nadie a quien no le gustara la obra. Fue un éxito absoluto».⁶⁹

Curiosamente, después del triunfo arrollador de la pieza, múltiples directores de compañías internacionales quisieron introducir *Revenge* en sus repertorios, entre ellos, los mismos Kirstein y Balanchine —a quienes se había sumado Jerome Robbins—, aunque también Denham, el marqués de Cuevas y Anton Dolin.⁷⁰ Queda patente, por tanto, cómo la estética creada por Clavé para este ballet superaba con creces la coreografía en términos de modernidad del lenguaje. Mientras que la danza montada por Page retomaba la línea más clásica del repertorio tradicional del ballet de argumento —como por otro lado, era la manera más evidente de versionar una ópera—, la puesta en escena del pintor catalán fue lo que otorgó novedad al conjunto, pues adaptó esta pieza de 1951 a su tiempo desde un punto de vista plástico.⁷¹ Así, el gusto por la materia, como venía siendo constante en las obras de Clavé para danzas anteriores, se vio en *Revenge* de manera incluso más evidente. Su estilo personal se llevó así a los escenarios americanos, identificando el tratamiento de los materiales, el *collage*, la presencia tridimensional sobre el escenario y el juego de texturas, como signos de la producción artística propia de la Escuela de París. En general, la crítica lo consideró un ballet digno sucesor de *Carmen*, como su exitoso sello de marca, siendo «chocante, refrescante e imaginativo», «elegante definitivamente», y se reconoció el trabajo de Clavé al nivel del de Page.⁷² En este sentido, la propia coreógrafa se

⁶⁷ Véanse las fotografías de las representaciones en: *Scriptbooks Ruth Page*, vols. 2, 14. NYPL, ZBD-430. Sonia Arova et Wladimir Skouratoff, *Revanche*, 1951. Reprod. en KOCHNO, B.: óp. cit., 1954.

⁶⁸ Cit. en MARTIN, J.: óp. cit., 1977, p. 156.

⁶⁹ Ibídem, p. 158. T.A.

⁷⁰ Ibídem, p. 160.

⁷¹ *Ruth Page Video Archives*, 109, 1 cassette, 27 min. NYPL, MGZIA 4-1249 cassette 109. *Revanche* [Motion picture], 1951, 1 rollo, 36 min. NYPL, MGZHB 16-2287. Este ballet también fue filmado por el Ballet Russe de Monte Carlo. Se conservan fragmentos de todos los actos junto con otras piezas del repertorio de la compañía en aquellos años. Véase *Ballet Russe de Monte Carlo*, NYPL, MGZHB 6-2185.

⁷² GOLDBERG, Albert: «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 4-3-1957 y MARTIN, John: «Ruth Page Choreographs For Lyric Theatre», *New York Times*, 27-11-1955, p. 160. Véanse también: MERLIN, Olivier: «La *Revanche* de Ruth Page a été éclatante», *Le Monde*, París, 18-10-1951. CLAUDE, Jacqueline: «La *Revanche* de Ruth Page», *Le Bevy Republican*, 30-10-1951. CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-11-1951, p. 1. «New Ballets in Paris», *Ballet To-Day*, diciembre de 1951.

sinceró en sus escritos íntimos: «Creo que *Revanche* es un ballet mejor construido que *Carmen*, pero no creo que llegue a ser nunca tan popular, porque tiene muy poco atractivo sexual».⁷³

Claudia Cassidy anunció con entusiasmo la reposición de la obra: «*Revanche* presentará en los escenarios de Chicago la obra del brillante joven español que ahora es el orgullo de París, Antoni Clavé. Sus trabajos para teatro tienen una enorme demanda y son muy difíciles de conseguir, porque cada exposición de sus cuadros le permite una mayor libertad financiera para trabajar solo en aquello que quiere hacer».⁷⁴ Sin embargo, la periodista consideró que la adaptación de la ópera de Verdi al ballet no había sido muy brillante, confirmando un aspecto de títeres a los bailarines: «Quizás la sangre española de Antoni Clavé sintió eso desde el principio, puesto que sus decorados tenían el aire diminutivo de un espectáculo de marionetas o de casa de muñecas».⁷⁵ Con todo, en general, de los decorados dijeron «que quitaban el aliento en sus melodramáticos negro, azul y carmesí».⁷⁶ En *Le Figaro*, André Warnod hizo una extensa y bella crítica de la intervención escenográfica: «El triunfador de la velada es sin embargo el pintor Clavé con sus decorados. [...] Son probablemente los decorados más bellos que ha pintado Clavé, cuya obra, no obstante, es ya rica».⁷⁷ Por su parte, el experto Raymond Cogniat también destacó la compenetración entre escenógrafos y coreógrafos en la compañía francesa, ejemplificado en el excelente trabajo de Clavé para *Revenge*:

Los Ballets des Champs-Élysées defienden mejor la tradición pictural y la estrecha colaboración del pintor y del coreógrafo. Solo basta con haber visto la suntuosa realización de Clavé en *Revanche* para convencerse de la eficacia de una participación así, cada cuadro es una invención. Nos encontramos los decorados realmente contruidos con los practicables y los planos en distintos niveles que dan una gran variedad a la acción. Vemos los colores desempeñar su papel en este espacio realmente en tres dimensiones y la magia con Clavé conlleva una nitidez de contorno, una intensidad de colores, que consigue todas las adhesiones. ¿Quiere esto decir que la complejidad de estas composiciones es un obstáculo para los bailarines? No lo parece; cada silueta destaca admirablemente sobre ese fondo donde dominan los negros y los grises.

El éxito de Clavé quizás no es más que uno de los últimos resplandores de una iluminación que comenzó hace casi medio siglo.⁷⁸

Al margen de su dedicación a la danza, Clavé compaginó la labor de pintor con otras intervenciones en artes escénicas. Así, un año después de su colaboración para los ballets británico y estadounidense, sus decorados aparecieron de nuevo para poner en escena el drama lorquiano *La casa de Bernarda Alba*, que se estrenó en el seno del Festival de Biarritz en octubre de 1951. Para esta obra, en la que el pintor se sintió más coartado, debido a las exigencias marcadas en

⁷³ Cit. en MARTIN, J.: óp. cit., 1977, p. 158. T.A.

⁷⁴ CASSIDY, Claudia: «Ballet Casts, Repertories Completed by two Companies», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 28-8-1955, p. 1. T.A. Véase también: CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 31-5-1955, p. 3; 20-11-1955, p. 7. El figurín del Conde de Luna sería reproducido en *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 11-9-1955, p. 1.

⁷⁵ CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 28-11-1955, p. 7. T.A.

⁷⁶ Véase «Music: Revenge in Paris», *Time*, Nueva York, 5-11-1951. T.A.

⁷⁷ WARNOD, André: «*Revanche*. Ballet de Ruth Page», *Le Figaro*, París, 20-10-1951. T.A.

⁷⁸ COGNAT, Raymond: «Plus de peintres pour le décors de Ballets !», *Les Nouvelles Littéraires*, 22-10-1951. T.A.

el texto de Lorca, las escenografías conservadas mostraban un difícil trabajo técnico basado en el juego de tonos negros, para crear ese clima de opresión callada, presente en el trasfondo de la obra. Al año siguiente, y continuando con la misma línea, Clavé realizaría los decorados y trajes de la adaptación musical de otro texto del poeta andaluz asesinado: *Don Perlimplín*. La pieza se estrenó el 7 de mayo de 1952 en el Théâtre des Champs-Élysées de París, en el seno del Festival de l'Œuvre du xx^e Siècle. Aunque en este caso se trataba de una comedia, los escenarios de Clavé presentaban de nuevo unas tonalidades oscuras con toques violáceos y azules que otorgaban un carácter algo lúgubre y decadente al conjunto. Además de sus proyectos estrictamente teatrales, en 1952 el artista barcelonés se adentró en dos nuevas disciplinas: por un lado, en la puesta en escena de la ópera mozartiana *Les noces de Figaro*, y por otra, en el mundo de Hollywood, en una obra titulada *Hans Christian Andersen*, con Samuel Goldwyn.⁷⁹

Esta última consistió en un ballet filmado, coreografiado por Roland Petit, producido por RKO Pictures y dirigido por Charles Vidor. El filme tenía un guion de Moss Hart, basado en una historia de Myles Connolly, con música y letras de Frank Loesser y Jerome Moross. Como directores artísticos figuraron Richard Day y el propio Clavé, también diseñador de los figurines. Interpretaron las coreografías Danny Kaye, como Andersen, Farley Granger, como Niels, Zizi Jeanmaire, como Dora, Joey Walsh, como Peter, Erik Bruhn, como Hussar, y Roland Petit, como el príncipe del cuento de la Sirenita. Dada la importancia del encargo, sería solo para esta última faceta cinematográfica, sólo realizable *in situ*, para la que el artista catalán —al que no le gustaba viajar y que no soportaba coger un avión— navegaría hasta América.⁸⁰ Allí, Ruth Page lo acompañaría de visita por Chicago y por Nueva York, donde trató de enseñarle el City Center, pensando en una futura colaboración de Clavé en ese teatro. No obstante, al pintor no le convenció el proyecto y no llegaron a ningún acuerdo.⁸¹

A pesar de ello, Clavé no dejaría de lado la danza todavía, volviendo de nuevo a los escenarios de la mano de Roland Petit y sus, entonces, Ballets de París. Con ellos realizaría la escenografía y el figurinismo de *Deuil en 24 heures*, con libreto y coreografía de su amigo francés sobre la música del *Valse bleue* y *Mattchiche*, de Maurice Thiriet. Fue estrenado el 17 de marzo de 1953 en el Théâtre de l'Empire de París. Interpretaron los papeles principales Colette Marchand, Serge Perrault, Hélène Constantine y George Reich. Los decorados fueron ejecutados por Robert Petit y Laverdet, mientras que el vestuario, una vez más, corrió por cuenta de Karinska y Lebrun.

La obra, también conocida como *La viuda bella*, contaba la historia de una mujer en el París de los años veinte que se encaprichaba con un traje de viuda que veía en un escaparate (fig. 22). Su marido se lo compraba, sin atender a supersticiones, con la mala suerte de que, en un café en el que los dos entraban, al ver a la mujer vestida de luto, otro hombre trataba de seducirla. Ambos caballeros se peleaban y el marido acababa muerto. La mujer volvía a su casa y colgaba la foto del fallecido en una larga galería de retratos de sus anteriores maridos y se iba a bailar un can-can a Maxim's.

⁷⁹ Véase CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-3-1952, p. 2; 15-5-1952, p. 1; 18-5-1952, p. 5; 15-4-1954, p. 1; 15-12-1957, p. 7; 10-7-1961, p. 7; 3-6-1963, p. 11. CASSIDY, C.: «Costumes, Settings give Figaro Sharp Spanish Flavor», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 3-8-1952, p. 13. CASSIDY, C.: «Spanish Figaro a Show for the Eyes», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-8-1952, p. 1. «Aix-en-Provence Fête Announces Some Programs», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 20-2-1955, p. 3.

⁸⁰ *Hans Christian Andersen [videorecording]*, 1952, 1 videocassette, 116 min. NYPL, MGZIA 4-1552.

⁸¹ Véase MARTIN, J.: óp. cit., 1977, p. 162.



Fig. 22. Fotografía del telón de boca de *Deuil en 24 heures*, 1953. Foto: Lipnitzki. Col. Roger Viollet, Getty Images.

Aunque Clavé ya había decidido que no quería continuar su faceta escenográfica, su amistad con el coreógrafo francés le empujó a realizar de nuevo esta intervención escénica. En una entrevista aseguró: «Es de los decorados que menos me interesan porque ya me había cortado la coleta de torero».⁸² Aun así, como veremos a continuación, la labor conjunta con Robert Petit y la capacidad de introducción de novedades en el escenario dio lugar a interesantes propuestas. En líneas generales, los escenarios pensados por el pintor catalán continuaron la tendencia personal del uso de la materia y los objetos tridimensionales invadiendo el espacio escénico, aunque en este ballet es apreciable quizás un mayor colorido, siempre en las gamas favoritas de Clavé, que englobaban con preferencia los malvas, celestes y rosados, combinados con negro (fig. 23). Sus bocetos, tanto para los decorados como para los figurines (fig. 24), continuaban presentando una pincelada deshecha y una desproporción anatómica y era de nuevo muy patente la influencia picassiana.⁸³ En todos los casos, los figurines tenían un toque caricaturesco que los diferencia de los melodramáticos ambientes para *Carmen* o *Revenge*, relacionando esta obra con *Ballabile*.⁸⁴

⁸² Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 161.

⁸³ CLAVÉ, A.: *Acto I*, «*Terrain vague*, 1953, gouache sobre cartulina, 48,5 x 52 cm. Variante para el acto II, 1953, gouache sobre cartulina, 52,5 x 75,5 cm. *Acto II*, 1953, gouache sobre cartulina negra, 53 x 76,5 cm. *Teatrino para el acto IV*, 1953, técnica mixta: collage, ropas, cartulina pintada (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). Véanse también las cinco reproducciones de los telones que aparecen en el anuncio de este ballet. Recortes de prensa, V&A Archives (Reprod. en CABANNES, P.: óp. cit., 1990). *Telón a manera de prólogo*, 1953, gouache sobre cartulina negra, 37,5 x 63 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *Boceto para Deuil en 24 heures*, 1953 (Reprod. en YVARS: óp. cit., 2009). Véanse las fotografías de *Deuil en 24 heures* de Lipnitzki, Col. Roger Viollet, Getty Images. Véanse las fotografías del último acto de Serge Lido, *Deuil en 24 heures* (Reprod. en BUCKLE, R.: óp. cit., 1955); y de Lipnitzki, 1953, Col. Roger Viollet, Getty Images.

⁸⁴ CLAVÉ, A.: *Figurín para la viuda*, 1953, gouache sobre cartulina negra, 37 x 27 cm. Variante del figurín para la viuda, 1953, 42 x 23 cm. Variante del figurín para la viuda, 1953, gouache sobre cartulina, 41 x 32,5 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). *El marido y la dama*, 1953 (Reprod. en recortes de prensa, V&A Archives). *Figurines para Deuil en 24 heures*, 1953 (Reprod. en MANNONI, G.: óp. cit., 1990). Véanse las fotografías de Colette Marchand como viuda en el cabaret de Maxim's, *The Tatler and Bystander*, Londres, 9-9-1953 y *The Can-Can Girls*, D.E., Londres, 25-8-1953.



Fig. 23. A. Clavé. Boceto para la escenografía del acto I de *Deuil en 24 heures*, 1953.



Fig. 24. A. Clavé. Figurín para la dama de *Deuil en 24 heures*, 1953.

Arnold L. Haskell dedicó unas líneas en su revisión de la danza de posguerra en Gran Bretaña: «*Deuil en Vingt-quatre Heures* es frívolo, pero es una deliciosa creación. Aquí Petit baila en francés. [...] El estilo ha sido traducido a danza; es el reflejo de un periodo florido, pero nunca vulgar. Clavé se ha superado a sí mismo con estos decorados y trajes [...]».⁸⁵ Por su parte, Richard Buckle, en su estudio de 1955 sobre diseños para ballet, reservó un espacio para *Deuil en 24 heures*: «La calle diseñada por Clavé, con una tienda y un café, su patio trasero en ruinas, a las afueras de la ciudad, su dormitorio de la viuda y su inteligente sugerencia de las decoraciones *art nouveau* de Maxim's fueron novedosos, alegres y teatrales».⁸⁶ La obra se representó en Nueva York en enero de 1954, donde fue objeto de los análisis de

⁸⁵ HASKELL, A.: óp. cit., 1956, p. 81. T.A.

⁸⁶ BUCKLE, R.: óp. cit., 1955, p. 59. T.A.

críticos como John Martin.⁸⁷ El ballet fue filmado en los años sesenta con el título de *A Merry Mourning*.⁸⁸

En diciembre de 1953 algunas de las obras escenográficas de Clavé se expusieron en la Adams Gallery, junto con otros ejemplos de la producción de Bernard Lorjou y Gaston Sebire. La crítica las calificó como «decoraciones a la moda, vagamente poéticas».⁸⁹ No fue el único tipo de obra que Clavé llevó a muestras internacionales, aunque la fama adquirida gracias a los éxitos de los ballets para los que realizó las escenografías condicionaron que su producción pictórica se analizara, en buena medida, partiendo exclusivamente de su cliché de decorador. Así, por ejemplo, ocurrió en la muestra que organizó la Tooth's Gallery, que coincidió en el tiempo con la de John Piper en las Leicester Galleries, ambas en Londres, sobre las que críticos como Neville Wallis pusieron en común, en primer lugar, su dedicación eventual al ballet y a la ópera.⁹⁰ Además, no deja de ser significativo que, como segunda seña de identidad, la representación de figuras recostadas, los bodegones y los paisajes ubicaran a Clavé en la Escuela de París, aunque «también revela una veta española», rastreable por la presencia de Picasso en su obra.

Para ese momento, Clavé ya había tomado la determinación de dejar de lado temporalmente su producción para la danza. Con todo, todavía le quedaban dos intervenciones, dedicadas, respectivamente, a sus amigos Ruth Page y Roland Petit. Con ambos las vivencias personales habían sido significativas. Clavé fue testigo en la boda de Zizi y Petit, así como vecino de Page y Thomas Fisher, primero en Montparnasse y, a partir de los años cincuenta, en Saint Tropez. Para la coreógrafa americana, el artista catalán diseñó los decorados y trajes de *Susanna and the Barber*, otra adaptación de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini. El único condicionante de Clavé para llevar a cabo esta colaboración fue poder trabajar desde París, como confirma la carta enviada a Page el 7 de febrero de 1955. En ella advirtió que solo aceptaría el trabajo si el resultado se quedaba en producciones estadounidenses y no se veía en Europa, puesto que la prensa francesa ya había anunciado su decisión de dejar los escenarios en favor de una labor exclusiva dedicada a la pintura de caballete. Page dio su consentimiento por carta el 11 de febrero. Así lo contó él mismo en una entrevista:

Pedí a Ruth Page que me dejase construir y pintar los decorados aquí para poder trabajar con mis colaboradores habituales. Ella aceptó. Un día, cuando ya estaban hechos, se alquiló un teatro para presentarlos y montar la iluminación. Se hicieron fotos y todo, como si fuese un estreno real. Aparte de eso, no he visto nunca mis decorados montados con los bailarines delante. Después, decorados y luces, que estaban muy bien hechos, se desmontaron y se los llevaron. Nunca he visto el ballet.⁹¹

No es trivial comprobar que, al igual que sucedió en *Revenge*, el repertorio encargado por Page a Clavé, de nuevo, se ambientaba en España. El pintor catalán envió los diseños a Page, quien

⁸⁷ Véanse también: MARTIN, John: «The Dance: Futures», *New York Times*, Nueva York, 29-11-1953, p. 6.

⁸⁸ Véase la referencia en *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films, 1961-1970*, Canadá, University of California Press, 1997, p. 98.

⁸⁹ WALLIS, Neville: «European», *The Observer*, Londres, 20-12-1953, p. 6. T.A. Véase también BONE, Stephen: «Painting by Russian Émigré», *The Manchester Guardian*, Manchester, 3-12-1953, p. 6.

⁹⁰ WALLIS, Neville: «At the Galleries», *The Observer*, Londres, 29-5-1955, p. 6.

⁹¹ Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 129.

escribió: «Los llevé a mi estudio para analizarlos y me provocaron una gran emoción. Clavé nunca podía ser irrelevante».⁹² Se utilizó el libreto de Isaac Van Grove, Ira Walach y Ben Aronin adaptado de *La précaution inutile ou le Barbier de Séville*, de Caron de Beaumarchais, y fue estrenado por el Chicago Opera Ballet el 25 de abril de 1956. Los decorados de Clavé fueron realizados por Clive Rickabaugh y Laverdet (fig. 25), mientras que, una vez más, el vestuario fue obra de Karinska.⁹³

El libreto del ballet compartía el argumento del que derivaron las famosas óperas de Rossini —*El barbero de Sevilla*— y Mozart —*Las bodas de Fígaro*—. La primera se basaba en los amores entre Rosina y el Conde de Almaviva, impedidos por Don Bartolo, el tutor de la joven, quien la tenía encerrada en casa para algún día casarse con ella. El barbero Fígaro trataba de ayudar a los amantes y, tras un sinfín de tretas, lograba que ambos se casaran en secreto. La ópera mozartiana —para la que, recordemos, Clavé ya había diseñado la escenografía y el figurinismo— utilizaba como punto de partida de la comedia las bodas entre Fígaro y Susana. Como guiño a su adaptación a la danza, algunos personajes presentaban ciertas modificaciones con respecto al libreto original, como, por ejemplo, que Don Basilio, en lugar de ser médico era maestro de danza, o que el Conde de Almaviva tocaba la guitarra.⁹⁴ La decena de figurines conservados (fig. 26) continúan la línea de aparente improvisación de Clavé que da la sensación de diseño inacabado debido a su pincelada cada vez más deshecha y con inspiración en el estilo picassiano coetáneo.⁹⁵ Observamos la predilección por el negro combinado con amarillo, lila y celeste. Algunos de los trajes en los que pensó, presentan cierto aire goyesco, propio de la ambientación marcada en el libreto de Beaumarchais. Otros, como el Demonio de la Difamación, tienen cierto aire grotesco.

A pesar de la consagración de Page y de la atención y el éxito que, en buena medida, ya tenían aseguradas las producciones en las que intervenía Clavé, la obra no fue tan cuidada como *Revenge*, y surgieron algunos problemas. En primer lugar, una parte del ballet estaba pensada para ser cantada, lo que, en opinión de los estudiosos, supuso la condena de la pieza. Por una parte, fue prácticamente imposible encontrar a cantantes adecuados que actuaran en todas las funciones y, por otra, la acústica de los lugares en los que se representó el ballet no fue la adecuada para escuchar el canto. Además, la propia Page sufrió una lesión que le impidió actuar al máximo de sus posibilidades.⁹⁶

⁹² Cit. en MARTIN, J.: óp. cit., 1977, pp. 183-184. T.A.

⁹³ *Susanna and the Barber [videorecording]*, 1956, 1 cassette, 57 min. NYPL, MGZIA 4-1249 cassette 111.

⁹⁴ CLAVÉ, A.: *Teatrino para el acto I. Barbería ambulante de Fígaro*, 1952, collage: ropas, cartones y maderas, 45,5 x 60,5 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000). Véanse las fotografías de *Scrapbook Photos. Ruth Page*, vol. 2. NYPL. *Acto II. Balcón de Susanna*, 1952, gouache sobre cartulina, 38 x 57 cm. *Dibujo para el acto II*, 1952, tinta china y pluma, 13 x 23 cm (Reprod. en ídem). Véanse también las fotografías del escenario vacío y de la actuación en *Scrapbook Photos. Ruth Page*, vol. 2. NYPL. *Acto II. Balcón de Susanna*, 1952, gouache sobre cartulina, 38 x 57 cm. *Dibujo para el acto II*, 1952, tinta china y pluma, 13 x 23 cm (Reprod. en ídem). Véanse también las fotografías del escenario vacío y de la actuación en *Scrapbook Photos. Ruth Page*, vol. 2. NYPL. *Acto III. Interior del castillo*, 1952, gouache sobre cartulina negra, 40 x 56 cm (Reprod. en ídem). Fotografías en *Scrapbook Photos. Ruth Page*, vol. 2. NYPL.

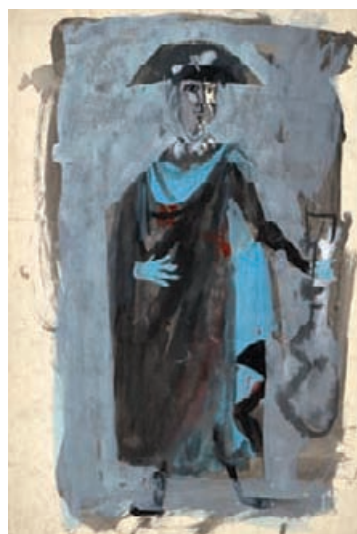
⁹⁵ CLAVÉ, A.: *Figurines de Susanna and the Barber*, 1956: *Susanna*, acuarela en papel de dibujar negro, 49,5 x 32 cm. *Fígaro*, acuarela, lápiz y tinta, 49,5 x 32,5 cm. *Don Basilio*, acuarela en papel de dibujar negro, 50 x 33 cm. *Count Almaviva*, acuarela, 51,5 x 37 cm. *Rosina*, acuarela en papel negro, 50,5 x 33,5 cm. *Sir Valiant*, acuarela y tinta en papel de dibujar verde pálido, 49,5 x 32 cm. *A Demon of Slander*, acuarela y tinta, 52 x 37 cm. *Corps de ballet*, acuarela y tinta, 50,5 x 30,5 cm. *A Soldier*, acuarela, 49,5 x 32 cm. NYPL, MGZGB Cla A Sus 1-11.

⁹⁶ Véase MARTIN, J.: óp. cit., 1977, p. 197.

Fig. 25. A. Clavé. Boceto para el acto I de *Susanna and the Barber*, 1954.



Fig. 26. A. Clavé. Figurín para el Conde Almaviva de *Susanna and the Barber*, 1954. New York Public Library.



Apenas medio año después del estreno de la última obra para Page, Clavé zanjó su colaboración con Petit, lo que supondría, esta vez sí, el final de su faceta de escenógrafo. Así, el 26 de septiembre de 1956 el Théâtre de Paris levantó el telón en *La Peur*, una obra con música de Marius Constant interpretada por Zizi Jeanmaire y el mismo coreógrafo, cuya escenografía y figurinismo ejecutaron Robert Petit y Barbara Karinska. Se trataba de un paso a dos colocado como intermedio entre otros números de un *music-hall*, un género en el que Petit estaba obteniendo muchos éxitos, especialmente protagonizados por su musa y esposa Zizi. Clavé recordó cómo cedió una vez más a los deseos de su amigo:

Era pleno verano y yo me encontraba en casa de Ruth Page. [...] Entonces viene Roland Petit, me llama y me dice: «Escucha, estoy montando un ballet para una revista en la que habrá



Fig. 27. Zizi Jeanmaire y Roland Petit en la representación de *La peur*, 1956. Foto: Lipnitzki. Col. Roger Viollet. Getty Images.

un ballet muy corto, un paso a dos de diez minutos, con Zizi Jeanmaire y un bailarín, y me tienes que hacer el decorado». «No, ya sabes que no hago más decorados, que se ha acabado». «Escucha, es un servicio que te pido como amigo, es un solo decorado, haz lo que quieras, la música es de Marius Constant, es formidable...». Aguanté medio [sic] hora diciendo que no, y al final cedí.⁹⁷

Para esta mínima intervención, Clavé diseñó decenas de bocetos, en un ejercicio recopilatorio de toda su producción escénica, a sabiendas de que se trataría de su última colaboración. Como carecía de argumento, la puesta en escena solo debía contribuir a crear una sensación de miedo a la que hacía referencia el título de la pieza. Para ello, el artista recurrió a una estructura de madera, palos y telas tensadas, una de ellas con forma de tela de un animal monstruoso y amenazante, enfrentado a otra forma humana esquemática que respondía a los rasgos del art brut asociados, entonces, a las propuestas de Dubuffet⁹⁸ (fig. 28). Tal diseño fue el resultado de un proceso de simplificación y abstracción rastreable desde sus primeros bocetos del telón de boca.⁹⁹ El hecho de sugerir el miedo a partir de unas líneas esbozadas llama a un primitivismo que conecta de manera más eficaz con el instinto personal de huir de aquello que acecha, de algo desconocido a lo que el ser humano se enfrenta con los miembros atados, sin poder defenderse, expresando su terror.

⁹⁷ Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, p. 171.

⁹⁸ CLAVÉ, A.: *Esbozo para el telón*, 1955, tinta china, lápiz y gouache sobre cartulina, 38 x 57 cm. *Teatrino para el telón a manera de prólogo*, 1955, collage: cartones pintados, cordeles y maderas, 60 x 83 x 7 cm. Col. particular. Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000.

⁹⁹ CLAVÉ, A.: *Rideau de scène pour La Peur*, 1956, tiza, tinta, gouache y collage, 49 x 70 cm (Reprod. en MANNONI, G.: óp. cit., 1990 y FIETTE, A.: óp. cit., 2007).



Fig. 28. A. Clavé. Maqueta para la escenografía de *La peur*, 1956.

El decorado de fondo también recurría a las estructuras en madera a partir de escaleras, vigas y palos colgados y atados mediante cuerdas, liadas también con trozos de telas rotas de color negro, solo combinadas con un telón rojo en el lateral izquierdo.¹⁰⁰ La sensación de inestabilidad, la tensión transmitida por los jirones de tela aprisionados, es reflejada también en las poses que Jeanmaire y Petit realizaron encaramados al decorado (fig. 27). No hemos podido localizar ningún figurín para esta obra, aunque sí es posible aproximarnos a los diseños de Clavé a través del vestuario reproducido en las fotografías que Lipnitzki tomó de la pareja de bailarines franceses.¹⁰¹

Antoni Clavé consideró esta pieza como su mejor intervención para la escena, algo en lo que han coincidido muchos estudiosos de su obra plástica al revisar el conjunto de su obra. Así, voces como la de José Corredor-Matheos apuntaron al carácter monumental que se apreciaba en estas maquetas, la solemnidad y a la vez, la sencillez, presente a lo largo de su obra.¹⁰² No obstante, el conjunto de este ballet no gustó al público. Según el pintor, esto se debió a que el libreto no era suficientemente bueno y Petit no supo reconocer su error al alargar demasiado una pieza que, al margen del número de ballet, duraba más de dos horas.

En noviembre de 1958, algunas decoraciones de Clavé volvieron a exponerse en la Tooth's Gallery de Londres, aunque en este caso, Neville Wallis fue menos entusiasta que en 1953:

El Sr. Clavé es un virtuoso cuyas decoraciones en la Tooth continúan tan estilosas y tan inhumanas como naipes de lujo. Cualquier profesional tendría debilidad por la destreza de sus pinturas con sus notas de colores resonantes sobre un fondo gris. Pero mientras una fórmula tan suntuosa seduce en un paisaje, cuando el tema es un angustiado San Pedro, y el estilo es un caprichoso cruce entre Picasso y Rouault, uno se da la vuelta hacia cualquier otro sitio.¹⁰³

¹⁰⁰ CLAVÉ, A.: *La peur*, 1955, collage de cuerda, tela y madera, 49 x 67 x 37 cm. Col. IT. *Variante cromática*, 1955, gouache sobre cartulina, 38 x 54 cm. *Variante cromática*, 1955, gouache sobre cartulina, 33 x 50 cm. *Variante cromática*, 1955, gouache sobre cartulina, 32 x 38 cm. *Esbozo para el acto único*, 1955, gouache sobre cartulina, 37,5 x 53 cm. *Variante cromática*, 1955, aguada y gouache sobre cartulina, 28 x 43 cm (Reprod. en RIERA, A.: óp. cit., 2000).

¹⁰¹ Fotografías de Lipnitzki de *La peur*, 1956. Col. Roger Viollet, Getty Images.

¹⁰² Véase CORREDOR-MATHEOS, José: «Antoni Clavé: vision y tacto del mundo», en *Antoni Clavé...*, óp. cit., 1984, p. 15.

¹⁰³ WALLIS, Neville: «Two Worlds of Art», *The Observer*, Londres, 2-11-1958, p. 18. T.A. Véase también WEIGLE, Edith: «What's Ahead in First Fall Exhibits», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 18-9-1960, p. 5.

Clavé se sintió más libre diseñando para danza que para teatro, y eso se confirma además en el mayor porcentaje de ballets realizados en el total de su obra escénica. Así lo aseguró el propio artista: «El teatro me aportó más dificultades que el ballet». «En un ballet tienes la libertad completa de hacer lo que quieras, puedes vestir o desnudar a un bailarín y, si te da la gana, le puedes pintar la cara de azul o de rojo».¹⁰⁴ Sin embargo, hemos podido comprobar que este trabajo no satisfizo al completo la vertiente creativa de Clavé que, de tanto en tanto, pedía desligarse de los escenarios para dedicarse íntegramente a la pintura y que así no se le tachara, simplemente, de escenógrafo. Resultan significativas algunas declaraciones, como la del 4 de noviembre de 1955 —paréntesis entre *Deuil en 24 heures* y *Susanna and the Barber*— en el que declaró: «Después de todo este tiempo en que no he hecho más que decorados y vestuarios, he acabado muy cansado, tenía la necesidad de descansar por lo menos durante un año y volver a trabajar para el teatro».¹⁰⁵ Todavía en 1958, en la crítica de una exposición de óleos que se organizó en Nueva York —por cierto, bajo el epígrafe de Escuela de París, del que no se desvinculó nunca— se seguía identificando su carrera con los éxitos escénicos. Esta fue, sin duda, la coetilla con la que, inevitablemente, se siguió identificando su producción artística y de la cual el artista catalán trató de escapar en las décadas siguientes.¹⁰⁶ Clavé ya había decidido volcarse exclusivamente a la pintura, a pesar de verse en la tesitura de rechazar encargos para el marqués de Cuevas, Von Karajan, Serge Lifar, la Scala de Milán, el Covent Garden y el Old Vic londinenses.

Mientras el artista catalán se dedicaba en las producciones escénicas, su obra pictórica iba evolucionando desde el primer intimismo observado en Vuillard, Bonnard y los nabis, a través de los colores y las atmósferas algo oscuras y decadentes, a las que paulatinamente fue otorgando cierto aire trágico o cómico, deformando las figuras e introduciendo texturas y materias. Es una constante evidencia la referencia al arte español en la trayectoria de Clavé. Tanto la tradición pictórica de Velázquez, El Greco o Zurbarán —que ha señalado Pierre Cabanne— en colores y formas, como la obra de Goya —tan clara en *Los Caprichos* y en *Carmen*— y, por supuesto, la de Picasso —en general, en los figurines y, en concreto, el Picasso de *Guernica*, en *Revenge* y, el de los años cincuenta, en *Susanna and the Barber*—. Igualmente, es rastreable una tendencia hacia lo matérico y la abstracción, contextualizado en la Francia de finales de los cuarenta y, sobre todo, los cincuenta, en la búsqueda que por aquel entonces también realizaban pintores como Fautrier, Tobey, Wols y Dubuffet. Los estudios de Cabanne y Pierre Daix ya apuntaron que, aunque el Clavé maduro renegara de sus primeras etapas, todavía de cierto aprendizaje, la eclosión de originalidad e innovación del grueso de su obra debe entenderse gracias a la experimentación con la que llegó a desarrollar todo el potencial de su producción artística.¹⁰⁷ Así se lo reconoció Richard Buckle: «Nunca un pintor resultó tan fiel a sus colores favoritos como Clavé demostró en sus ballets —lo que es quizás su debilidad—; pero ¿quién nos ha dado nunca esos escarlatas incandescentes o esas formas dramáticas negras?».¹⁰⁸ No en vano, Petit, un coreógrafo que trabajó a lo largo de su vida con infinidad de pintores, dijo del

¹⁰⁴ Cit. en RIERA, A.: óp. cit., 2000, pp. 16, 87.

¹⁰⁵ Cit. en ibídem, p. 129.

¹⁰⁶ Véase PRESTON, Stuart: «Art: The School of Paris», *New York Times*, Nueva York, 14-2-1958, p. 26.

¹⁰⁷ CABANNE, P.: óp. cit., 1990. DAIX, Pierre: «Clavé, en el centro de la modernidad», *Antoni Clavé. Pabellón de España...*, óp. cit., 1984, p. 6.

¹⁰⁸ BUCKLE, R.: óp. cit., 1955, p. 46. T.A.

catalán: «No todos los decoradores tienen sensibilidad para el figurinismo. A veces me siento obligado a quitar en el último momento accesorios que estorban a los intérpretes. Con Clavé nunca he tenido ese tipo de dificultades. Sus maquetas eran sorprendentes, coloreadas con manchas sombrías que a veces parecían haber caído ahí por casualidad».¹⁰⁹

El pintor catalán se implicó al máximo en la parte más artesanal del oficio de decorador, y de este contacto con el objeto nacieron muchos de sus *assemblages* posteriores. A pesar de todo, el tiempo no parece haber pasado por las escenografías de Clavé pues, todavía hoy en día, quedan en el repertorio de los ballets franceses. En la historia permanece su personal estilo, resumidamente, consistente en la introducción de elementos tridimensionales en el escenario, la presencia brutal e instintiva de las texturas y las materias y las gamas de colores oscuras y decadentes. Todo ello constituiría una forma de innovar, desde París, en el exilio, sin olvidar la tradición plástica española, que también sería punto de partida de otros artistas de dentro de España.

Las pequeñas colaboraciones

Tras el análisis realizado a la densa y elaborada participación de Antoni Clavé en espectáculos de danza, estudiaremos las pequeñas colaboraciones que otros miembros del núcleo del exilio en París llevaron a cabo a partir de 1939. Se trató de una tendencia más bien esporádica, fruto de las posibilidades laborales que se les presentaron a estos artistas en unos años complicados, debido a la incidencia adversa de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi y las difíciles circunstancias propias de los refugiados políticos españoles que huían del franquismo. Entre las producciones estrenadas en este contexto, destacaremos aquellas de Pedro Flores, Antoni García Lamolla, Emili Grau Sala, Óscar Domínguez y José Zamora. Igualmente, se dedica un último análisis a un proyecto de Pedro Pruna —establecido en la España de la posguerra—, realizado en el seno de la Ópera de París, que nunca logró llevarse al escenario.

Pedro Flores

El pintor murciano Pedro Flores (Murcia, 1897 - París, 1967) recibió su primera formación artística en su tierra natal. En seguida se trasladó a Madrid, donde ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la capital española se integró en los círculos de creadores modernos, en la onda de la Sociedad de Artistas Ibéricos —en la que seguiría hasta el estallido de la guerra—, donde fue considerado desde sus inicios como un pintor novel y una joven promesa.¹¹⁰ En 1929, fue becado para realizar estudios en París, donde realizó sus primeras participaciones en proyectos escenográficos para el Folies Bergères y otras revistas, junto a su amigo y compañero de estudio, Esteban Vicente.¹¹¹ También estuvo vinculado a

¹⁰⁹ Cit. en MANNONI, G.: óp. cit., 1990, p. 81. T.A.

¹¹⁰ Documento de la Junta de Relaciones Culturales, *Doc. cit.*, 14-11-1925. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2002, p. 77.

¹¹¹ Véase HERVÁS AVILÉS, José María: *Pedro Flores. Entre la Generación del 27 y la Escuela de París* [cat. exp.], Murcia, Región de Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1997, p. 36.

las fiestas y eventos organizados por el bailarín Vicente Escudero, junto con otros miembros españoles de la citada Escuela establecida en la capital parisina. A finales de 1932, su pintura era vista como la «transición del postimpresionismo, a la manera cubista» —agrupándose con otros colegas como Joan Junyer, Genaro Lahuerta, Alberto Sánchez, Alfonso Ponce de León y Timoteo Pérez Rubio—, mientras que, hasta 1936, pasaría de ser reconocido como un «artista de avanzada» a pertenecer al «grupo extremista» —con Bores, Moreno Villa, Caneja, Pruna y Mallo, entre otros—. ¹¹²

Al igual que muchos de los artistas de la Edad de Plata, con el advenimiento de la II República, volvió a España y se integró en las reformas que comenzaban a ser promovidas desde las esferas oficiales. Así, se convirtió en uno de los llamados profesores Cursillistas de 1933 y obtuvo una plaza docente en un instituto de secundaria de Barcelona. Durante la Guerra Civil formó parte activa de los artistas comprometidos que participaron en concursos institucionales y, con la derrota de 1939, se exilió a Francia. Compartió campo de concentración con Antoni Clavé y Carles Fontseré y, a su salida, se estableció de nuevo en París, integrándose entre otros artistas españoles exiliados. Durante la década de los cuarenta, Flores viviría la ocupación alemana de París y la dura posguerra, soportando penurias económicas que iría superando poco a poco, especialmente a partir de la liberación de la capital. ¹¹³

Pedro Flores no se volcaría de nuevo en la labor escenográfica hasta finales de los años cuarenta, momento en el que comenzó a diseñar las puestas en escena de dos obras españolas: *La savetière prodigieuse* (*La zapatera prodigiosa*) de Lorca, en 1948, y *Le tricorne* (*El sombrero de tres picos*) de Falla, en 1949. ¹¹⁴ Hay que mencionar también su interés por el diseño textil, en el que probó suerte en 1947, cuando se sumó al conjunto de pintores que trabajaron para la firma Ascher, como Matisse, Henry Moore, Graham Sutherland, Ben Nicholson, Alexander Calder, André Derain, Marie Laurencin y Jean Cocteau —curiosamente, todos ellos relacionados con el mundo de la danza como escenógrafos en algún momento de su carrera—.

La pieza lorquiana que puso en escena Flores fue estrenada el 1 de octubre de 1948 en Bruselas y se llevó al Théâtre Edouard VII de París el 14 de octubre. La adaptación y traducción de Mathilde Pomès fue dirigida por Pierre Bertin, que colaboró con el artista español como diseñador de decorados y figurines. La obra utilizaba una partitura de Salvador Bacarisse y fue interpretada por Madeleine Ozeray y Rellys. ¹¹⁵ El crítico y amigo del artista, André Salmon, dijo a propósito de esta colaboración: «ha trabajado para el teatro, proporcionándonos los decorados y los trajes de *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, superando a todos sus rivales por el arte sutil de los diversos agrupamientos de personajes dirigidos por la acción, verdadero dramaturgo de las formas y los colores». ¹¹⁶ Gracias al éxito obtenido, la obra volvió a representarse una decena de veces entre el 30 de septiembre y el 7 de octubre de 1949 en el Théâtre Royal du Parc de Bruselas.

¹¹² ALVAR: «Inauguración de la Exposición de pintura española», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-12-1932. Documento de la Junta de Relaciones Culturales, *doc. cit.*, 3-11-1934. Cit. en PÉREZ SEGURA, J.: *óp. cit.*, 2002, pp. 146, 213.

¹¹³ Véase HERVÁS, J. M.: *óp. cit.*, 1997.

¹¹⁴ Véase GASCH, Sebastián: *Pedro Flores* [cat. exp.], Barcelona, Sala Rovira, 1963.

¹¹⁵ Véanse las fotografías de Henri George, *La savetière prodigieuse*, 1948. BNF, 4-PHO-4-216.

¹¹⁶ SALMON, André: *Pedro Flores*, París, Les Éditions Françaises, 1958, pp. 28-29. Trad. y cit. en HERVÁS, J. M.: *óp. cit.*, p. 375.

La primera colaboración estricta de Flores para la danza se materializó el 1 de abril de 1949, cuando se llevó a la escena una nueva versión del clásico de Falla, *Le tricorné*, en dos actos. La coreografía corrió por cuenta de Jean-Jacques Etchevery y Española Cortés, con una escenografía y figurinismo de Pedro Flores. La pieza se estrenó en el Théâtre de l'Opéra-Comique de la capital francesa.¹¹⁷ Hasta el momento no se han localizado los bocetos para los decorados y figurines que el artista murciano realizó para este ballet. El trabajo debió de ser bueno, pues la crítica destacó el riesgo que afrontó Flores al enfrentarse a una obra señera de la colaboración de los pintores en el teatro, como había sido la versión de Picasso para el estreno de la pieza de Falla en 1919, esto es, todo un referente para los miembros de la Escuela de París que se introdujeron en el mundo de la escena por aquellos años.¹¹⁸

El 26 de abril 1950 se estrenó otro ballet en la Ópera Garnier de París con escenografía y figurinismo de Flores: *Le chevalier errant* (fig. 29). Esta obra llevaba una composición musical de Jacques Ibert y una coreografía de Serge Lifar.¹¹⁹ Se trataba de una pieza en dos actos y cuatro cuadros, escrita por Alexandre Arnoux y Elisabeth de Gramont, que versionaba el libreto del ballet *Don Quijote*. La versión de Lifar fue interpretada por el mismo coreógrafo, mientras que las distintas Dulcineas fueron Lycette Dansorval, Micheline Bardin, Christiane Vaussard y Española Cortés. La parte de canto corrió por cuenta de Charles-Paul Rouquetty.

El encargo de la parte plástica a un artista español para este tipo de espectáculos —en este caso, refugiados políticos del franquismo— resultó ser un recurso habitual entre los empresarios y coreógrafos del momento, que buscaban traducciones visuales y ambientaciones «auténticas» en las interpretaciones del idealista e incomprendido héroe cervantino por parte de sus compatriotas. No en vano, la pintura de Flores se venía considerando en aquellos años especialmente representativa. El escritor González-Ruano lo identificaba con el sentimiento español «no solo en la anécdota, sino en los colores, sombríos y a la vez violentos, de su paleta. Los asuntos de toros y toreros, unos toros enormes y convencionales y unos toreros antiguos, dramáticos, de caras feroces y muchas veces con cuerpos de bailarina, le salían verdaderamente impresionantes».¹²⁰

Gracias a una carta que le envió el pintor británico Darsie Japp, amigo de juventud de Flores, sabemos que el artista murciano llevaba trabajando en un proyecto de ballet de temática quijotesca, al menos, desde diciembre de 1947: «¿Tiene usted alguna noticia que dar me en eso del ballet de *Don Quijote*? Había siempre el peligro que el compositor insistiera por hacer [sic] el decorado por un amigo suyo. Espero que no».¹²¹ El artista británico se estaba refiriendo al pintor catalán Pedro Pruna, de quien la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París conserva cinco bocetos para un proyecto titulado *Le chevalier errant*, fechado en 1950 y, sin embargo, nunca estrenado, al que nos referiremos más adelante. Pruna ya había colaborado con Serge Lifar en numerosas ocasiones, desde los tiempos de Diaghilev. Es seguro que a él también le propusieron encargarse de la puesta en escena de la partitura de Ibert, aunque desconocemos por qué finalmente fueron los diseños de Flores los que se llevaron a escena.

¹¹⁷ Véase WILD, Nicole y CHARLTON, David: *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 425.

¹¹⁸ SALMON, André: óp. cit., 1958, pp. 28-29. Trad. y cit. en HERVÁS, J. M.: óp. cit., pp. 375-376.

¹¹⁹ Véanse las fotografías de Boris Lipnitzki, *Le Chevalier Errant*, 1950. BNF, EISNER PHOTOS-40.

¹²⁰ GONZÁLEZ-RUANO, C.: óp. cit., 1998, p. 214.

¹²¹ Carta de Darsie Japp a Flores, Vence, 10-12-1947. Cit. en HERVÁS, J. M.: óp. cit., 1997, p. 362.



Fig. 29. Representación de *Le chevalier errant*, 1950.

El recurso de versionar *Don Quijote de la Mancha*, el personaje literario más importante de la cultura española, debe enmarcarse en un contexto mucho más amplio y complejo. Los exiliados republicanos hicieron uso de la creación literaria cervantina como símbolo de su peregrinar y de su idealismo. Entre estas conocidas referencias, podemos citar los versos de León Felipe, las obras de Fernando de los Ríos y José Bergamín, el primer número de la revista *Las Españas* con un famoso texto de José M. Rocafull, los óleos de Rodríguez Luna y los grabados de Augusto Fernández, por citar algunos ejemplos. Todo este fenómeno vivió su momento álgido en 1947, cuando se celebró el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, año en el que además cobraron más fuerza las reivindicaciones del Gobierno de la República en el exilio, que por entonces se había trasladado de México D.F. a París, en una maniobra de aproximación, tratando de aprovechar la inercia de la derrota del fascismo internacional que conllevó la finalización de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, en el terreno de las artes escénicas, ese mismo año se organizaron una serie de actos en la capital azteca, dirigidos por Cipriano Rivas Cherif, con puestas en escena de Miguel Prieto y Salvador Bartolozzi y con partituras de Adolfo Salazar y Rodolfo Halffter. De la misma manera, el músico catalán exiliado en Gran Bretaña, Roberto Gerhard, finalizó en 1947 su ballet *Don Quixote*, que había comenzado a componer en 1940. También siguiendo una tendencia similar, en 1965 tendría lugar la inolvidable intervención de Esteban Francés para la versión de *Don Quixote* de Balanchine con el New York City Ballet.

No era la primera vez que Flores exploraba las posibilidades del clásico cervantino, ni sería la última, pues se conservan multitud de versiones de las andanzas de Don Quijote realizadas por el artista murciano desde mediados de los cuarenta —que fueron expuestas en la famosa muestra celebrada en Praga en 1947—, y que seguiría trabajando en las décadas siguientes, como en las Bienales Hispanoamericanas.¹²² De hecho, el pintor murciano participó junto con Lalo Muñoz, Joaquín Peinado y Hernando Viñes ilustrando el número especial dedicado a Cervantes que publicó el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* en diciembre de 1947.¹²³ Fue el mismo año del cuarto centenario cuando se encargó a Flores el proyecto de *Le Chevalier errant*, aunque su estreno se retrasaría hasta 1950.

¹²² Véase *Pedro Flores y El Quijote* [cat. exp.], Murcia, Museo Ramón Gaya, 2005.

¹²³ *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año IV, 36-37, París, noviembre-diciembre de 1947, p. 10.

Los cuatro cuadros de la obra compuesta por Ibert eran: *Los molinos*, *Danza de los galeotes*, *La Edad de Oro* y *Los comediantes*, partes a las que se les unía un final. Es posible acercarse a las ideas presentadas por Flores gracias a la carta que le envió el administrador de la Ópera de París el 25 de agosto de 1949, de la que extractamos un fragmento:

He recibido su carta y las maquetas que me ha enviado. Las he examinado con el Sr. Jacques Ibert y en seguida debo transmitirle la alegría que nos ha producido verlas. Encuentro magnífica la maqueta de los molinos, al igual que los dos cuadros de las galeras, el de la plaza pública y el telón. Para la Edad de Oro hará falta que hablemos. Lo que usted ha concebido no se corresponde con el espíritu del cuadro. Algunas de las maquetas necesitan ligeras modificaciones. Pero lo importante es que, desde el punto de vista pictórico, son lo que esperábamos.¹²⁴

Gracias a este documento podemos aproximarnos a la significación de uno de los dos telones de boca que se reprodujeron en el programa de mano de la temporada de la Ópera de París de 1950.¹²⁵ Se trata de una escena en la que aparece Cervantes escribiendo *El Quijote* rodeado por las musas, junto a otros personajes, como el propio hidalgo acompañado de Sancho Panza, y otro caballero (fig. 30). Efectivamente, tal y como se indicaba en la carta, el conjunto resulta algo abigarrado y muy colorido, atento a detalles tanto en los utensilios de escritura y adornos en la mesa, como animales, dos columnas con una estatuilla clásica y vegetación. La otra imagen identificada en el programa como «Los dos telones del *Chevalier Errant*, por Pedro Flores» es una batalla de fustas medieval de siete caballeros con brillantes uniformes y adornos en sus caballos que recuerda los cuadros de Paolo Uccello, y que a la vez hace referencia a la motivación de Don Quijote como caballero andante de la literatura de la Edad Media (fig. 31). A estos dos bocetos de telones se suma un tercero, conservado en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París, junto a los otros cinco telones destinados a los diferentes cuadros de la obra.¹²⁶

Flores realizó más de cincuenta figurines para esta producción¹²⁷ (fig. 32). Es posible determinar que el artista no conocía el vocabulario académico o la danza española cuando capturó el movimiento de los bailarines en sus posturas. En su conjunto, los personajes aportaban con sus vestimentas una enorme diversidad de colores y formas, siendo al mismo tiempo fieles a los diferentes detalles que cada uno transmitía en función de su posición social y de su rol en la obra. Una treintena de estos trajes diseñados por Flores y confeccionados por Barbara Karinska se conservan en la actualidad en las colecciones del Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie de Moulins (fig. 33).¹²⁸

En la revista *Hommes et mondes* de 1950 se hizo referencia a la intervención del pintor murciano en los siguientes términos: «Los decorados y los trajes del *Chevalier errant* han sido diseñados por el Sr. Pedro Flores: una decoración de gran belleza, puesta en valor gracias

¹²⁴ Carta del administrador del teatro de la Ópera de París a Pedro Flores, París, 25-8-1949. Reprod. en HERVÁS, J. M.: óp. cit., 1997, p. 413. T.A.

¹²⁵ Programa de mano de la Ópera de París, julio de 1950, nº 1, p. 11.

¹²⁶ FLORES, P.: *Le chevalier errant*, 1950, seis gouaches. BMO, BNF. Esq. [O.1950].

¹²⁷ FLORES, P.: *Figurines para «Les quatre Dulcinées». Le chevalier errant*, 1950. BMO, BNF. D. 216 [G3, ff. 13-44. Fotografías sin identificación. Librería Pública de Lesya Ukrainka, Serge Lifar Book Collection. *Lycette Darsonval in Le chevalier errant*, 1950 (Reprod. en *Dance magazine*, Nueva York, vol. 25, mayo de 1951, p. 13). Fotos de Lipnitzki, reprod. en programa de mano, doc. cit., 1950.

¹²⁸ Treinta trajes para *Le chevalier errant*, 1950. Confeccionados por Barbara Karinska. CNCS.



Fig. 30. P. Flores. Boceto para el telón de boca de *Le chevalier errant*, 1950.



Fig. 31. P. Flores. Boceto para el telón de boca de *Le chevalier errant*, 1950.



Fig. 33. Traje para *Le chevalier errant*, 1950.
Centre National du Costume de Scène, Moulins.



Fig. 32. P. Flores. Figurines para *Le chevalier errant*, 1950.

a una distribución minuciosa de la iluminación que contribuye en gran medida al magnífico brillo de este espectáculo».¹²⁹ Unos años más tarde, en 1958, Jean-Marc Campagne evaluó las contribuciones escénicas de Flores en el marco global de su obra, destacando su capacidad como escenógrafo:

[...] la calidad misma de su pintura (en tanto que refinamiento del dibujo y sensualidad de la materia) pone de manifiesto que la clase de imaginación de Flores le capacita para las grandes decoraciones. En el teatro, principalmente en la ópera-cómica, y en la ópera, ha demostrado que tenía el sentido de la óptica teatral y que era capaz de animar cualquier clase de espectáculo de una manera viva y suntuosa.¹³⁰

En suma, es muy posible que Flores llegara a la danza de manera casual. Ya hemos deducido sus escasos conocimientos sobre el ballet, concretamente, en cuestiones técnicas, posturales y estéticas. Sin embargo, las escenografías que diseñó para estos espectáculos en la Francia de la posguerra resultaron muy atractivas para un público al que llamó la atención el tratamiento colorista, exótico y quizá algo abigarrado de las puestas en escena de estos ballets con temática española. El recurso de encargar a pintores españoles la plástica de ballets, inspirados por figuras tan representativas de lo español, como Cervantes, Lorca y Falla, resultó una constante entre la labor protagonizada por los exiliados republicanos, además de una vía laboral muy apreciada en tiempos de escasez. A esta circunstancia debe sumársele la lectura que esos «mitos españolistas», en especial, adquirían en el contexto de los refugiados. El hecho de que Flores solo realizara escenografías con estos contenidos resulta ilustrativo de la consideración que su condición de artista español obtuvo en el círculo de colegas extranjeros en París. Estos creadores exiliados fueron, en definitiva, grandes difusores de la cultura española, sus valores y sus raíces, en competencia con lo promocionado desde la España de Franco, ambos interpretadores de lo hispano y su esencia, pero desde perspectivas radicalmente opuestas.

Pedro Pruna

El trabajo de Pedro Pruna para los escenarios en los años de la posguerra fue bastante escaso. Más dedicado a proyectos teatrales del bando franquista durante la Guerra Civil española, no perdió el contacto con lo que sucedía fuera, sobre todo, en la Ópera de París. Sin embargo, una vez retornado al triste panorama de los años cuarenta en España, Pruna pareció alejarse de la brillantez, la evasión y el espectáculo que proporcionaba el ballet en aquellos años. El catalán alquiló entonces la casa de Sitges que fuera de Joaquim Sunyer —un pintor entonces

¹²⁹ *Hommes et mondes*, vol. 11-12, 1950, p. 303. T.A. Véanse también: CASSOU, Jean: «Le chevalier errant de Jacques Ibert», *L'Opéra de Paris*, 12, París, 1956, pp. 16-17. REYNA, Fernando: «Two new ballets at the Paris Opera», *Ballet Today*, Londres, julio de 1950, p. 9. REYNA, F.: «France», *Ballet Today*, Londres, enero-febrero de 1956, p. 8. GOLÉA, Antoine: «Le chevalier errant», *La danse*, París, enero de 1956, pp. 10-11. HASKELL, Arnold: *The Ballet Annual 1957*, Londres, Adam and Charles Black, 1957, p. 117.

¹³⁰ CAMPAGNE, Jean-Marc: *Pedro Flores*, París, 1958, pp. 7-18. Trad. y cit. en HERVÁS, J. M.: óp. cit., 1997, p. 388.

exiliado en Francia—, donde solía coincidir con otros artistas, como Rafael Durán Camps. Igualmente, durante sus vivencias dentro de España, Pruna se integró en las reuniones convocadas en torno a Eugenio D'Ors. Entre ellas, las célebres veladas del día del Santo Ángel de la Guarda, en las que coincidía con otras figuras de la intelectualidad de la posguerra española, como Rosario de Velasco, Nicolás Barquet de Villanueva o Ignacio Agustí. Solo puede destacarse la publicación del libro que escribió en colaboración con Sebastià Gasch en 1946, *De la danza*, en el que se recogen las opiniones, críticas y valoraciones de estas dos destacadas figuras de la modernidad y la vanguardia de la Edad de Plata.¹³¹ Gasch había retornado a España recientemente, tras pasar los primeros años exiliado en el Château de Roissy-en-Brie, donde se localizaba el Albergue de la Juventud de la Unión de Escritores Franceses, y donde también fueron a parar Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, Ana Murria, etc.¹³²

No fue hasta 1948 cuando Pruna de nuevo se implicó como escenógrafo y figurinista, en este caso, para la obra de teatro *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina. La pieza se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 10 de noviembre.¹³³ Sin embargo, pasaron otros dos años más para su siguiente —y última— intervención en un ballet. Ocurrió en 1950, precisamente, como ya apuntábamos, para la representación que finalmente se le encargó a Pedro Flores: una segunda versión del ballet de la Ópera de París *Le chevalier errant*. La Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París conserva cinco bocetos para decorados de esta obra, en los que aparecían ángeles mezclados con los típicos elementos quijotesco y homenajes a la iconografía clásica y a la pintura¹³⁴ (figs. 34, 35). No están completamente aclarados los motivos que llevaron a la dirección de la ópera a elegir el trabajo de Flores en detrimento del de Pruna, especialmente, si era algo motivado por cuestiones políticas. El resultado del pintor catalán era más conservador, tanto en forma como en iconografía, en un recurso que se ha denominado «catolización» del arte, un rasgo habitual en el arte franquista de los primeros años de la posguerra.¹³⁵ Flores, sin embargo, demostró quizá mayor imaginación y personalidad en unas atmósferas de fuertes contrastes coloristas, rotundas presencias humanas y formas algo expresionistas, más en concordancia con una aproximación a la locura y la incompreensión del mundo del hidalgo manchego. El riesgo estético y el carácter personal abanderados por el artista murciano exiliado ganaron esta batalla.

De cualquier manera, hasta el momento se trata del último trabajo documentado de Pedro Pruna para los escenarios. Al pintor le quedaba todavía casi una treintena de años de vida, a lo largo de la cual se dedicó a la pintura y, puntualmente, a la ilustración.¹³⁶ Atrás dejaba el ambiente de los teatros, los ensayos, la orquesta, los bailarines y los trajes; un mundo que, en

¹³¹ GASCH, S. y PRUNA, P.: óp. cit., 1946.

¹³² Véanse: SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Recuerdos y reflexiones del exilio* (ed. Manuel Aznar Soler), Sant Cugat del Vallés, Associació d'Idees-GEXEL, 1997, p. 174. THIERCELIN MEJÍAS, Raquel: «Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada (Mónovar 1899-Cadenet 1999)», en CABAÑAS, M.; FERNÁNDEZ, D.; HARO, N. de; y MURGA, I. (coords.): óp. cit., 2010, p. 178.

¹³³ Anuncio publicado en *ABC*, Madrid, 6-11-1948, p. 15. Algunos de los figurines se conservan en el MNT.

¹³⁴ PRUNA, P.: *5 esquisses de décor pour Le chevalier errant*, h. 1950. BMO, BNF, Esq. [Divers 11.

¹³⁵ Véase CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 53-115.

¹³⁶ En 1959, Pruna le escribió una carta a su viejo marchante Henri-Pierre Roché en la que resumió con bastante humor su última trayectoria: Carta de Pruna a Roché, 4-4-1959. Cit. en RELIQUET, S. y P.: óp. cit., 1999, p. 194.



Fig. 34. P. Pruna. Boceto para el telón de boca de *Le chevalier errant*, 1950. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 35. P. Pruna. Boceto para el telón de fondo del acto II de *Le chevalier errant*, 1950. Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Bibliothèque Nationale de France, París.

el caso de Pruna, siempre estuvo más cercano a los círculos burgueses, y su lenguaje elegante y conservador en la elaboración estética, que de unas obras con contenido político o social, más próximas al teatro y la danza de guerra.

Emilio Grau Sala

Ya se ha analizado el trabajo escenográfico de este artista catalán en el contexto de la Barcelona de los años treinta, como parte de la plantilla del grupo de Joan Magrinyà. Sin embargo, Emilio Grau Sala luego se convirtió, al establecerse en la capital gala, en uno de los pilares de la Escuela de París en el exilio. Fue un gran amigo de González-Ruano desde 1940. Según el escritor, su estilo, «aunque él fuera ya bastante conocido, se decidía precisamente entonces. Su pintura, extraordinariamente decorativa, gustaba mucho a los franceses. Nada más lógico, porque era pura pintura francesa».¹³⁷ Grau Sala participó en exposiciones como *Histoire de la France et École de Paris*, en la Galerie Drouant de París en 1962, que dirigió artísticamente el

¹³⁷ GONZÁLEZ-RUANO, C.: óp. cit., 1998, p. 203.

mismo experto en teatro Raymond Cogniat. En su catálogo, en el que solo aparecía otro español —Mariano Andreu—, se le identificaba, efectivamente, con un «estilo francés». Se decía así en fragmentos como el siguiente: «Él es ilustrador nato, decorador nato. [...] no estaba marcado por un país o un estilo hasta que, a su llegada a París en 1932, descubrió con entusiasmo a los impresionistas. [...] Volvió a París en 1933, después en 1934 y definitivamente, en 1936. Evidentemente, vive en Montparnasse».¹³⁸

Durante los años cuarenta y primeros cincuenta, Grau Sala continuó una labor escénica importante, diseñando los decorados y figurines de varias producciones. A pesar de que, por número, estas obras constituyen toda una vertiente en la trayectoria profesional del artista catalán, hasta el momento son muy escasos los detalles sobre estas intervenciones y prácticamente no se ha localizado ninguna fuente gráfica de las piezas. Por ello, todavía existen grandes lagunas en el conocimiento de la labor de Grau Sala en el exilio. A continuación, señalaremos, no obstante, sus colaboraciones en obras escénicas durante los años cuarenta y cincuenta.

En primer lugar, en 1947 se estrenó el ballet *La alborada del gracioso* en el Théâtre des Champs-Élysées, con escenografía de Grau Sala. Lamentablemente, no hemos podido localizar hasta el momento más información acerca de esta producción para un ballet. El 16 de abril de 1948 se llevó a escena la obra *Plume au vent* en la Comédie des Champs-Élysées. Se trataba de una comedia musical en dos actos, puesta en escena por Jean Wall a partir de un texto de Jean Nohain y una partitura de Claude Pingault, con decorados del pintor catalán.¹³⁹ Igualmente, un año más tarde, el 21 de noviembre de 1949, tuvo lugar el estreno de *La demoiselle de petite vertu*, una comedia en tres actos puesta en escena por Claude Sainval, con un texto de Marcel Achard y escenografía de Grau Sala. Ese mismo año se llevó a los escenarios *La galette des rois*, de Roger Ferdinand, en el Théâtre Daunou, para la que el artista español de nuevo diseñó los telones. Por último, en 1952 el catalán se volcó como escenógrafo en otros tres espectáculos: *Le vivier*, de Henri Troyat, que se representó en el Théâtre Royal du Parc de Bruselas, y dos textos lorquianos, *La zapatera prodigiosa* y *Don Perlimplín*, en el Komodie Théâtre de Bâle.

Se trata, por tanto, de una considerable, aunque desconocida producción, que pone de manifiesto la obligación de estudiar a Emilio Grau Sala en el exilio como escenógrafo. A diferencia de otros pintores centrados en la danza, el artista catalán también se dedicó a obras dramáticas, no solo a través del diseño de decorados, sino también en lo que respecta a obra gráfica, como carteles y programas de mano. En ellos volcó su amplia experiencia en la ilustración, un ámbito en el que ya antes de la guerra había logrado grandes éxitos.

José Zamora

José Zamora (1889 - Sitges, 1971) —también conocido como Pepito Zamora—, comenzó su carrera artística integrado en la plantilla del Teatro de Arte de Martínez Sierra en 1916 y 1917, así como en espectáculos del género frívolo en España, vinculados a las variedades

¹³⁸ *Histoire de la France...* 6p. cit., 1962, s.p. T.A.

¹³⁹ Véanse las fotografías de Henri George para estos dos espectáculos. BNF, 4-PHO-4-0160 y 4-PHO-4-0162. Recortes de prensa, BNF, 2010-9466.

y la revista. Este artista madrileño se formó con Eduardo Chicharro, y pronto se decantó hacia la ilustración de revistas y libros en aquel Madrid de los años diez, compartiendo páginas con Bartolozzi, Penagos, Augusto, Sáenz de Tejada, y otros muchos.¹⁴⁰ En la primera de sus numerosas estancias en Francia comenzó trabajando como ayudante del modisto Paul Poiret y después, del mismo Erté, cuando el diseñador ruso se estableció en París en 1913. En la década de los veinte y los primeros treinta desarrolló una interesante y fructífera trayectoria en puestas en escena para el género frívolo. Igualmente, durante la posguerra española, se estableció de nuevo en el foco parisino, como un exiliado más. González-Ruano recogió algunas líneas en sus memorias de aquel «joven, pizpireto, haciendo cinismo y chistes sobre sí mismo» que, en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, «apenas dibujaba ahora más que figurines convencionales y divertidos con reinas de Saba y príncipes lánguidos como en sus buenos tiempos de la otra postguerra».¹⁴¹

A partir de 1940, Zamora volvió a los escenarios del Casino de París, donde había trabajado con anterioridad para producciones de Henri Varna. Entre las obras de esos años, podemos destacar *La vie de bohème*, estrenada en 1941, una pieza adaptada por Jean Cocteau con música de Jean Tranchant y llevada al Théâtre Monceau, y *Jan, le Stropiat*, una obra de J. Guilhène, estrenada en 1943, que interpretó el Groupement d'Art Dramatique. Cinco años más tarde realizaría los diseños de *Violettes Impériales*, representada también a lo largo del siguiente año en el Théâtre Mogador. En 1948 se representaría *Exciting Paris* en el Casino, con los figurines diseñados por el artista madrileño. Finalmente, Zamora realizó los decorados de *La danseuse aux étoiles*, una opereta en dos actos y dieciocho cuadros de Henri Varna y Guy des Cars, con música de Vincent Scotto, orquestada por Jacques Météhen. La obra se estrenó en el Théâtre Mogador de París, el 18 de febrero de 1950, interpretada por, entre otros, Marta Labarr, Isabelle Fusier, Ana Beressi y Christiane Bourgeois.

Las obras que Zamora realizó en París resultan muy distintas de las que se le encargaron desde España durante los años cincuenta. Destaca, entre ellas, su labor escenográfica para *De Madrid al cielo*, estrenada en 1952 en la capital española. Diseñó para ella en un costumbrismo castizo que ubicaba en un patio madrileño de dos pisos que distribuía a los intérpretes por el escenario.¹⁴² Entre sus obras para variedades, Zamora volvió a trabajar para el Teatro Eslava en piezas como *La corte del faraón* (1956) y *Apoteosis de revista* (1956). De nuevo, al otro lado de las fronteras, Zamora trabajó para la opereta de Scotto de 1954 *Les amants de Venise*, representada en el Théâtre Mogador. Allí mismo también se levantó el telón en sus producciones *Naples ou le baiser de feu* y *Les amours de Don Juan*. Igualmente, llevaría a cabo *Gay Paris* (1951), *Une revue de tonnerre* (1953), *Sensations* (1956) y *Plaisirs* (1961) en el Casino de la capital gala.

Al comparar las producciones de Zamora dentro y fuera de España, es patente la radical diferencia de contenidos y formas que presentó el artista. Si las obras francesas mostraban originales diseños femeninos que dejaban al descubierto las formas del cuerpo —en algunas ocasiones de manera casi integral—, las piezas españolas debían lidiar con una censura que

¹⁴⁰ Véase PELÁEZ, Andrés y ANDURA, Fernanda (coords.): *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

¹⁴¹ GONZÁLEZ-RUANO, C.: óp. cit., 1998, p. 219.

¹⁴² Véase PELÁEZ, A. y ANDURA, F. (coords.): óp. cit., 1988.

no habría tolerado las ideas mencionadas. Antes bien, tanto los telones como los trajes se concentraban en retratar elementos pintorescos de la España más castiza, de zarzuela y de sainete. La libertad a la que Zamora podía aspirar en la escena francesa quedaba lejos de los condicionantes que, por aquel entonces, exigía el teatro franquista. Tras una vida que algunos críticos de la época habrían definido como inmersa en el «mundo de la farándula», a finales de los sesenta Zamora retornó a España. Allí se instaló, primero, en Madrid y, más tarde, en Sitges, donde murió en 1971.

Antoni García Lamolla

El pintor catalán Antoni García Lamolla (Barcelona, 1910 - Dreux, Francia, 1981) ha sido objeto, en los últimos años, de estudios pormenorizados que han rescatado del olvido tanto su trayectoria como su puntera obra.¹⁴³ Gracias a ellos, se conocen más datos acerca de su participación activa en los círculos de ADLAN, el surrealismo, la vanguardia catalana y las exposiciones de 1936. Entre sus compañeros de fatigas surrealistas, que integraron, junto con Lamolla, la nómina de participantes en la Exposición Logicofobista, destacaron Ángel Ferrant, Maruja Mallo, Remedios Varo, Esteban Francés, Leandre Cristòfol, Artur Carbonell, Ramon Marinel·lo, Joan Massanet, Andrés Gamboa-Rothwos, Nàdia Sokalova, Àngel Planells, Jaume Sans y Juan Ismael. Estos jóvenes artistas tomaron como referentes a los integrantes del grupo de Breton, aunque sobre ellos —y en casos como el de Lamolla— siempre destacó Joan Miró. Además, al menos Mallo, Varo, Francés y Lamolla —como ocurría con el propio Miró— se verían enormemente atraídos por la escena y realizarían proyectos de diversa índole para el teatro o la danza entre los años treinta y los años cincuenta, bien en España o bien en sus respectivos asientos en el exilio. Asimismo, al desenvolverse en los ambientes artísticos de Barcelona y Madrid en los primeros años treinta, el pintor barcelonés entablaría amistad con otros artistas e intelectuales, como Manuel Viola. El Lamolla de los años treinta tomaría como herramientas los métodos del surrealismo, como el automatismo, el psicoanálisis y la interpretación onírica y simbólica, elementos de los que continuaría haciendo uso durante la década siguiente.

Una vez estallada la Guerra Civil española, Lamolla trabajó en el sector de la ilustración de publicaciones periódicas de corte anarquista. Solo sabemos, respecto a su contacto con el mundo teatral, su colaboración con la revista *Espectáculo*, publicada por el Sindicato de la Industria del Espectáculo, así como con *Semáforo*, dependiente del Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos de Valencia y Provincia. Tras la victoria fascista, el pintor barcelonés cruzó los Pirineos y fue internado en los campos de Argelès-sur-Mer y Le Barcarès, de donde salió para establecerse en Dreux. En los años de ocupación, trabajó como decorador de una empresa de pintura industrial. Fue a partir del final de la Segunda Guerra Mundial cuando, integrado en la asociación Cultura Catalana, volvió a exhibir su pintura, participando en distintas exposiciones. Durante su estancia como refugiado español en Dreux, Lamolla mantuvo una estrecha relación con Antoni Clavé, Emili Grau Sala, Joan Rebull y Pau Planas, artistas catalanes con los que

¹⁴³ Véase el catálogo de la exposición comisariada por GARCÍA DE CARPI, Lucía y NAVARRO GUITART, Jesús: *Lamolla. Espejo de una época/Mirall d'una època* [cat. exp.], Lérida, SECC-Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2010.

protagonizó alguna muestra colectiva. Además, en una localidad cercana vivía el pintor fauvista Maurice de Vlaminck, el cual se convertiría en amigo y referencia durante su largo exilio francés.

La única colaboración estricta para la danza que, hasta el momento, conocemos de Antoni García Lamolla se relaciona con dos proyectos escenográficos que, según la investigación de Jesús Navarro, pertenecerían a la ópera *Carmen* y el ballet *Du jour à la nuit*, un trabajo desarrollado en un par de decenas de bocetos, extendido entre 1944 y 1947.¹⁴⁴ Poco sabemos todavía del primer encargo, mientras que el ballet, según citan en su estudio Josep Miquel García y Esther Ratés i Brufau, estaba pensado para la compañía de ballet del marqués de Cuevas.¹⁴⁵ Su título aludía a las distintas fases de una jornada: el amanecer, el día, el atardecer y la noche. Curiosamente, esta misma idea había sido el germen de la decoración del apartamento de Helena Rubinstein en Nueva York que había realizado Dalí en 1943, cuyas imágenes fueron reproducidas en la revista *Vogue* ese mismo año —aunque desconocemos si Lamolla pudo haberlas visto—.¹⁴⁶ Por otro lado, precisamente los ballets puestos en escena por Dalí en Estados Unidos —que analizaremos pormenorizadamente en su correspondiente apartado— llegaron a Europa en aquellos años, gracias a las giras que realizaron los Ballets Russes de Monte Carlo y el Ballet International de Cuevas. El hecho de que los pintores de éxito, tanto españoles como de otras nacionalidades, estuviesen cosechando grandes triunfos por medio de la labor escenográfica pudo impulsar a Lamolla a probar suerte en la danza. No parece casual que dos de sus mejores paisanos y amigos, Clavé y Grau Sala, fueran grandes escenógrafos en el ballet. Juntos habían expuesto en distintas galerías en 1945 y el leridano fue el que fomentó que Clavé y Vlaminck se conocieran.¹⁴⁷ Puede que, en correspondencia, se propusiera su nombre para algún encargo escénico.

Uno de los bocetos conservados que hemos mencionado está fechado en 1944 y su estilo difiere con respecto a los demás, por lo que, probablemente, no perteneciese al mismo proyecto. Representaba claramente un escenario y presentaba a un bailarín en la parte delantera y centrada del mismo (fig. 36). En el fondo de la composición, se distribuyeron diferentes elementos de factura y contenido surrealista, como la mano, varios rostros, formas fálicas, perfiles humanos y reminiscencias animales y vegetales, que pueden recordar la iconografía de Dalí, Ernst y Domínguez. En términos globales, este diseño puede recordar al ballet *Les presages* que puso en escena André Masson en 1933, así como los que, poco después de Lamolla y en otras latitudes, llevaría a cabo Esteban Francés para los escenarios americanos.

El resto de diseños se han identificado hasta el momento con el mencionado ballet *Du jour à la nuit*. Sin embargo, su estudio en conjunto no nos resulta demasiado coherente para una sola producción. Por un lado, encontramos un boceto fechado en 1944, que, por su estructura, debería formar parte del proyecto anterior (fig. 37), a juzgar por la representación

¹⁴⁴ GARCÍA LAMOLLA, A.: Sin título (escenografía del ballet *Du jour à la nuit*), 1944, *gouache* sobre cartulina, 50 x 65 cm; 49,5 x 64,5 cm; 50 x 65,5 cm; 50 x 65,5 cm; 36,5 x 51 cm; 50 x 65 cm; 50 x 64 cm; 49 x 64,5 cm; 48 x 63 cm; 50,5 x 65 cm; 50 x 65,5 cm; 50 x 65 cm; 49,5 x 64,5 cm; 50 x 64,5 cm; 48 x 63 cm; 50 x 65 cm; 49 x 61 cm; 48 x 63 cm; 49 x 64 cm; 50 x 65 cm. Col. particular, Lérida.

¹⁴⁵ GARCIA, Josep Miquel y RATÉS I BRUFAU, Esther: *Vida del pintor Lamolla*, Barcelona, Mediterrània, 2009, p. 68.

¹⁴⁶ Véase: ADES, Dawn (ed.): *Dalí* [cat. exp.], Madrid, La Esfera de los Libros, 2004, p. 502.

¹⁴⁷ CABAÑAS BRAVO, Miguel: «El exilio en Francia de los artistas españoles y el caso de Lamolla», en GARCÍA DE CARPI, L. y NAVARRO, J.: *op. cit.*, 2010, p. 121.



Fig. 36. A. G. Lamolla. Boceto para un proyecto escenográfico, 1944. Col. particular.



Fig. 37. A. G. Lamolla. Boceto para un proyecto escenográfico. Col. particular.

del suelo del escenario en bandas paralelas que se fugan hacia un punto central, al igual que por la disposición de figuras fantasmagóricas delineadas con un carácter orgánico. Por otro lado, somos partidarios de la separación del resto de sus estudios en dos conjuntos: uno, de énfasis en un menor número de elementos, generalmente de carácter geométrico y tendencia a la abstracción, de mayor tamaño, monumentalidad y rotundidad; el segundo grupo, algo más tradicional, estaría concentrado en los detalles, en versionar el género paisajístico y reflejar cierta atmósfera de cuento infantil. Dos de los proyectos para estos decorados fueron expuestos, junto con otros tres óleos y el dibujo *La chute du nazisme*, en el Salon des Surindépendants parisino en 1946.¹⁴⁸

La originalidad de las escenografías para ballet de García Lamolla radican en la traducción del lenguaje surrealista a la danza, un recurso que se había visto sobre los escenarios en los primeros años treinta con Masson, Miró o Nicholson, pero que quizá resultaba algo pasado ya

¹⁴⁸ «Au Salon des Surindépendants», *La revue moderne*, 1, IV, París, 1946. Cit. en GARCIA, J. M. y RATÉS BUFRAU, E.: óp. cit., 2009, p. 68.

para el último lustro de los años cuarenta, en el que, más que la búsqueda del subconsciente, si acaso, lo que estaba en boga era la aplicación del método paranoico-crítico de los ballets de Dalí. En este sentido, Lamolla trabajaría en una órbita análoga a la de Francés en aquellos años, aunque el hecho de que solo se hayan conservado estos escasos proyectos para danza nos impide estudiar si su evolución se encaminaría hacia el realismo, como hizo su homólogo en Estados Unidos, y como parece acreditar el resto de su evolución pictórica.

Óscar Domínguez

El pintor surrealista canario Óscar Domínguez (La Laguna, Tenerife, 1906 - París, 1957) ha aparecido mencionado en ciertas ocasiones entre estas páginas, vinculado a actividades artísticas desarrolladas en Francia durante la posguerra. Hasta entonces, a pesar de su importante producción en el terreno de la plástica, especialmente, integrado en el grupo de Breton, no conocemos su participación en el diseño de decorados o figurines en ninguna pieza de danza.

No obstante, sabemos que, a principios de 1949, Domínguez trabajó como escenógrafo en la puesta en escena de *La Place de l'Étoile*, escrita por su antiguo compañero Robert Desnos, quien había fallecido antes de que finalizara la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una obra fechada en 1927, configurada en los tiempos álgidos del surrealismo bretoniano, aunque fue revisada por el autor en 1944. Su versión escénica se estrenó un lustro más tarde en el Théâtre des Noctambules, gracias a una dirección de Clément Harari.¹⁴⁹ La obra, de nueve cuadros, fue interpretada por M. Coussonneau, Loleh Bellon, Clément Harari, G. Licchia y M. Gulack.¹⁵⁰

A pesar de que esta obra fue la única diseñada por Domínguez que consiguió materializarse, el artista canario también colaboraría en una producción para la ópera parisina que quedó en un mero proyecto. A esta fallida labor se refirió el pintor en una carta dirigida a su amigo Eduardo Westerdahl en la que se traslucen los problemas que surgieron frente a la dirección del coliseo:

Te contesto con retraso, pues después de mi última carta he tenido una época de trabajo intenso: cuatro decoraciones para una pieza de «Desnos», «La de l'étoile» [sic] que anoche se presentó con un gran éxito. Las decoraciones para la Ópera se han quedado en el proyecto, pues los directores del ballet que son casi todos maricones son unos señores imposibles, con los que he terminado diciéndoles que se vayan a tomar, etc.¹⁵¹

Hasta el momento, no se han encontrado nuevas colaboraciones de Óscar Domínguez como escenógrafo. Se debe tener en cuenta su breve trayectoria en la posguerra, ya que su enfermedad se agravó a finales de la Segunda Guerra Mundial y su situación personal y laboral se deterioró en todos los sentidos, hasta verse empujado al suicidio en 1957.

¹⁴⁹ COGNAT, Raymond: *Les décorateurs de théâtre*, París, L. Théâtrale, 1955, p. 181.

¹⁵⁰ SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE: *Revue d'Histoire du Théâtre*, vols. 1-2, París, 1948, p. 331.

¹⁵¹ Carta de Óscar Domínguez a Eduardo Westerdahl, París, 27-4-1949. Cit. en CASTRO, Fernando: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, 1978, p. 186.

1.2. Otros centros europeos: Londres y Moscú

La presencia española en la posguerra británica

Quizás uno de los focos de recepción de exiliados republicanos españoles menos estudiados hasta el momento ha sido el establecido en Gran Bretaña. Las barreras lingüísticas y culturales con que se encontraron la mayoría de los refugiados políticos en el contexto anglófono, unido a los vínculos culturales y las ofertas receptoras llegadas de países como México, Chile y la República Dominicana, entre otros, provocaron que los destinos elegidos fuesen, en mayor medida, los de países de habla hispana. Estos mismos obstáculos se han continuado manteniendo por una primera generación de estudiosos del exilio, volcados hacia los países con mayor número de recepción de exiliados, como Francia o México, o en todo caso, al ámbito latinoamericano. En los últimos años, sin embargo, hemos podido constatar la publicación de los resultados de distintas investigaciones sobre el contexto británico en el que se establecieron españoles republicanos.¹⁵²

El foco del exilio británico se caracterizó por atraer a un menor número de refugiados republicanos y, en concreto, de artistas plásticos. Como apuntábamos anteriormente, la necesidad de conocer la lengua inglesa fue un primer filtro que solo dejó pasar a un reducido número de españoles, fundamentalmente, con un mayor nivel educativo. Muchos de estos intelectuales se establecieron en Londres, aunque también, en algunos casos, en lugares como Oxford y Cambridge, donde buscaron trabajo como profesores de sus universidades. En otro orden, la capital inglesa fue el lugar elegido por Juan Negrín para exiliarse, hecho que atrajo a otros destacados miembros del gobierno republicano en el exilio.

Gran Bretaña se había convertido en un país de acogida de los exiliados políticos de los primeros conflictos que apuntaban el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En concreto, tras el ascenso de Hitler al poder, el 30 de enero de 1933, se inició la huida de miles de judíos y de otros represaliados sociales, culturales y políticos en una primera oleada, seguida de una segunda a partir de 1938.¹⁵³ Aunque los exiliados por el régimen nazi habitualmente elegían Centro Europa y Francia como primer destino, la invasión de Polonia y el posterior avance alemán en los primeros momentos de la guerra provocaron un desplazamiento hacia Gran Bretaña, en algunos casos incluso, como plataforma previa al salto definitivo hacia los Estados Unidos. De la misma manera, los exiliados españoles comenzaron a llegar a Inglaterra ya en plena Guerra Civil, es decir, poco después de los pioneros refugiados alemanes y, en muchos casos, pasando primero por Francia, antes de su establecimiento en América. Sin embargo, a diferencia de sus homólogos, su exilio se prolongaría mucho más allá del fin de la Segunda Guerra Mundial, por lo que, si bien el marco general para los artistas refugiados por el fascismo nos es válido, hace falta matizar las diferencias que encontraron los artistas españoles exiliados en cuanto a la situación política y social, primero, en la Gran Bretaña no-intervencionista, segundo, en el país en guerra y, por último, en la posguerra en la que el gobierno inglés llegó a reconocer el régimen de

¹⁵² Véase el completo estudio de MONFERRER CATALÁN, Luis: *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña 1936-1977*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008.

¹⁵³ Véase: BARRON, Stephanie (ed.): *Exiles + emigrés* [cat. exp.], Los Ángeles, Harry N. Abrams, 1997.

Franco. Como ejemplo del círculo artístico que se formó en Gran Bretaña, así como del uso de esta plataforma de proyección americana, a lo largo de los años de preguerra y guerra, el núcleo británico acogió a creadores como Max Beckmann, John Heartfield, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Jacques Lipchitz, Yves Tanguy, André Masson, Max Ernst, Roberto Matta, Piet Mondrian, Fernand Léger, Lyonel Feininger, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy y George Grosz, entre otros.

A pesar de que desde las instituciones británicas el apoyo a los exiliados republicanos españoles no fuese el más explícito —pues el miedo a recibir oleadas de emigrados nuevos ya era elevado debido a la situación causada por la recepción de los que emigraron del régimen nazi—, sí que se crearon ciertas organizaciones de ayuda o se utilizaron algunas ya existentes. Entre ellas, podemos citar las siguientes: Spanish Writers Relief Committee, Writers & Readers Group, Writers Association for Intellectual Liberty, Spanish Writers Relief Committee, Spanish Artists Refugee Committee, British Committee for Refugees from Spain, Parliamentary Committee for Spain, All London Aid Spain Committee, Society for the Protection of Science and Learning, National Joint Campaign for Spanish Relief y Anglo-Iberian Society.¹⁵⁴ Igualmente, a lo largo de los años cuarenta comenzaron a crearse en Gran Bretaña algunas instituciones dependientes de los exiliados españoles, destinadas a reforzar el estudio de su cultura en el exterior. Entre ellos cabe citar el Instituto Español en Londres —creado en enero de 1944—, el Hogar Español —fundado por Negrín y activo desde ese mismo año—, la Asociación de Españoles, la Fundación Juan Luis Vives, y otras agrupaciones, a veces siguiendo una línea regional, como la Eusko Etxea, el Casal Català, la Anglo-Catalan Society, la Llar Catalana, Juventud Española, Juventud Combatiente y Amistad.¹⁵⁵

No hay que olvidar además que, desde el inicio de la Guerra Civil española, una gran parte de los creadores e intelectuales británicos, especialmente aquellos relacionados con el grupo surrealista en Inglaterra, habían impulsado el apoyo del bando republicano, publicando textos como «Declaration on Spain», en *Contemporary Poetry and Prose* (1936) —que firmaron, entre otros, Henry Moore, Paul Nash, Roland y Valentine Penrose y Rupert Lee—, y «We Ask Your Attention», en el que se denunciaba la decisión del gobierno británico de no-intervención. En las diferentes campañas realizadas en Gran Bretaña participaron, además de los miembros citados, Ben Nicholson, Moholy-Nagy, Pissarro, Hepworth y Wadsworth.¹⁵⁶ De hecho, algunos críticos y artistas, como Penrose y Zervos, se implicaron en sacar refugiados españoles de los campos de concentración franceses, como Lamolla y Crous.

En cuanto a la situación del ballet británico de la posguerra, cabe destacar su posición deudora del gran impulso que había recibido durante la década de los treinta gracias a figuras como Ninette de Valois y Marie Rambert. Como buenas herederas de la fórmula de Diaghilev, el repertorio del Sadler's Wells Ballet y del Mercury Theatre —dos de los grandes templos de

¹⁵⁴ Véanse: Spanish Writers Relief Committee, Caja 92/4, n. 1. Spain - Shelfmark, C. 153. National Joint Campaign for Spanish Relief, C. 118/8. Anglo-Iberian Society, C. 92/4. Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero, C. 150/7, 153/3. Society for the Protection of Science and Learning Archive (SPSL), Bodleian Library, Oxford University.

¹⁵⁵ Véase MONFERRER, L.: óp. cit., 2008.

¹⁵⁶ También cabe recordar que Penrose, Zervos y David Gascoyne fueron invitados por Miravittles para comprobar las tareas de salvamento del patrimonio. Véase: REMY, Michael: *Surrealism in Britain*, Hants, Ashgate, 1999, pp. 103-111.

la danza en aquel país—, en una línea que buscaba la definición de un estilo propio, se había ido conformando gracias a obras que contaban con puestas en escena diseñadas por artistas como Duncan Grant, Vanessa Bell, George Sheringham, Edward Burra, Rex Whistler, Sophie Fedorovich, E. McKnight Kauffer, Cecil Beaton y André Derain. Durante los años cuarenta, se mostraron al público producciones tan célebres como *Miracle in the Gorbals* o *Don Quixote*, de Burra; *The Wanderer*, de Graham Sutherland; y *The Quest*, de John Piper, entre otros.¹⁵⁷ La apuesta por los grandes artistas británicos en el repertorio contemporáneo era muy evidente. En este contexto, las producciones escenográficas de pintores españoles, como Mariano Andreu y Antoni Clavé, llegaron a los teatros londinenses gracias a los encargos de coreógrafos extranjeros, invitados a las compañías inglesas, como ocurrió con el caso de Roland Petit, a finales de los años cuarenta.

Poco a poco, las tierras británicas acogieron a republicanos exiliados, como el poeta Luis Cernuda y los músicos Roberto Gerhard, Manuel Lazareno y Gustavo Durán —también condecorado militar—, que se integraron en la Universidad de Cambridge; los institucionistas Alberto Jiménez Fraud —establecido en Oxford—, Natalia Cossío y José Castillejo; los profesores Esteban Salazar Chapela, Rafael Martínez Nadal y el musicólogo Eduardo Martínez Torner, miembros del Instituto Español en Londres; los políticos Juan Negrín, Casares Quiroga y Luis Araquistáin, etc.

En este contexto se emprendieron algunas iniciativas que trataron de mostrar el repertorio teatral español que traían consigo. La creación de grupos como La Farándula, dirigido por Francisco Gil Vallejo, permitió representar textos dramáticos: *El alcalde de Zalamea*, *La casa de Bernarda Alba* y *Las de Caín*. También el profesor universitario y periodista Rafael Martínez Nadal organizaba todos los años exitosas representaciones clásicas de Jorge Manrique, Lope de Rueda, Lope de Vega y Calderón, aunque el estreno de *La verbena de la Paloma* obtuvo una respuesta especialmente importante. Trabajaría igualmente en el contexto escénico, aunque volcado en la composición musical para danza, Roberto Gerhard, con brillantes producciones, de las que destaca su célebre *Don Quixote*. Por último, Manuel Lazareno compondría distintas partituras para el Sadler's Wells Ballet londinense, durante sus años de exilio británico.¹⁵⁸ Por parte de los anfitriones ingleses hubo casos de auxilio a los refugiados españoles a través de actividades escénicas. Así, por ejemplo, John Brand Trend, desde la Universidad de Cambridge, favoreció su inclusión en obras de teatro. No en vano, el profesor hispanista había visitado asiduamente España, había publicado libros sobre la cultura española y era amigo de importantes creadores e intelectuales de allí desde hacía décadas, como Salvador de Madariaga, Francisco Giner de los Ríos y Manuel de Falla, con el que mantuvo el contacto a lo largo de los años.¹⁵⁹

Los artistas plásticos que residieron como refugiados en Reino Unido llegaron en menor número, con respecto a los que se dirigieron a otras latitudes. Entre ellos, los más conocidos son Gregorio Prieto y José María Ucelay, aunque también empiezan a difundir más datos

¹⁵⁷ Véase CRISP, Clement: «Artists Design for Dance in the Twentieth Century», en *Artists Design for Dance, 1909-1984* [cat. exp.], Bristol, Arnolfini Gallery, 1984, p. 11.

¹⁵⁸ «Carta de Londres. Españoles en Inglaterra», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, México D.F., febrero-mayo de 1957, pp. 30-31.

¹⁵⁹ Véase la correspondencia entre John Brand Trend y Falla, conservada en la Universidad de Granada. Agradezco a Nigel Dennis su información sobre la figura de Trend.

sobre otros como Màrius Armengol, Alfredo Benigani, Guillermo Bestard, Joan Rebull, Jesús y José Martínez, Alberdi, «Caireles» y Comas. También pasó por este núcleo del exilio José Guerrero —en su itinerancia a finales de los años cuarenta entre París, Italia y Nueva York—. No obstante, en rigor, solo una fracción de esta nómina realizó diseños escenográficos para compañías establecidas en Gran Bretaña en aquellos años: Gregorio Prieto, José María Ucelay, Enrique Garrán, Mariano Andreu y Antoni Clavé.

En primer lugar, Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real, 1897-1992) se estableció entre Londres y Cambridge, donde se dedicó a su actividad pictórica e ilustrativa, manteniendo una estrecha amistad con Cernuda. En el campo teatral, puso en escena la obra lorquiana *La zapatera prodigiosa*, así como el célebre drama de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga *Canción de cuna*, dirigido por John Gielgud, que fue estrenado en el Apollo Theatre de Londres a finales de enero de 1944.¹⁶⁰

Por su parte, José María Ucelay (Bermeo, 1903 - Busturia, 1979), como se ha apuntado, había destacado en los años treinta como escenógrafo del ballet vasco, siendo autor de piezas como *Pedro Ignacio*, *Tic-tac*, *Ostin*, *Itxaro-Izara*, *Biotz Amezkora* o *El corazón de Víctor Irureta* y *El atalayero de Machichaco*. Tras formarse entre España y París, relacionado con la Asociación de Artistas Vascos y la Sociedad de Artistas Ibéricos, fue nombrado director general de Bellas Artes del gobierno de Euskadi. Implicado con las gestiones del gobierno vasco en el exilio desde los años de la guerra española, tuvo la oportunidad de trabajar paralelamente como retratista y muralista en Londres, exponiendo su obra en alguna ocasión. En 1949 decidió volver a su tierra natal, donde vivió un par de décadas más hasta su muerte.

Precisamente, el gran colectivo de niños vascos exiliados en Gran Bretaña con el que había trabajado Ucelay en la compañía Eresoinka continuó cierto programa de actividades entre el ocio y la propaganda.¹⁶¹ Así, como parte de la política del Gobierno de Euskadi, este grupo infantil realizó una serie de actuaciones para las que un artista, hasta ahora poco conocido, llamado Enrique Garrán, diseñó la escenografía de una obra de teatro dirigida por José Estruch que no llegaría a representarse.¹⁶² El compositor Manuel Lazareno formaría un coro artístico. Entre estos niños vascos «que tantísimo éxito tenían dondequiera [sic] que se presentaban con sus bellas voces, y sus bellos trajes».¹⁶³ Sabemos que Garrán había participado, durante los años veinte, en la ilustración de *Plural. Revista mensual de literatura*, una publicación periódica del ámbito ultraísta, dirigida por el poeta César A. Comet, editada en 1925, con solo tres números. En ella también colaboraron Norah Borges, Francisco Bores y Francisco Santa Cruz.¹⁶⁴ Igualmente, Garrán estuvo implicado en las actividades ligadas a la Sociedad de Artistas Ibéricos. En el exilio, el artista se integró en el círculo cultural del Instituto Español de Londres, aunque todavía queda mucho por investigar de su figura.

¹⁶⁰ Programa de mano, *The Cradle Song*, Apollo Theatre, Londres, 27-1-1944. V&A Archives.

¹⁶¹ Report of the work of the National Joint Committee for Spanish Relief, The British Committee for Refugees from Spain and The Basque Children's Committee, s.f. Bodleian Library, MS. SPSSL. 118/8. National Joint Campaign For Spanish Relief, Correspondence/Leaflets 1939-1947.

¹⁶² Véase MONFERRER: óp. cit., 2008, p. 288.

¹⁶³ «Carta de Londres...», art. cit., 1957, p. 30.

¹⁶⁴ ALCANTUD SERRANO, Victoriano: *Esthetiques des premières avant-gardes en Espagne : Ultraisme et Créationnisme (1918-1925)* (tesis doctoral inédita), París, Université de Paris VIII-Saint-Denis, 2007, p. 465.

Otro de los artistas que a lo largo de su vida se dedicó constantemente a la escenografía y que ha aparecido en los capítulos previos al estudio del exilio fue Mariano Andreu. Ya hemos analizado las tres importantes aportaciones que hizo en el seno del ballet inglés durante los años de la Guerra Civil española. En cierta medida, estas tres piezas podrían considerarse las primeras de su producción como exiliado, pues fue patente su decisión de no volver a España hasta los últimos años de su vida. Sin embargo, a partir de los años cuarenta, las obras escénicas de Andreu se limitaron a la vertiente teatral, y no a la danza. No obstante, cabe mencionar los títulos de estos estrenos, puesto que el éxito de público y de crítica avala su figura como una de las más importantes en el contexto del teatro inglés de la posguerra, una actividad que compatibilizó con la pintura y la ilustración.

En primer lugar, señalaremos su colaboración como escenógrafo de *Le maître Santiago*, una obra de teatro de Henri de Montherland estrenada en el Théâtre Hébertot de París en 1948. A partir del año siguiente, retomada la inercia de la creación escénica, participó en múltiples proyectos teatrales ingleses. Así, estuvo implicado en la creación de tres clásicos del repertorio de Shakespeare: *Much Ado About Nothing*, en 1949, *Hamlet*, en 1951, y *All's Well That Ends Well*, en 1955. El primero fue una versión puesta en escena por John Gielgud, estrenado —al igual que el último, dirigido por Noell Willman— en el Shakespeare Memorial Theatre de Stratford-upon-Avon. El segundo, de Alec Guinness, vio la luz, con algo de polémica, en el New Theatre de Londres. Paralelamente, siguió trabajando con Montherland en otros proyectos: en 1953 llevó la *Malatesta* de Jean-Louis Barrault y Madeleine Renaud al Théâtre Marigny parisino, mientras que en 1958 estrenó una nueva versión de *Don Juan* en el Théâtre Athenée, en un sonado fracaso que distó la buena fama de la obra bailada de Fokine en 1936. En la Comédie Française se podrían ver sus diseños de la *Hernani* de Victor Hugo en 1953, así como de *Les Plaideurs* de Racine y *Radogune*, de Comeille, en 1958. También tuvo tiempo el pintor catalán para probar la escenografía para cine en *That's Lady*, de T. Young —traducida al castellano como *La princesa de Éboli*—, así como para la ópera, en una exitosísima versión de *The Trojans* de Berlioz en el Covent Garden, en 1957.

Por último, en el caso de Antoni Clavé, ya hemos apuntado que, aunque realizó importantes encargos para compañías de ballet inglesas —como *Ballabile*, para el Sadler's Wells Ballet—, al igual que sucedió con su colaboración con el Ballet de la Ópera de Chicago, de Ruth Page, su trabajo escenográfico debe ubicarse en el núcleo francés, donde Clavé siempre estableció sus cuarteles. De cualquier manera, las puestas en escena tanto de Andreu como de Clavé fueron de una gran repercusión entre el público, la crítica y los artistas que, como ellos, probaron el trabajo sobre los escenarios vinculado a la danza.

En definitiva, el foco inglés no debe considerarse, en el estudio de la producción plástica para danza de los exiliados españoles, como un destino prioritario, especialmente, si se compara con otros centros de recepción de refugiados republicanos, como Francia o México. Sin embargo, existen ciertos casos, todavía muy poco estudiados, que merecen la pena tenerse en consideración a la hora de trazar una cartografía de las artes escénicas y plásticas españolas fuera de España en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx.

El núcleo soviético: Alberto Sánchez y José Sancha

Aunque los destinos preferidos por los republicanos españoles que tomaron la vía del exilio al finalizar la guerra fueron Francia, México, Estados Unidos y Argentina, hubo algunos casos,

de circunstancias muy particulares, que optaron por la idealizada Unión Soviética, que a finales de los años treinta continuaba siendo el referente por excelencia, en especial, de los artistas e intelectuales comprometidos con el ideario comunista. El desplazamiento de españoles a este país ya era frecuente antes de iniciarse el conflicto bélico —hasta el punto de convertirse en el país que acogió a más número de ellos antes de finalizar la guerra—, debido a las relaciones que los partidos de izquierda entablaron con ciertos ámbitos del sistema estalinista. En este sentido, celebraciones como los anuales festivales de teatro, en los que se invitaba a distintos intelectuales extranjeros a contemplar las novedades escénicas soviéticas, supusieron un incentivo para que sus aportaciones e ideología impregnaran en panoramas como el español.

Desde 1933 fueron muchos los intelectuales y artistas que realizaron pequeños viajes para aprender de lo que se representaba sobre las tablas rusas. Entre ellos, podemos citar a Rafael Alberti, María Teresa León y Maruja Mallo. Igualmente, en 1937, como parte de una expedición oficial, acudieron los siguientes intelectuales y artistas: Cipriano Rivas Cherif (responsable del grupo), Miguel Hernández, Miguel Prieto (miembros del Consejo Central de Teatro), Gloria Álvarez Santullano (actriz) y Francisco Martínez Allende (director del Teatro Popular Tribuna de Madrid).¹⁶⁵ Poco después, en 1938, en lo que se convertiría en un viaje hacia el definitivo exilio, el propio Alberto Sánchez argumentaría su voluntad de desplazarse a la URSS con el objetivo de asistir a este festival.

Al igual que hicieron los españoles, el crítico mexicano Alfredo Gómez de la Vega también acudió a estas convocatorias y a su vuelta publicó un estudio sobre lo que había visto. Entre sus páginas, podemos encontrar referencias al efervescente y motivador ambiente soviético en el campo escénico:

Una de las demostraciones más elocuentes de la vitalidad del teatro en la U.R.S.S. ha sido la organización de estos festivales teatrales que anualmente se celebran en Moscú desde 1933. Los brillantes resultados obtenidos en cada uno de ellos, ante un público extranjero formado en su mayoría por personalidades relevantes de la intelectualidad y el arte de las principales capitales de Europa y Estados Unidos, escritores, actores, directores, críticos, dramaturgos, compositores, escenógrafos, han puesto de relieve no solo el vigor y la excepcional amplitud de la vida teatral del país, sino su extraordinaria facultad de superación, su inquietud artística, en un constante y sostenido anhelo de renovación.¹⁶⁶

Las investigaciones de Alicia Alted, primero, y María Fernanda Mancebo, después, han apuntado los rasgos diferenciadores de la migración republicana a la Rusia de Stalin: el carácter minoritario, el perfil socio-cultural bajo del refugiado medio y el fuerte compromiso político de los intelectuales y artistas que optaron por este lugar para residir durante su exilio.¹⁶⁷ Entre estos últimos escogieron el exilio en la URSS figuras como los arquitectos Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas, el literato César Muñoz Arconada, el periodista José Luis Salado, la política Dolores Ibárruri *La Pasionaria*, el actor Ángel Gutiérrez, la actriz Julia

¹⁶⁵ Miguel Prieto. *La armonía y la furia, 1907-1956* [cat. exp.], Madrid, SECC y Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2007, p. 46.

¹⁶⁶ GÓMEZ DE LA VEGA, Alfredo: *El teatro en la U.R.S.S.*, México, México Nuevo, 1938, p. 20.

¹⁶⁷ ALTED, Alicia: *La voz de los vencidos*, Madrid, Santillana, 2005, pp. 143-200. MANCEBO, María Fernanda: *La España de los exilios*, Valencia, Universitat de València, 2008, p. 130.

Rodríguez Mata y el músico Mario Gómez.¹⁶⁸ Dada la temática de este estudio, también cabe destacar entre los exiliados a la URSS a la bailarina —e ingeniera agrónoma— Violeta González. Igualmente, los artistas plásticos Alberto Sánchez y José Sancha tomaron el camino hacia la antigua Rusia, buscando aquel paraíso perdido, cuya opción de materializarse en España se había esfumado por el momento.

Los años del exilio soviético fueron muy duros para los exiliados españoles, que debieron sufrir la cruda guerra mundial y después, el estalinismo más fuerte de los planes quinquenales, desde una débil posición. Solo desde organizaciones fundadas por los propios refugiados se trató de conservar una mínima cultura y tradición española, en lugares como el Centro Cultural Español o Casa de la Cultura de Schkalov, en Moscú, fundado por Luis Balaguer, Jesús Saiz y Enrique Zafra en 1948. El *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles* de julio de 1958 recogía el espíritu y la esencia de las actividades que se desarrollaban en su seno desde los primeros momentos de funcionamiento. Entre ellos fue fundamental la actividad de teatro y de danzas populares, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Desde hace 12 años, los emigrados despliegan en dicho club una gran actividad cultural, artística y recreativa, que mantiene vivo y presente en los españoles el tesoro del arte nacional.

El club tiene una hermosa sala de espectáculos con 550 localidades, biblioteca y biblioteca infantil, sala de lectura, de exposiciones, de ajedrez, estudio de artes plásticas y unas 15 salas más para los ensayos de los diversos círculos de aficionados (de ópera y ballet, de danzas populares, de orquesta, de canto, de coros, dramáticos, de bailes...).

La asistencia a los espectáculos que se presentan así como a la proyección de películas y a los distintos actos que se celebran son completamente gratis. [...]

Dos veces al mes, por lo menos, se celebran veladas artísticas. Además de la proyección de películas, se ponen en escena obras del repertorio del conjunto artístico, que en su actividad a lo largo de estos años ha logrado un elevado grado de maestría.

El cuadro artístico ha conquistado merecida reputación. Integrado por estudiantes, obreros e intelectuales, ha representado *El alcalde de Zalamea*, de Calderón; *Los melindres de Belisa* y *La dama boba*, de Lope de Vega; *La Verbena de la Paloma*, de Bretón; *El sombrero de tres picos*, de Alarcón; *Es mi hombre*, de Arniches; *El retablo de las maravillas*, de Cervantes; *En un lugar de España* y *Manuela Sánchez*, de Arconada, y una infinidad de obras en un acto acerca de la vida en España.

Se han montado preciosos cuadros regionales, (vasco, andaluz, aragonés, catalán y gallego) con abundantes números folklóricos, interpretados con profundo sentimiento y elevada maestría.¹⁶⁹

Algo más tarde, se creó el Centro Español de Moscú, que empezó a funcionar a principios de los años sesenta. En el seno de esta organización se formaron grupos artísticos, denominados *círculos* —como los que estaban establecidos en las escuelas de niños soviéticos—, y se impartieron clases de danza a cargo de la bailarina y coreógrafa del Bolshoi, Violeta González García. Se trataba de una de aquellas «niñas de la guerra», nacida en Gijón en 1924, que había llegado a la URSS en una de las maniobras de evacuación de niños españoles y que fue educada en el sistema soviético, en el que aprendió ballet. Siendo una brillante estudiante, premiada

¹⁶⁸ LLORENS, Vicente: *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Renacimiento, 2006, pp. 314-315.

¹⁶⁹ «El Club Español en Moscú», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, año III, México D.F., julio de 1958, p. 27.

a lo largo de su educación básica, en 1948 se graduó en la Academia Timiriázev como ingeniera agrónoma, aunque nunca ejerció como tal. Ingresó, en cambio, en la facultad de ballet del Instituto de Teatro Lunacharsky, donde finalizó sus estudios en 1955 y comenzó a ejercer de docente del grupo de baile español.

De los espectáculos y las veladas que tuvieron lugar en el Centro Español, las profesoras Luz Sánchez Megido, Adelina Kondratieva y Josefina Iturrabán Goñi valoraron los «círculos dramáticos, de baile, coros... Se ponían en escena las mejores obras de teatro español, se cantaban canciones y se bailaban bailes de todas las regiones españolas».¹⁷⁰ Entre los listados de asiduos a los centros españoles en la Unión Soviética, figuran multitud de profesionales dedicados a la danza, la educación física y la gimnasia, entre los cuales podemos mencionar a Eloina Álvarez Alonso —técnico de cultura física y profesora de gimnasia en Pietushki— y Begoña Arribas Ortega —educadora del Instituto de cultura física y profesora en distintos institutos de Moscú—. ¹⁷¹ Esta importancia dada a la faceta escénica y a la educación física sería clave para entender la buena consideración que se tenía de la danza y el ballet. Igualmente, el testimonio de Domingo Ferreiro Rueda, exiliado en la URSS siendo un niño, recordaba las actividades de danza:

También el grupo de danza, que interpretaba sardanas, jotas, seguidillas y spata-danzas [sic] obtenía verdaderos éxitos en sus actuaciones ante el público. Y el de arte dramático, que representó en nuestro club, con asistencia de artistas y de algunos directores de teatro soviético, la pieza de Carlos Arniches *Es mi hombre*, el entremés de Cervantes *Los habladores* y la zarzuela *La verbena de la Paloma*, entre otras cosas.¹⁷²

El Centro Documental de la Memoria Histórica conserva un enorme número de fotografías y documentos sobre los espectáculos que tenían lugar en la Casa de la Cultura, que fueron recopilados por el exiliado Enrique Zafra y donados al Estado español en 1999.¹⁷³ En las imágenes se recogen las obras del grupo de teatro, en el que participaron Margarita Cristóbal, Victoria Alverdi y F. Navarro. Entre los títulos puestos en escena, se contó con textos del repertorio español, como *La dama boba*, de Lope de Vega, y *El sombrero de tres picos*, de Martínez Sierra y Lejárraga. Igualmente, se representaron piezas de baile, generalmente de carácter folklórico, como jotas aragonesas y otras danzas regionales, interpretadas, entre otros, por Vicenta Sacristán, Hipólito Ortega y Mariano Barroso —quien también ejerció de director—. También actuó en la Casa de la Cultura de Schkalov el Círculo de Baile Andalúz, que en 1947 diseñó un espectáculo con una puesta en escena algo más elaborada. En lugar de contar con el escenario desnudo, con algún emblema en ruso, como era lo habitual, en este caso se diseñó un telón de fondo (fig. 39) que representaba la fuente de la Cibeles madrileña, con una estética

¹⁷⁰ «La hazaña moral y cultural de la emigración española en Rusia. En memoria de aquellos españoles que contribuyeron a la creación y al desarrollo del hispanismo en Rusia», *II Conferencia internacional de hispanistas de Rusia*, Universidad Estatal de Lingüística de Moscú, 1999. Cit. en MANCEBO, M.F.: óp. cit., 2008, p. 241.

¹⁷¹ Véase ENCINAS MORAL, Ángel Luis: *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la U.R.S.S. (1936-2007)*, Madrid, Exterior XXI, 2008.

¹⁷² Testimonio de Domingo Ferreiro Rueda, San Sebastián, abril de 1987. Cit. en ZAFRA, Enrique; CREGO, Rosalía; y HEREDIA, Carmen: *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*, Madrid, De la Torre, 1989, p. 182.

¹⁷³ CDMH, Fondo Enrique Zafra García, Sig. Caja 2. Incorporados, 17. Sig. Caja 5. Incorporados, 20.



Fig. 38. Representación del Círculo de Baile Andaluz en la Casa de la Cultura de Schkalov, 1947. Centro Documental de la Memoria Histórica, Fondo Enrique Zafra, Salamanca.

completamente realista y cierto aire costumbrista, que dejaba poco a la imaginación. También contó con una escenografía pintada para un cuadro flamenco ambientado en Andalucía, a juzgar por el telón con motivos hispanomusulmanes que recordaban a la Alhambra o Sevilla, o en la presentación de bailes regionales castellanos, con un fondo de arquitectura española de tipo salmantino, decorada con heráldica. Estos fondos se combinaban con un vestuario tradicional, ejecutado a partir de los modelos regionales apropiados para cada número (fig. 38). En 1951, el grupo andaluz fue acompañado por un grupo de guitarristas, que integró a los músicos Fernández Villasanta, Dionisio Ruiz, Jesús Llorca y Mauro Miguel. Algunos de estos números se representaron en el Palacio de los Sindicatos de Moscú.

La dedicación de los artistas exiliados en la Unión Soviética a las actividades de la escenografía o el cartelismo no resulta, en absoluto, una circunstancia trivial. Ya hemos señalado la importancia que ambas actividades artísticas cobraron, primero, a raíz de la Revolución Bolchevique de 1917, en la Unión Soviética y, a partir de los años treinta y durante la Guerra Civil, en el bando republicano español, precisamente impulsadas por los mandatarios comunistas. Estos consideraban que, además de cumplir con su papel estético, las artes escénicas y los carteles resultaban dos disciplinas aptas para difundir ideas a un público de masas, consiguiendo un alcance mayor y adquiriendo un carácter más democrático. De manera ilustrativa, podemos sacar a colación el hecho de que los artistas soviéticos estuviesen acogidos en la denominada Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de Moscú, equiparando las tres disciplinas artísticas más importantes para la URSS.

Ya nos hemos referido a la intensa polémica generada, a lo largo de los años veinte y treinta, a partir del enfrentamiento entre una estética de vanguardia, encabezada en la URSS por el constructivismo y el suprematismo, con el realismo socialista, enarbolado como la única forma artística posible en todo el país a partir de 1934. Igualmente, hemos estudiado la transposición de estas teorías a España y la confrontación entre el surrealismo y el realismo, encarnado, especialmente, en la producción de Alberto Sánchez durante la Guerra Civil. Como veremos a continuación, este marco de estéticas y estilos, en el que se mezclaron distintos puntos de vista sobre el compromiso del artista, la función social del arte, los medios de difusión de las obras y la relación entre las formas y el contenido, se prolongaron en el tiempo y se llevaron al exilio, y experiencias como la de Alberto Sánchez, precisamente en la URSS, resultan paradigmáticas sobre la evolución de la plástica escénica entre 1939 y 1962.



Fig. 39. Grupo de bailarines españoles en la Casa de la Cultura de Schkalov. Centro Documental de la Memoria Histórica, Fondo Enrique Zafra, Salamanca.

Alberto Sánchez

De Alberto Sánchez hemos apuntado ya las primeras intervenciones, tanto en la Edad de Plata, en el contexto de los artistas vanguardistas comprometidos, como durante la Guerra Civil, cuando algunas de sus escenografías para teatro y danza causaron una mayor sensación entre el público y los medios. Su exilio se inició en septiembre de 1938, cuando decidió acompañar a un grupo de niños evacuados a la URSS, en calidad de profesor de dibujo.¹⁷⁴ En rigor, el artista partía —como lo habían hecho anteriormente tantos intelectuales mencionados— para realizar una estancia breve, durante la cual precisamente se dedicaría a conocer el teatro ruso y a realizar algunos decorados. Sin embargo, las previsiones de Alberto se prolongarían en el tiempo y acabaría cumpliendo su labor de docente en la escuela número 7 de Moscú.

Durante esta etapa como transterrado, el artista toledano evolucionaría desde su personal estética vallecana y surrealista hacia el realismo socialista ante el que se rindió a medida que avanzaban los años. En su práctica artística comprometida, Alberto optó por la escenografía, en detrimento de la escultura, con la que no podía expresarse con la libertad con la que lo había hecho en España durante la II República. A ello se suma un cierto aislamiento sobre el que es necesario llamar la atención, producto de su desconocimiento del otro idioma y de la falta de adaptación en un entorno que poco tenía que ver con sus tierras castellanas de origen. El investigador Juan Agustín Mancebo Roca ha distinguido dos etapas en la producción de Alberto durante el exilio, coincidente con el contexto político soviético: el primero, entre 1939 y 1956, etapa en la que llevaría a cabo el grueso de sus escenografías, finalizada con la condena de Jruschov al estalinismo y con algunos cambios vitales; el segundo, entre 1956 y 1962, dedicado a la escultura, de un mayor aperturismo y una relajación en las formas artísticas.¹⁷⁵

¹⁷⁴ El exilio de Alberto Sánchez ha sido bien analizado por LOMBA SERRANO, Concha: «Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto Sánchez en la Unión Soviética: 1938-1962», en BRIHUEGA, Jaime y LOMBA SERRANO, Concepción: *Alberto. 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 73-112; así como en PLAZA CHILLÓN, José Luis: «El largo y doloroso epílogo de un artista desterrado: el exilio de Alberto en la U.R.S.S. (1938-1962)», *III Congreso sobre el republicanismo. Los exilios en España (siglos XIX y XX)*, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2005, pp. 301-325.

¹⁷⁵ MANCEBO ROCA, Juan Agustín: «El viaje a Rusia del escultor Alberto Sánchez», en CORTÉS ARRESE, Miguel y MANCEBO ROCA, Juan Agustín (eds.): *El viaje a Rusia*, Murcia, Nausicaä, 2008.

Aunque pasó casi todo el exilio en Moscú, entre 1941 y 1943, debido a la entrada de la URSS en la Segunda Guerra Mundial, la familia Sánchez Sancha se trasladó a la pequeña localidad de Kushnarenkovo, en la república soviética de Bashkhiria. Por ello, durante esos años, los estrenos de sus producciones se vieron limitados, aunque aprovechó esa estancia lejos de la gran urbe rusa para volver a recordar su estrecho contacto con la naturaleza y el entorno rural que tanto le había servido de inspiración durante sus años en España.

La producción escenográfica de Alberto en el exilio se iniciaría en 1940, gracias a los contactos conservados con otros compatriotas exiliados, como su amistad con la actriz Julia Rodríguez Mata, con la que compartió piso durante algún tiempo. Su primera puesta en escena fue la de *El puente del diablo*, una obra de Alexei Tolstoi, estrenada en el Teatro Kamerny de Moscú, dirigida por Alexander Tairov. En los años cuarenta, el pintor toledano se especializaría en un repertorio escénico de carácter español, del que podemos destacar las obras lorquianas *La zapatera prodigiosa* (1940) y *Bodas de sangre* (1944) —en la que, más que diseñar los telones y trajes, actuó como asesor y realizó los carteles—¹⁷⁶ (fig. 40), así como la pieza cervantina *La gitanilla* (1941), en el Teatro Gitano de Moscú —también conocido como Teatro Romen—. En su seno, Alberto también colaboró en la obra *Carolina*, de Goldoni, una pieza de teatro musical de 1946 (figs. 41, 42). Para ella diseñó múltiples bocetos destinados a los figurines, algunos de ellos inspirados en instrumentos musicales, el decorado y los carteles. También llevó a cabo para el Teatro Gitano de Moscú la obra *Tierra Baja*, de 1954, de la que se conservan dos figurines.

Por encargo de su homólogo y amigo Pyotr Konchalovsky —quien realizó uno de los más célebres retratos de Alberto, en 1953—, también trabajó en el Teatro Infantil de Moscú. Allí, en 1946, diseñó una adaptación de *El amor de las tres naranjas*, de Gozzi, titulada *Un sueño divertido*, una versión firmada por Serguei Mijalkov (fig. 43). Al ser una obra para niños, Alberto desplegó su imaginación para configurar un repertorio iconográfico fantástico, más original que el resto de sus producciones en el exilio.¹⁷⁷

Entre 1947 y 1955, Alberto formó parte de la plantilla de escenógrafos del Teatro Ossoa-viajin de Moscú, etapa en la cual podemos citar los siguientes títulos: una nueva versión de *La zapatera prodigiosa* (1947),¹⁷⁸ *Manuela Sánchez*, *La molinera*, *La verbena de la paloma*, *La dama boba*, *Los dos habladores*, *La dueña* (1952) y su clásico *Fuenteovejuna* (1953). Como vemos, casi todas las piezas formaban parte del repertorio español o contenían una cierta temática o inspiración, o eran, directamente, versiones de éxitos españoles —como las dos primeras, que fueron adaptaciones de Arconada de *El sombrero de tres picos*—. También entre 1954 y 1956 se estrenaron la calderoniana *El alcalde de Zalamea* y la lorquiana *Mariana Pineda*, en el Teatro Maiakovski de Moscú, para las que Alberto diseñó los decorados y trajes. Dos años más tarde, de nuevo una obra de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, constituiría la última pieza teatral puesta en escena por Alberto.

Como proyecto estricto para la danza, Alberto recibió el encargo de diseñar la escenografía y el figurinismo del ballet *El doctor Aibolit*, una pieza infantil que debía representarse en el

¹⁷⁶ Véase PÉREZ SEGURA, J.: óp. cit., 2001, p. 169.

¹⁷⁷ SÁNCHEZ, A.: *Decorado para «Un sueño divertido»*, 1945-1946, lápiz sobre papel, 20,7 x 30 cm. Col. particular.

¹⁷⁸ SÁNCHEZ, A.: *Prólogo. Cuadro escenográfico para «La zapatera prodigiosa»*, 1947, óleo sobre lienzo, 65 x 94,5 cm. Col. particular (Reprod. en Alberto 1895-1962, óp. cit., 2001).



Fig. 40. A. Sánchez. Boceto para el telón de boca de *Bodas de sangre*, 1944. Col. particular.



Fig. 41. A. Sánchez. Figurín para *Carolina*, 1946.



Fig. 42. A. Sánchez. Figurín para *Carolina*, 1946.



Fig. 43. A. Sánchez. Boceto para la escenografía de *Un sueño divertido*.

Teatro de la Ópera Stanislavski, que quedó en el tintero. También referido a un ballet encontramos un testimonio que dejó escrito el amigo de juventud del artista, el poeta Pablo Neruda. A raíz de la primera recuperación de la producción artística de Alberto, impulsada por la revista *Realidad*, desde Roma, en 1963, un año después de la muerte del artista castellano, Neruda habló de las «espléndidas escenografías» del toledano. «Su presentación del Ballet de los Pájaros es una gran obra, inigualada, encontrando él la mágica belleza vestimental de los pájaros que tanto amó».¹⁷⁹ A pesar de lo llamativos que debieron de ser dichos bocetos, no hemos hallado constancia aún de que el mencionado ballet de los pájaros se llevara a cabo. Sí se han conservado algunas esculturas precisamente dedicadas a las aves, un hecho que el investigador José Luis Plaza Chillón ha relacionado con el viaje de Alberto a Pekín entre 1958 y 1959.¹⁸⁰ Durante ese tiempo, el artista inundó las libretas con apuntes de trazo e inspiración surrealista, que se reflejaron más tarde en esculturas orgánicas, conectadas con lo que había experimentado durante los años treinta en España. Obras como *Pájaro bebiendo agua*, *Perdiz del Cáucaso*, *Poste del río Belaya* y, sobre todo, el *Monumento a los pájaros* estarían íntimamente ligadas con ese proyecto para ballet, en el que podemos imaginar un mayor vínculo entre el movimiento de los bailarines y las formas orgánicas, casi vivas, de los diseños de Alberto.

Por último, una «niña de la guerra», Araceli Ruiz, recordaba en sus memorias cómo muchas de las obras que se pusieron en escena en el Centro Español contaron con la participación de Alberto Sánchez. Entre ellos, destacó un ballet dedicado a *Don Quijote*:

Quiero recordar también, el apoyo que recibimos, en todos los sentidos, de personas de la categoría del pintor y escultor Alberto Sánchez, que componía los decorados para todas nuestras obras literarias. Y entonces trabajaba para el Gran Teatro de Moscú, en el que llegó a montar, entre otros, los decorados del ballet *El Quijote*, y en la película posterior, así como en la ópera *Carmen*.¹⁸¹

El artista español todavía trabajó para un proyecto escenográfico, esta vez dirigido al cine. Se trató de la colaboración y el asesoramiento en la película *Don Kikhot*, de Grigory Kozintsev, rodada en 1957.¹⁸² Una vez más, el Caballero de la Triste Figura aparecía en el contexto de los exiliados, que añoraban su tierra, desde su permanente peregrinar. Dos años más tarde, Alberto expone su obra escenográfica en la sede de la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de la URSS. Su rica contribución a las artes soviéticas se vería recompensada por medio de una pensión vitalicia, con la que sobreviviría hasta el final de su vida, en 1962.

El testimonio de Louis Aragon tras su viaje a la URSS, en el cual tuvo la ocasión de conocer la obra de Alberto, revelaba ciertas claves sobre la mencionada claudicación desde la atrincherada posición durante la Guerra Civil española, basada en la difusión de los lenguajes de vanguardia para educar la sensibilidad de las masas, hasta el uso del arte oficial soviético:

¹⁷⁹ NERUDA, Pablo: «El escultor Alberto», en *Realidad*, 1, Roma, septiembre-octubre de 1963, p. 112.

¹⁸⁰ PLAZA CHILLÓN, J. L.: óp. cit., 2005, pp. 317-318.

¹⁸¹ RUIZ, Araceli: «La cultura del exilio republicano español en la Unión Soviética», en ALTED, Alicia y LLUSIA, Manuel (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid, UNED, 2003, p. 619.

¹⁸² Véase VEGA TOSCANO, Ana: «Don Quijote en la música de cine y televisión», en LOLO, Begoña (ed.): *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 554.

«Alberto, que hace quince años era un escultor abstracto, al vivir en la atmósfera soviética, ha cambiado totalmente su arte: hace pintura realista o pretende ser realista».¹⁸³ Los surrealistas campos de Castilla, la aridez de los paisajes que acompañaron las danzas de La Argentinita y Pilar López durante la Edad de Plata o los bailes regionales en tiempos de guerra, se vieron sustituidos, con el paso del tiempo, por la estética dominante, que acabó imponiéndose a la imaginación del pintor, ganando la batalla a la libertad creativa y cortando las alas a quien había encontrado en la escenografía un medio de expresión y difusión de nuevas posibilidades, con el que llegar al colectivo del público, allá donde sus obras se representaran.

José Sancha

Junto a la figura de Alberto Sánchez, debemos analizar la presencia de otro artista exiliado español en la Unión Soviética, José Sancha (San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1908 - Madrid, 1994), tan cercano al pintor toledano como que formaba parte de su propia familia —José era hermano de Clara, esposa de Alberto—. Este pintor e ilustrador madrileño se había formado en artes en Madrid, Londres y París. Fue en la capital británica donde Sancha tuvo un primer contacto con el mundo de la danza, siendo muy joven, como dejó anotado en sus apuntes autobiográficos:

A mí me encantaba ir al estudio que el gran impresionista inglés Walter Sickert tenía en Chelsea, frente al río Támesis, habitualmente abarrotado de cosas que me fascinaban. Desde la ventana veía pasar las barcas a vela [...]. Creo que fue allí donde vi por vez primera a Isadora Duncan. Me impresionó mucho cómo iba vestida —con sus túnicas y sandalias—, como un personaje salido de la Biblia.¹⁸⁴

Igualmente, recordó haber contemplado el estreno de *El sombrero de tres picos* en 1919 y protagonizar una anécdota con el mismo Picasso:

Cuando finalizaba la primera guerra, vino Picasso a Londres con sus decorados para *El sombrero de tres picos* que se estrenó en el teatro Covent Garden. Mi padre me llevaba muchas veces a los ensayos y yo, cuando volvía a casa, me ponía a pintar lo que había visto. Como Picasso venía a menudo a casa, cuando vio lo pintado, exclamó a grandes voces: «Así es como yo lo querría hacer».¹⁸⁵

Sería para el propio teatro londinense para quien Sancha dijo haber trabajado durante la Edad de Plata, aunque desconocemos las producciones: «También realicé enormes telones para el teatro Covent Garden, experiencia que me resultó muy útil para pintar algunos murales en casas de campo».¹⁸⁶

¹⁸³ ARAGON, Louis: «En Moscú hay escultores», en ARAGON, L. y BRETON, André: *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, 1973, p. 57.

¹⁸⁴ SANCHÁ, José: «Apuntes autobiográficos», en *José Sancha* [cat. exp.], Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1999, pp. 215-216.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 216.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 218.

Tras luchar durante la Guerra Civil española en el bando republicano, escogió exiliarse en la URSS, donde estaba una buena parte de su familia —además de Alberto y Clara Sancha, su hermana Soledad se había casado con el arquitecto Luis Lacasa, ambos exiliados en el mismo país—. Su trabajo escenográfico en el exilio comenzó con una colaboración con su cuñado Alberto Sánchez, con quien se encontraba diseñando los decorados y figurines de *La gitanilla* de Cervantes, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. Combatió en ella del lado de los rusos y recorrió distintos países de Europa del Este, México y Gran Bretaña. Precisamente durante esos años de desplazamiento tras el conflicto, sus estancias las hizo trabajando para el teatro y el cine en la República Democrática Alemana y, sobre todo, en Bulgaria. Sancha se había casado con Anelia Stoyanov, hija de Liudmil Stoyanov, un famoso escritor búlgaro, por lo que, desde 1948, residió durante casi veinte años en aquel país.¹⁸⁷

Entre los títulos de sus intervenciones, de los que todavía se desconocen muchos datos, podemos mencionar los siguientes: *Santa Juana de los Mataderos*, de Bertolt Brecht, estrenada en la República Democrática Alemana y reestrenada en Lausanne, en 1962; *Mariana Pineda*, de García Lorca (fig. 44), que realizó para el Teatro Nacional de Sofía, junto con *Volpone*, de Ben Jonson, y *The Coffee House Politician*, de Henry Fielding; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; *Arabian nights*, una adaptación de *Las mil y una noches*, para la que realizó figurines de Shaharazad, el rey Shahzaman, los esclavos y soldados; *El traje invisible del emperador*, de Hans Christian Andersen; *The Ghosts*, de Eduardo de Filippo; *Vísperas Sicilianas*, de Verdi; *Baño*, de Vladimir Maiakovsky, presentada en el recién creado Teatro Sático Búlgaro, co-fundado por Sancha; *Tango*, de Slawomir Mrozeric; *El décimo hombre*, de Paddy Chayefsky; *Schau heimwärts*; *Zoo*, de Vercors; y *Lisístrata*, de Aristófanes.¹⁸⁸ También realizaría distintas puestas en escena para el Covent Garden londinense, así como el decorado de la película *Stars*, con la que sería premiado en los festivales de Cannes y Edimburgo.¹⁸⁹ Tras pasar un tiempo por la RDA, Sancha y Stoyanov se instalaron definitivamente en España a partir de 1966, donde comenzó su paulatino regreso al mundillo artístico al año siguiente.

*

*

*

En suma, una vez estudiados los distintos asientos de los exiliados en Europa, se observa que el foco parisino reunió un mayor número de refugiados republicanos españoles y, pasados los apuros de los tiempos bélicos, permitió grandes posibilidades para trabajar en compañías de danza teatral y espectáculos de ballet muy elaborados. Aunque muchos artistas solo colaboraron puntualmente para la danza, generalmente motivados por condicionantes de tipo económico, el ejemplo de Antoni Clavé resulta especialmente interesante para estudiar la evolución de la plástica de la Edad de Plata en el exilio y la posguerra mundial, situándose entre las estéticas más punteras de la Europa de los años cincuenta, como introductor de los valores de lo matérico y el informalismo en la escena de la danza.

¹⁸⁷ Véase TABÁKOVA, K., Liliana: «Los exiliados de la Guerra Civil española y su presencia en la cultura búlgara», en ALTED, A. y LLUSIA, M.: óp. cit., 2003, pp. 553-571.

¹⁸⁸ Véanse: LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: «Tango, una gran pieza de teatro actual, en Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 27-9-1970, p. 75. «Una problemática: la del teatro judío», *ABC*, Madrid, 1-4-1970, pp. 105-106.

¹⁸⁹ «Informaciones teatrales y cinematográficas», *ABC*, Madrid, 30-11-1966, p. 105. Véase también: VELÁZQUEZ, Roberto: «Sancha hijo, también pintor», *ABC*, Madrid, 17-5-1975, p. 128.



Fig. 44. J. Sancha. Figurín para Mariana Pineda.

En cambio, el foco británico, aunque ofreció una sólida estructura escénica, en la que se integraron algunos de los artistas españoles emigrados a Londres y sus cercanías, no se erigió como el centro más pertinente para la danza, en parte, por no haber sido uno de los destinos preferentes de esta emigración político-cultural y, en parte, por las políticas y presiones derivadas de la acogida de refugiados políticos del centro y norte de Europa, que huían del avance del nazismo y de la guerra. De una manera similar, la Unión Soviética suponía un *handicap* en cuanto al idioma y a las diferencias de entorno vital que debieron de sufrir los exiliados en aquel país, aunque el compromiso de los artistas con la ideología comunista hizo de ellos unos fieles participantes de la causa y del régimen estalinista. Entre los que se integraron en el sistema soviético, la consideración y el impulso del teatro y la danza que allí se tenía les permitieron trabajar como escenógrafos, una actividad muy bien considerada, por encima de otras disciplinas artísticas, gracias a las teorías sobre la difusión del arte al pueblo, ya desde los primeros momentos de la Revolución Bolchevique. Los españoles refugiados estaban familiarizados con esta buena reputación, que había penetrado en España desde los primeros años treinta y que se había aplicado con éxito en la Guerra Civil.

En cuanto a la estética escenográfica, así como en Francia y en Gran Bretaña las posibilidades plásticas se multiplicaron gracias a la experimentación de tipo informalista y matérica, en la Unión Soviética la vanguardia de los años veinte se vio sepultada por la implantación del realismo socialista a mediados de los años treinta, lo que condicionó claramente la producción artística de aquellos que trabajaron para la escena en las décadas siguientes, como Alberto Sánchez y José Sancha. Sin embargo, la gran importancia que se otorgó en la URSS a la danza y, en general, a las artes escénicas, se construyó desde las bases de la educación, lo que rewertió en una consolidación del sistema teatral y en una óptima valoración del oficio del escenógrafo para espectáculos de danza.

Si se lleva a cabo una comparación de los tres principales focos del exilio republicano español en Europa —París, Londres y Moscú—, se pueden extraer los siguientes rasgos definitorios. En primer lugar, la capital francesa se erigió como un núcleo para iniciados en el arte, venidos de todos los lugares. En él se dio una importancia muy relativa a la educación escénica, aunque la libertad que se daba al artista permitió una experimentación que dio como fruto la introducción de fórmulas y elementos novedosos y destacados, como ocurrió con el caso de Antoni Clavé. En segundo lugar, la capital británica resultó un foco más discreto, con muchas representaciones de paso, donde no se formaron muchos artistas, aunque sirvió de plataforma para dar el salto hacia otras zonas, especialmente, el continente americano. Por último, el centro moscovita proporcionó un entorno fundamental para la educación escénica. Los artistas españoles que realizaron decorados y trajes se volcaron en producciones de temática clásica de su literatura, con una estética fiel al realismo socialista, impuesta por la doctrina comunista en la que debieron enmarcarse y que les hizo renunciar poco a poco a su lenguaje vanguardista anterior a la guerra.

2. Salto a la otra orilla. Exiliados en América

2.1. Escenógrafos en la Escuela de Nueva York

En el proceso de dispersión que iniciaron los creadores españoles a partir de la Guerra Civil, Nueva York se fue constituyendo como uno de los núcleos receptores más fecundos de la cartografía de su exilio. Como consecuencia de la llegada de la Segunda Guerra Mundial a Francia, la ciudad estadounidense sustituyó a París en su función de capital cultural mundial, por medio de la acogida de los intelectuales que escapaban del conflicto bélico, un fenómeno que ya señaló en su día Serge Guilbaut en su pionero estudio.¹⁹⁰ Se daba el incentivo, sobre este sustrato multicultural, de una eclosión de las artes «genuinamente americanas», entre las que triunfaba el expresionismo abstracto y con el que las propuestas importadas debieron convivir. En el contexto español, el establecimiento de un exilio estadounidense ha sido definido hasta ahora, a diferencia de otros de mayores dimensiones y más conocidos como el mexicano o el francés, por su dispersión geográfica y por su menor carácter político.¹⁹¹ En el mundo del arte, sin embargo, el primero de estos rasgos se cumple a medias, pues los pintores o escultores trabajaron, fundamentalmente, en la ciudad de Nueva York, donde existía un sistema artístico mucho más sólido y estructurado, aunque también existieron casos, como el de Julio de Diego, en los que se hizo carrera en Chicago o, incluso, en Washington D.C. —donde realizaron varias exposiciones algunos artistas exiliados—. No obstante, gracias a las giras de los ballets para los que trabajaron los pintores españoles, sus obras obtuvieron una difusión añadida a la de las galerías y museos. Muchas ciudades pequeñas de la América profunda tuvieron la ocasión de contemplar los decorados y trajes de Dalí, Junyer, Francés y Clavé, sin que nunca antes

¹⁹⁰ GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

¹⁹¹ Véase el estudio FABER, Sebastiaan y MARTÍNEZ CARAZO, Cristina (eds.): *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*, Alcalá de Henares, Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, 2009.

hubiesen tenido la ocasión de observar algunos de sus cuadros en vivo y en directo. Respecto al segundo rasgo atribuido al exilio estadounidense, relativo a su implicación política, una revisión de las actividades culturales interdisciplinarias de los primeros años de la presencia republicana en Estados Unidos revela la proliferación de actos más o menos reivindicativos a favor de la II República Española.

Al igual que sucedía en el caso parisino, ya desde los años sesenta del pasado siglo se ha venido teorizando acerca de la existencia de una denominada «Escuela de Nueva York». Estudiosos como Robert Goldwater han señalado que, a pesar de que estuvo integrada por múltiples individualidades, su esencia, actitud e ideología resultaron ser más homogéneas y compactas de lo que se podría figurar *a priori*, centrándose en las similitudes con el concepto de «escuela» en la historia del arte, más que en su heterogeneidad. Otros, como Irving Sandler, han preferido escoger la denominación de «expresionismo abstracto» para englobar a los miembros de dicha agrupación, que estaba constituida por los artistas abstractos en activo desde los años veinte, y que han conformado una visión un tanto reduccionista del grupo, que ha pasado a la historiografía, también identificado con la «action painting» o la «American-type painting». Formarían parte de este colectivo Arshile Gorky, William Bazotes, Robert Motherwell, Gerome Kamrowski, Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Newman, John Graham, William de Kooning, David Smith e Isamu Noguchi, entre otros tantos. La ciudad de los rascacielos comenzaba a pensar en estructuras para el sistema artístico, en parte como derivación de las políticas del New Deal y el WPA. Alfred Barr se erigía como jovencísimo director del recién creado Museum of Modern Art (MoMA), Peggy Guggenheim y Julien Levy servían de anfitriones del encuentro entre la vanguardia europea y americana y Meyer Schapiro contribuía al debate de la crítica.¹⁹²

Existe una extensa literatura, rigurosa y matizada, generada acerca de la conformación de una escuela en la ciudad americana. En este estudio se emplea el término, no solo para hablar de la producción desarrollada por los artistas en Estados Unidos durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, sino para englobar el arte realizado en Nueva York como resultado del encuentro entre los artistas locales y la emigración europea y americana. Así, en el nuevo panorama, se fueron integrando propuestas de calados radicalmente diferentes. La abstracción, los realismos, el surrealismo y otros remanentes de la vanguardia histórica y el movimiento moderno europeo coincidían en el efervescente paisaje urbano. Allí llegó el viejo grupo de Breton; al margen del conflictivo Dalí, Estados Unidos acogió a Max Ernst, Leonora Carrington, Stanley William Hayter, André Masson, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Gordon Onslow Ford, Stanley William Hayter e Yves Tanguy. Todos ellos continuarían una activa línea artística, formando parte de los nuevos círculos intelectuales con otras figuras estadounidenses, colaborando así a impulsar nuevas formas de arte, entre las derivaciones formalistas de las vanguardias europeas, el realismo socialista y las alternativas experimentales.

El exilio del surrealismo europeo a Estados Unidos se ha localizado en la horquilla de tiempo comprendida entre la exposición del grupo de Breton en París, inaugurada en enero

¹⁹² Véanse: GOLDWATER, Robert: «Reflections on the New York School», *Quadrum*, 8, Nueva York, 1960, pp. 17-36. SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996.

de 1938, último evento señalado en la vieja capital cultural, y la muestra del verano de 1947, la de mayores dimensiones hasta entonces en la posguerra, la cual marcaría la vuelta a Europa de algunos de sus miembros, así como la evidencia de la incorporación de ciertos artistas americanos.¹⁹³ Esta misma etapa serviría de manera aproximada para entender la presencia de Dalí en suelo americano y su interés por el medio teatral. Por un lado, como estudiaremos a continuación, en 1938 ya se estaba gestando el primer proyecto de ballet del artista catalán, mientras que, a partir de 1947, sus miras estuvieron puestas en otros horizontes y, aunque todavía haría un nuevo ballet en 1949, su implicación sería mucho menor que en la mitad de los años cuarenta. Su vuelta a España en 1948, además, cerraría por completo esta etapa en su trayectoria. También se establecieron en Estados Unidos otros artistas europeos de estéticas bien diversas: Mondrian, Léger, Glaner, Lipchitz, Zadkine, Sterne... Como analizaremos seguidamente, esta red se amplió con la recepción de refugiados republicanos españoles, ante cuya causa política se volcaron muchos estadounidenses.

Como explica Dore Ashton, en esta atmósfera americana de búsqueda de su propia identidad artística, las noticias sobre la Guerra Civil española afectaron profundamente. La admiración a la figura de Picasso provocó un planteamiento de las bases estéticas de defensa de la abstracción, cuando este envió un mensaje al Congreso de Artistas Americanos de 1937, pidiendo el compromiso de todos sus asistentes. Este debate de confrontación entre arte realista y arte abstracto llevaba tiempo calando, gracias a la presencia de los muralistas mexicanos en los círculos estadounidenses y a la llegada —escasa— de algunas exposiciones de la vanguardia europea. Sin embargo, el activismo de los grupos de izquierda para recoger fondos para la causa republicana española, la exhibición del *Guernica* tras la fallida apertura del pabellón español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939 y las implicaciones de destacadas personalidades de la cultura americana en el conflicto bélico permitieron que las consecuencias de la victoria franquista ganaran más peso entre las preocupaciones del colectivo artístico neoyorquino.¹⁹⁴

De este modo, a sus orillas llegaron numerosos intelectuales, literatos, artistas, músicos y arquitectos refugiados republicanos, como Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Fernando de los Ríos, Francisco García Lorca, Margarita Ucelay, Francisco Ayala, Carmen de Zulueta, Josep Lluís Sert, Américo Castro y tantos otros. También fue el lugar escogido por varios bailarines y bailaoras y sus grupos de músicos. Tales son los casos de Cuquita Blanco, Anita Álvarez, pero sobre todo Encarnación López *La Argentinista* y su hermana Pilar López, las bailarinas españolas más destacadas en esos años de exilio, comprendidos entre 1938 y 1945, año de la prematura muerte de Encarnación. Como parte la compañía, también se exiliarían los bailarines José Greco y Manolo Vargas, el guitarrista Carlos Montoya y el pianista Pablo Miquel. Manuela del Río, bailarina célebre en el París de las décadas anteriores, y Alberto Torres, también actuaron en Nueva York junto a la cantante Victoria Córdova, el guitarrista Joaquín Roca y el pianista Javier Alfonso. Igualmente, la española de origen, Ana María, se haría un hueco en los escenarios neoyorquinos tras obtener

¹⁹³ Para profundizar en estos aspectos, véanse: SAWIN, Martica: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995. ALIX, Josefina y SAWIN, M.: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, 1999.

¹⁹⁴ Estas cuestiones están más desarrolladas en el libro de ASHTON, Dore: *La Escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 141-143.

fama en el ámbito de Cuba y el Caribe, y contaría entre sus músicos con el guitarrista José Vidal. Por último, La Trianita, acompañada del guitarrista Jerónimo Villarino, recurriría a la danza española en sus recitales en Nueva York, a partir de 1940.¹⁹⁵ A este gran número de bailarines y músicos españoles cabría añadir el aterrizaje y la importante estancia de Antonio Ruiz Soler, acompañado de su *partenair* Rosario, en los años cuarenta. Su presencia en América no debe ser pasada por alto, aunque sus motivaciones quedan lejos de las de los refugiados españoles.

La nómina de artistas plásticos españoles que se establecieron durante el exilio en los Estados Unidos, durante temporadas de mayor o menor duración, incluye casos conocidos, como los de José de Creeft y Julio de Diego —que habían llegado con anterioridad a la guerra—, Joan Miró —que pasó ocho meses en suelo americano, entre 1947 y 1948—, José Vela Zanetti y Antonio Rodríguez Luna —ambos becados una temporada—, Eugenio Granell, Luis Quintanilla, José Guerrero, Esteban Vicente, Fernando Bosch (o Ferran Bosc), Cristóbal Ruiz y Miguel Marina. A ellos se suma una serie de creadores que, además de continuar su producción plástica de antes de la guerra, desarrollaron una faceta hasta ahora menos conocida y que, sin embargo, constituye una proporción artística muy abundante y de una gran calidad. Nos referimos a aquellos artistas que, durante el exilio que vivieron en los años cuarenta y cincuenta, se dedicaron a la escenografía para la danza estadounidense: Salvador Dalí, Esteban Francés y Joan Junyer. Aunque entre estos casos, el de Dalí es controvertido, polémico y ha dado pie a acalorados debates, pues no puede ser considerado un artista exiliado al uso, especialmente al tener en cuenta su vuelta a España en 1948 recibido por el franquismo con los brazos abiertos. Su participación en espectáculos de danza es esencial para entender su etapa americana, que sería la que realmente terminaría por hacer célebre al pintor catalán a escala internacional, por encima de otros miembros del grupo surrealista.

Dore Ashton, en una exposición dedicada a *El nexo español* establecido en Nueva York, ha señalado que la «querencia» que tradicionalmente se ha establecido entre ciertos elementos propios del surrealismo y la producción de la colonia artística española en Estados Unidos como marca de identidad, no respondió tanto a una «ambición nacionalista», sino más bien a una forma más de reaccionar contra el naturalismo y el literalismo desde el movimiento moderno.¹⁹⁶ No obstante, no fue solo la estética cercana al surrealismo, en sus distintas variantes, la que eligieron los españoles exiliados en Nueva York para iluminar sus escenografías, sino que también se optó por el realismo, como alternativa fuerte, sobre todo a partir de los años cincuenta, y por distintas formas de abstracción, difíciles de etiquetar.

Antes de los conflictos bélicos de aquellos años, muchos de los mencionados artistas exiliados europeos ya habían colaborado en diferentes ballets durante los años veinte y treinta —como Fernand Léger, André Masson, Max Ernst, Pavel Tchelichev y Kurt Seligmann— y continuarían esta línea durante su etapa estadounidense.

La situación social, política y cultural en Estados Unidos fue cambiando enormemente desde la llegada de los primeros exiliados republicanos españoles hasta el principio de los

¹⁹⁵ MARTIN, John: «The Dance: Schedule of Events», *New York Times*, Nueva York, 18-3-1945, p. 4.

¹⁹⁶ ASHTON, Dore: «Para *El nexo español*», en *El nexo español. Artistas españoles en Nueva York, 1930-1960* [cat. exp.], Madrid, Instituto Cervantes, Ministerio de Cultura, 2009, p. 14.

años sesenta, cuando finaliza esta investigación. Desde aquella implicación con la causa republicana de finales de los años treinta, el apoyo de los sectores de izquierda se iría difuminando al acabar la Segunda Guerra Mundial. Acabando los años cuarenta, la consagración de los artistas expresionistas abstractos evidenció el apoyo a lo que se consideró un genuino estilo americano, para unos, más potente e interesante que las manifestaciones culturales que coetáneamente se estaban dando en París, como defendía, por ejemplo, Clement Greenberg, quien escribió que «personalmente albergo mayores esperanzas en lo que atañe al arte norteamericano. Carecemos de elegancia equilibrada, pero diríase que en general —y por el momento— tenemos más originalidad y más honestidad. [...] nosotros al menos, cuando culminamos, aún tenemos fuerza».¹⁹⁷ Para otros, en cambio, el arte estadounidense continuaba siendo una opción descafeinada e ingenua, como opinaba Jean Cassou.¹⁹⁸ A principios de los cincuenta, en una maniobra política, el gobierno estadounidense promovió un programa cultural que fomentaba los valores del sistema americano frente a aquéllos propugnados por la Unión Soviética. Era la constatación del desarrollo de Guerra Fría, un plano internacional aparentemente alejado de la causa republicana española y en el que, sin embargo, la situación de los refugiados se encontró indisociablemente imbricada.

La danza estadounidense en su contexto

Antes de analizar las colaboraciones interdisciplinarias en la escena es preciso ofrecer algunas pinceladas sobre el efervescente panorama de la danza que surgió a finales de los años treinta y se extendió a lo largo de la década de los cuarenta. De la misma manera que ocurrió en otros ámbitos culturales, muchos profesionales vinculados al mundo del ballet se vieron perseguidos por el avance de los fascismos y, posteriormente, de la guerra mundial en Europa. Como alternativa, varias compañías optaron por emprender giras en territorios alejados del conflicto, siendo el continente americano una de las alternativas más comunes. Lo que en un primer momento se planteó como una solución temporal, acabaría siendo, en muchos casos, una residencia permanente tanto de bailarines y coreógrafos, como de compañías enteras. De esta forma, el Ballet Russe de Monte Carlo, que había sido fundado en marzo de 1938 por Julius Fleischmann y Serge Denham, estableció su sede permanente en los Estados Unidos. En noviembre de 1939 se conformaron los Ballets Russes du Colonel de Basil, que un mes más tarde cambiarían su nombre al de Original Ballet Russe para dar comienzo a una emblemática gira por Australia, Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica hasta 1946. Al año siguiente volverían a actuar en los escenarios neoyorquinos. Tal clara herencia de los Ballets Russes de Diaghilev (1909-1929), en grupos que abanderaban esa misma fórmula interdisciplinar, ayudó en gran medida a continuar con una espléndida colaboración plástica en esta nueva época, que repetía el esplendor de las décadas pasadas exportado desde la vieja Europa.

¹⁹⁷ GREENBERG, Clement: «Review of the Exhibition Painting in France, 1939-1946», *The Nation*, 22-2-1947. Reimpreso en O'BRIEN, J.: óp. cit., 1988, pp. 128-131. Cit. en *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956* [cat. exp.], Barcelona, MACBA, 2007, p. 284.

¹⁹⁸ GUILBAUT, Serge: «Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial», en *ibídem*, pp. 15-16.

Ya hemos insistido, en el primer capítulo de este estudio, en el nacimiento de la Modern Dance estadounidense y en la generación de las llamadas «pioneras americanas», quienes desarrollaron sus tendencias de ruptura con la línea más académica proveniente del ballet europeo. Con el objetivo de definir una identidad propia, diferente de aquella impuesta desde fuera, buscaron nuevos medios de expresión a través del cuerpo, utilizando distintas fuentes de inspiración provenientes de otras culturas. Así, paralelamente al desarrollo de la danza clásica, que analizaremos con profundidad, continuaron trabajando, con especial fuerza desde la década de los treinta, Martha Graham, Ruth Saint Denis, Doris Humphrey, Hanya Holm y, más adelante, el bailarín de origen mexicano, José Limón.

Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial en diciembre de 1941, muchos bailarines varones que formaban parte de las compañías de danza fueron reclutados para el frente, lo que ocasionó algunos problemas de organización en el sector. Sin embargo, con el país en guerra, el público fue cada vez demandando más los espectáculos teatrales de evasión, por lo que, paradójicamente, la danza vivió un impulso a partir de aquellos difíciles años y se convirtió en un área de convergencia de intereses artísticos multidisciplinarios apoyados por las taquillas. El ballet consiguió así una promoción hasta entonces desconocida entre un público que prácticamente no había oído hablar de danza previamente. Igualmente, con el objetivo de acercar la danza a lugares en los que no existían las estructuras adecuadas para sostener programas periódicos, entre 1936 y 1941, el visionario mecenas Lincoln Kirstein y William Christensen desarrollaron el proyecto de la Ballet Caravan, un grupo itinerante que llevaba piezas de danza americana por diferentes estados, a la manera de las Misiones Pedagógicas y el grupo lorquiano La Barraca, de la España de los primeros años treinta.¹⁹⁹

En 1946 se fundó uno de los grupos de danza más interesantes del momento: la Ballet Society, una empresa impulsada por Kirstein junto, precisamente, a un bailarín exiliado: George Balanchine. Este intérprete y coreógrafo ruso era una estrella de la compañía de Diaghilev que había llegado a Estados Unidos en 1933 y que se convertiría en la figura esencial de la danza estadounidense de las décadas siguientes. La Ballet Society —futuro New York City Ballet— se convertiría, al igual que el Ballet Theatre —creado en 1940— en la plataforma de la nueva danza americana. Esta sociedad tenía entre sus objetivos la configuración de un repertorio novedoso apoyado en las sinergias derivadas del trabajo conjunto de artistas plásticos, músicos y coreógrafos «progresistas», defensores de las ideas, los métodos y los materiales vanguardistas. También dedicaron fondos a la publicación de estudios relacionados con la danza, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, así como grabaciones de las propias piezas producidas. También financiaban espectáculos en gira, becaban a artistas brillantes, respaldaban las formas de danza tradicional y fomentaban la aparición del ballet en el cine, de manera experimental. Es decir, eran partidarios con rotundidad de la constitución de unas bases sólidas para desarrollar la danza estadounidense en todos los niveles.

Lincoln Kirstein, el gran mecenas de la Ballet Society, puso por escrito el interés perseguido por la sociedad durante su primer año de vida:

¹⁹⁹ AMBERG, George: *Ballet in America. The Emergence of an American Art*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1949, pp. 152-159.

Los programas, sin embargo, fueron presentados no solo por su novedad, sino porque representarlos ofrecía una triple experiencia educativa. Los músicos, coreógrafos y pintores que colaboraron aprendieron cómo trabajar con los demás de maneras inesperadas; los bailarines pudieron crecer a través de la interpretación de sus resultados; mientras que la audiencia se acostumbró a aspectos menos conocidos de los espectáculos jóvenes.²⁰⁰

En este brillante y visionario grupo trabajaron compositores como Maurice Ravel, Paul Hindemith, Paul Bowles, Elliott Carter, Ralph Gilbert, Alexei Haieff, Carter Harman, Gian-Carlo Menotti, Igor Stravinsky, Stanley Bate y John Cage; coreógrafos como George Balanchine, Lew Christensen, John Taras, Todd Bolender, Iris Mabry, William Dollar y Merce Cunningham; y artistas plásticos como Aline Bernstein, Kurt Seligmann, Horace Armistead, Alvin Colt, David Ffolkes, Robert Drew, Rudi Revil e Isamu Noguchi, junto con los españoles Esteban Francés y Joan Junyer. Es posible entresacar de un listado así que casi la mitad de estos creadores provenían de Europa, empujados, prácticamente todos, por el conflicto mundial. La otra mitad de los artistas eran originarios de otras ciudades estadounidenses. Aunque en los primeros años de la Ballet Society muchos de ellos eran jóvenes y casi desconocidos artistas, pronto se convertirían en indiscutibles estrellas en las diferentes disciplinas practicadas. En todo caso, la participación en empresas jóvenes, frescas y punteras de este tipo permitió la experimentación y consolidación de las carreras de muchos artistas exiliados —entre ellos, los españoles— que buscaron un futuro en la ciudad de los rascacielos.²⁰¹

Un caso particular fuera del patrón: la producción escenográfica de Dalí

Salvador Dalí no suele figurar en las nóminas de los artistas exiliados tras el final de la Guerra Civil española, aunque su ausencia ha sido debatida en distintas ocasiones. Entre los argumentos más recurrentes para su exclusión, se ha señalado que Dalí, al igual que otros pintores españoles, como el mismo Pablo Picasso, se encontraba ya en el extranjero años antes de que estallara el conflicto bélico, y se vio empujado a emigrar a América con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, a pesar de que residió allí hasta 1948 y de que se relacionó con los círculos de exiliados españoles, su decisión de volver a España y su polémica adhesión al régimen franquista ha provocado que no haya sido considerado como un refugiado político o, al menos, no como uno al uso. La particular trayectoria de Dalí queda siempre corta asociada solo a una etiqueta y su atribución a grupos, estilos u opciones debe ser siempre minuciosamente matizada. De cualquier manera, su presencia en Estados Unidos como un escenógrafo de enorme trascendencia entre la crítica y el público, nos llevan a incluirlo en este capítulo, como un miembro, entre comillas, de la Escuela de Nueva York.

²⁰⁰ KIRSTEIN, L.: «Achievement», en *The Ballet Society, 1946-1947*, vol. 1, Nueva York, Ballet Society, 1947, p. 9. T.A.

²⁰¹ Véase FRANCÉS, Esteban: «Notas autobiográficas», inéditas, en posesión de la familia. Cit. en GARCÍA DE CARPI, Lucía: «Joan Junyer y Esteban Francés: Escenógrafos de Balanchine», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, p. 116. Este estudio ha sido uno de los pioneros en adentrarse en la escenografía española en el exilio.

Antes de llegar a las orillas del Nuevo Mundo, Dalí ya había tenido cierta experiencia sobre las tablas. Coincidiendo con el estreno del ballet *Romeo and Juliet* con escenografía de Miró y Ernst en Barcelona en 1927, la revista *L'amic de les arts* anunció una fallida participación de Dalí como escenógrafo de una versión de ballet de *Carmen*, con partitura de Ernesto Halffter y coreografía de Massine.²⁰² Sí que se llegó a estrenar, el 12 de marzo de 1927, la farsa *Les forces de l'amor i de la magia*, como parte de la velada de investigación teatral de drama, música y danza, sobre *La familia d'Arlequí*, en el seno del Teatre Íntim de Adrià Gual, que tuvo lugar en el Coliseo Pompeya de Barcelona, y para la que Dalí trabajó en colaboración con Joan Morales.²⁰³ Tres meses más tarde, también se encargó de la escenografía de la reputada *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, llevada al Teatro Goya de Barcelona por Margarita Xirgu.²⁰⁴ El crítico Sebastià Gasch escribió en *L'amic de les arts* que Dalí se revelaba tras esta intervención como «un decorador de infinitas posibilidades».²⁰⁵ No obstante, hasta una década después no volvería a trabajar en el contexto escénico.

Para entonces, Dalí ya se había convertido en una de las figuras fundamentales del panorama artístico europeo, concentrando la atención de los surrealistas y arrebatándole el papel de guía y gurú del grupo a André Breton. Se han escrito ríos de tinta sobre los múltiples aspectos de la trayectoria vital y profesional de Dalí, desde diferentes perspectivas. Por ello, nos limitaremos a su faceta como escenógrafo y su relación con la danza en el periodo de su exilio americano, hasta sus últimas participaciones una vez retornado a la España franquista.

La materialización de los primeros proyectos de Dalí relacionados con el diseño escenográfico tuvo lugar en 1939. La primera aspiración cumplida consistió en la creación de un pabellón monográfico construido en la Exposición Internacional de Nueva York, al que denominó *Dream of Venus*. El segundo fue su primer ballet, estrechamente relacionado con la temática del citado pabellón, al que tituló *Bacchanale*. Sin embargo, el germen de ambas manifestaciones se retrotrae a 1936, cuando Dalí se reunió en Londres con Serge Denham, gestor de los Ballets Russes de Monte Carlo, para tantear la posibilidad de una colaboración en la escenografía de un nuevo ballet para la compañía, que terminaría en un acuerdo firmado el 6 de julio de ese año, apenas unos días antes del alzamiento franquista en España.²⁰⁶

Ambos espectáculos eran, por fin, los resultados de una serie de intentos para crear obras escénicas, cuyos orígenes se remontarían a sus incursiones en el cine y, sobre todo, a su primer proyecto para las tablas, *Guillermo Tell*, ballet portugués. Como extracta Agustín Sánchez Vidal de una carta de Dalí al vizconde de Noailles en 1934, con esta nueva disciplina, buscaba

²⁰² «Informacions literàries», *L'amic de les arts*, 15, Barcelona, 30-6-1927. Véase FANÉS, Fèlix: *Salvador Dalí. La construcció de la imatge. 1925-1930*, Madrid, Fundación Gala-Dalí, 1999, p. 55.

²⁰³ Días antes, la prensa anunciaba: «En la presentación habrá también sus novedades escénicas y entre ellas cabe señalar el hecho de estrenarse una decoración del joven pintor de Figueras, Salvador Dalí, artista de vanguardia, que en una modalidad nueva de su labor, ha querido asociarse a esa fiesta de arte puro que tendremos pronto en el Coliseo Pompeya». «Música y Teatros. Teatre Íntim», *La Vanguardia*, Barcelona, 4-3-1927, p. 15. Véase también: M.R.C.: «Veladas de Teatro Íntimo», *La Vanguardia*, Barcelona, 15-3-1927, p. 21.

²⁰⁴ Véase «Música y Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 24-6-1927, p. 13.

²⁰⁵ GASCH, Sebastià: «Una exposició i un decorat», *L'amic de les arts*, Sitges, 31-7-1927. T.A.

²⁰⁶ Carta de Dalí a Denham, París, 27-7-1938. DENHAM, Serge, 1896-1970. Records of the Ballet Russe de Monte Carlo (en adelante DENHAM, BRMC). Carpeta 1533. NYPL.

poner sus obras «en contacto real con el gran público, la vida misma».²⁰⁷ Sería esa voluntad de aproximarse a las masas uno de los signos claros de que a Dalí empezaba a alejarse del mundo elitista de la vanguardia para volcarse en los medios de difusión de gran alcance, mostrando su fascinación no solo por el cine, sino también por la danza, el teatro, la televisión, la publicidad..., en definitiva, por la cultura de masas.

Otra de las principales motivaciones que empujaron a Dalí hacia los escenarios fue su profunda atracción por el compositor alemán Richard Wagner. El nacimiento de este interés se puede situar años antes, hacia 1937, a raíz de su estancia en la localidad de Ravello, en la costa amalfitana, una zona en la que Wagner se inspiró medio siglo antes para crear su *Parsifal*. En su breve paso por Italia y, posteriormente, por Monte Carlo, Dalí comenzó a elucubrar su proyecto para ballet, que vería la luz fragmentariamente en distintas obras que, sin embargo, giraban alrededor de unas mismas obsesiones.

En el mes de julio de 1937, Dalí escribió una carta al coreógrafo Léonide Massine, en la que le proponía que se encargara del montaje de uno de sus proyectos, para el que pensaba utilizar alguna composición de Wagner.²⁰⁸ Massine, el mes de agosto de ese mismo año, desde su residencia de Positano, le comentaba a Dalí que la música de *Venusberg* le sugería visiones bellas y precisas, y le pedía que enviara el contrato para la creación de la pieza a World Art, la sociedad de los Ballets Russes de René Blum, con el fin de comenzar las gestiones de su puesta en escena.²⁰⁹ Fue probablemente el interés de Dalí por trabajar con Massine el que le llevó a decantarse por los Ballets Russes de Blum, pues a finales de ese mismo mes de julio, el mecenas del surrealismo, Edward James, le ofreció producir *Tristan Fou*.²¹⁰ En este sentido, cabe recordar que James, casado con la bailarina, coreógrafa y pintora Tilly Losch hasta 1934, había financiado la célebre compañía Les Ballets 1933, en la que trabajó el mismo Balanchine, y había colaborado en numerosos proyectos de danza con Boris Kochno. No obstante, a pesar de que Dalí se apoyó en sus ofertas para difundir su producción surrealista en 1938, prefirió dejar su incursión en el ballet en el seno de un experimentado grupo de danza a las órdenes de Massine.

Resulta sorprendente encontrar, ya en 1937, el título de *Tristan Fou* asociado a este primer proyecto, pues se trataría de un ballet que no se estrenaría hasta 1944. Dalí argumentó que, con él, buscaba retratar la locura de amor de Tristán, cuya obsesión por Isolda lo devoró hasta la muerte, como la mantis religiosa hembra asesina al macho en la cópula —una imagen recurrente en el contexto de los surrealistas del París de los años veinte—. El pintor se encontraba arrebatado por la creatividad para este proyecto, del que, por cierto, quería mantener el título en francés —en su opinión, la traducción al inglés le restaba violencia y dramatismo—. Imaginaba a un Tristán loco, que sufría alucinaciones, depresión y encantamiento, con la mirada y los gestos ausentes, automáticos que, en el estilo de Harpo Marx —considerado por Dalí el

²⁰⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Salvador Dalí*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007, p. 58.

²⁰⁸ Carta de Dalí a Massine, Cap Fleuri (Francia), 25-7-1937. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁰⁹ Carta de Massine a Dalí, Positano (Salerno, Italia), 10-8-1937. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL. Borrador de carta de Dalí a Massine, 21-6-1938. Telegrama de Massine a Dalí, Monte Carlo, 23-6-1938. CED. En un telegrama del coreógrafo al pintor, Massine le comentaba que había acordado con el músico Mocokoff que adaptaría la partitura de Wagner para el ballet que tenían entre manos. Telegrama de Massine a Dalí, Nueva York, 24-10-1938. CED.

²¹⁰ Carta de Edward James a Dalí, Londres, 28-7-1938. CED.

personaje coetáneo más surrealista—, súbitamente pasaba a un delirio coreográfico frenético. En colaboración con la modista Elsa Schiaparelli, pensó en que este personaje fuese vestido con grandes encajes recortados, una peluca rubia lisa y enormes joyas. La idea de que Harpo participara en el ballet daliniano fue aprobada y alabada por Massine, que solo pidió que la remuneración para el actor no fuese muy elevada.²¹¹

Su obsesión y creatividad alrededor de Wagner era alimentada por las noticias enviadas por sus amigos y conocidos, que enriquecían su fanatismo por el compositor y su obra. En este sentido, se conserva una postal para Dalí que reproducía un cuadro del protagonista de la ópera *El anillo del Nibelungo*, que formaba parte de la colección del Richard Wagner Museum de Lucerna. En esta correspondencia, la amiga del pintor aseguraba haber recopilado todas las fotos del príncipe Ludwig II, una figura que posteriormente protagonizaría el ballet *Bacchanale* ideado por Dalí.²¹²

A pesar de que en los planes del catalán estaba contemplado un estreno rápido, la compañía fue retrasándolo sistemáticamente, ante la impotencia del pintor, que veía cómo la publicidad anunciaba una obra que nunca llegaba a mostrarse en las tablas, con el consiguiente desprestigio para un artista que buscaba la atención del nuevo público.²¹³ Lo único que podía hacer la compañía para paliar la mala prensa hacia Dalí, era repartir notas en los programas de mano durante su gira americana en la temporada 1938-1939, en los que se anunciaba la posposición de *Tristan Fou* por razones técnicas.²¹⁴

El proceso de materialización del proyecto se retomó en marzo de 1939, dando un giro, cuando World Art le pidió a Dalí que le enviara los diseños de los accesorios y practicables de un ballet, indicando sus dimensiones exactas.²¹⁵ La obra, según aparece en la carta del artista catalán del 31 de marzo, parecía haberse reconvertido en una primera versión de lo que después sería *Bacchanale*, titulada por entonces *Le Mont de Venus*. Según se recogía en la documentación, en ella se emplearía la música de *Tannhauser* de Wagner, para la que Dalí realizaría los decorados, trajes y accesorios, mientras que Massine se encargaría de la coreografía, que debía estrenarse en París en la primavera o el verano de 1939.²¹⁶ Aunque esta vez en el contrato estaba contemplado que Dalí tenía que entregar los diseños antes del 15 de abril de ese año, su trabajo de cara a la inminente apertura de la Exposición Internacional de Nueva York retrasó este compromiso.²¹⁷

²¹¹ Carta de Massine a Dalí, Monte Carlo, 28-2-1938. CED.

²¹² Postal de Marie Laura a Dalí, Lucerna, 31-7-1939. CED.

²¹³ Así lo advertía el artista: «La gran publicidad que han hecho en América, Londres y París ha preparado bien al público y me parece que para presentar mi obra según lo convenido, como tarde, esta temporada de verano, no hay tiempo que perder». Carta de Dalí al administrador de World Art, París, 2-6-1938. T.A. Continuó protestando en los meses posteriores, en las numerosas cartas a Denham, Massine, Fleischmann y los administradores de World Art, de las fechas: 21-7-1938, 27-7-1938, 23-10-1938. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²¹⁴ Carta de Denham a Gerald Goode, representante de prensa de Hurok Attractions, Nueva York, 8-12-1938. Carta de Goode a Denham, Nueva York, 16-12-1938. Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 17-12-1938. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²¹⁵ Telegrama de World Art Inc. a Denham, Nueva York, 6-3-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²¹⁶ Contrato entre Dalí y Denham (Universal Arts, Inc.), Nueva York, 31-3-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²¹⁷ Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 17-4-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

Por ello, su colaboración en el pabellón de *Dream of Venus* se inauguró antes de levantar el telón de su espectáculo de danza. Se trataba de un proyecto iniciado en 1938 por el impulso de Julien Levy, galerista e introductor del artista en el contexto americano, y del arquitecto Ian Woodner.²¹⁸ La concepción de Dalí iba más allá del simple diseño arquitectónico o de la decoración interior, pues se trató de una verdadera escenografía. Los espectadores penetraban en la obra e interaccionaban con el espacio que representaba esos sueños de la diosa del amor, una visión freudiana en la que ideó hasta el último detalle de los distintos elementos, los decorados, los trajes de las modelos y de las sirenas que actuaron en un espectáculo acuático. Muchas de las lecturas dalinianas relacionadas con lo onírico, lo húmedo y las imágenes del fondo del mar serían retomadas en los ballets estrenados en los años siguientes. En este mismo montaje actuó la bailarina Hélène Vanel, en una performance en la que aparecía medio desnuda, que causó gran revuelo entre el público medio estadounidense.

Mientras tanto, las gestiones continuaron en el seno de la compañía de danza. Parece que, a excepción del telón de fondo, los diseños de Dalí estaban preparados a finales de abril de 1939, y la maqueta y siete figurines se remitieron a Monte Carlo en los buques *Normandie* y *Europa* a principios de mayo de ese año. Desgraciadamente, las obras se perdieron por el camino y hubo serios problemas para que las recibieran los responsables de la compañía de danza en París.²¹⁹

Como adelantábamos, la presencia del artista en la Exposición Internacional de Nueva York durante el mes de mayo de 1939, provocó no solo que el ballet no llegara a estrenarse en París, sino que tampoco pudo formar parte de la gira prevista posteriormente en el Covent Garden de Londres. La falta de dedicación exclusiva de Dalí a la terminación del proyecto de danza y los constantes retrasos en los plazos establecidos y en el viaje del pintor a Europa, causaron toda una serie de malentendidos con el empresario Denham, que acabaron en un enfrentamiento legal, gestionado por los abogados de las distintas partes.²²⁰ Aunque la situación en el viejo continente comenzaba a afectar a los planes de la gira que, en ese momento, estaba realizando el Ballet Russe, el propio Denham seguía interesado en estrenar la pieza daliniana e insistía en las pérdidas que les supondría no poder hacerlo.²²¹

²¹⁸ Levy ya le había dedicado tres exposiciones individuales en su galería en marzo de 1939 y fue en gran medida el responsable de su exitoso aterrizaje en Estados Unidos. Véase JACOBS, Lisa: «La galaxia surrealista de Julien Levy», en *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, óp. cit., 1999, pp. 95-102. Para ampliar la información sobre el Pabellón de Venus, véase *Salvador Dalí. Dream of Venus* [cat. exp.], Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2000.

²¹⁹ Cartas de Denham a Rubinstein, Nueva York, 19-5-1939, 23-5-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²⁰ Cartas de Dalí a Denham, Nueva York, 17-5-1939, 20-5-1939, 7-6-1939. Cartas de Denham a Dalí, Nueva York, 18-5-1939, 31-5-1939, 5-6-1939, 12-6-1939. Cartas de Perkins, Malone & Washburn a Dalí, Nueva York, 2-6-1939, 8-6-1939. Carta de Dalí a Perkins, Malone & Washburn, Nueva York, 11-6-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²¹ Carta de Denham a Raymond Armshy, Nueva York, 26-4-1939. Véase también la carta de Denham a Paul Moore, Nueva York, 26-4-1939. Telegrama de Jacques Rubinstein a Denham, Monte Carlo, 13-5-1939. Telegrama de Massine a Denham, Monte Carlo, 13-5-1939. Telegrama de Denham a Rubinstein, Nueva York, 16-5-1939. Carta de Denham a Rubinstein, Nueva York, 16-5-1939. Carta de Denham a Massine, Nueva York, 16-5-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

Sin embargo, los gestores de la compañía todavía tuvieron que soportar unos cuantos dolores de cabeza producidos por los constantes cambios de planes de Dalí, que también retrasaban la apertura de su Pabellón de Venus en la Feria. Denham lo justificaba comentando que el mundo surrealista de Dalí resultaba incompatible con la organización habitual de una empresa como la de los Ballets.²²² Además, aunque en el origen del proyecto en 1937 Dalí había pensado en Elsa Schiaparelli como colega con la que diseñar los figurines, ya en 1939 exigió contar con la colaboración de Gabrielle Chanel en la elaboración de los trajes.²²³ Esto provocó la inquietud de los directores de la compañía de danza, que veían problemático el aumento de los costes en la producción y la excesiva modernidad de un vestuario ideado conjuntamente por Coco y Dalí, que pudiera escandalizar al público.²²⁴ Para tratar de rebajar los precios solicitados habitualmente por la célebre diseñadora, los ejecutivos del Ballet recurrieron a su amistad no solo con Dalí, sino también con Boris Kochno, personaje fundamental en el mundo de la danza en Francia y mediador en las gestiones. Finalmente, el encargado del Ballet Russe de Monte Carlo en París, Jacques Rubinstein, inició una serie de negociaciones con Chanel, ofreciéndole participar en la obra *Venusberg*, que se había previsto estrenar el 14 de septiembre de 1939 en el Covent Garden de Londres. La diseñadora contestó que había estado trabajando en ese vestuario desde hacía tiempo, y exigió conocer todos los detalles sobre los planes de la compañía. Aseguró tener reservas para comprometerse con ellos, de cara a los turbios incidentes internacionales que estaban teniendo lugar, puesto que World Art no ofrecía garantías de continuidad del proyecto, en el caso de que una guerra estallase.²²⁵

Desgraciadamente, los miedos de Chanel se hicieron realidad, y el estreno de la pieza en Londres nunca tuvo lugar. La guerra dificultó la terminación de los materiales escenográficos y los trajes todavía seguían en Francia en el mes de octubre. La compañía se planteó entonces estrenar la obra en suelo americano, por lo que comunicó a Dalí su intención de reelaborar los mismos en los talleres de alguna sastrería neoyorquina. La respuesta de Dalí fue tajante; los trajes de *Venusberg* habían sido confeccionados por su amiga Chanel con todo lujo de detalles, estaban acabados y serían utilizados en el estreno.²²⁶ Dalí estaba entonces de vuelta en Francia, instalado en la ciudad de Arcachone, y comunicó a los gestores sus últimas exigencias. Si la compañía de Monte Carlo contemplaba estrenar la pieza, debía tramitar su visado y su traslado a Nueva York en un barco italiano antes del mes de noviembre, cuando Sol Hurok había programado el estreno de *Bacchanale*. Comenzaron las prisas, y en diferentes telegramas se reclamó el envío del trabajo de Chanel y la llegada de Dalí a suelo americano.²²⁷ El artista se negó a que la obra se estrenara sin su presencia, pues no había podido ver ni siquiera el ensayo

²²² Véanse las cartas de Denham a Rubinstein, Nueva York, 2-6-1939, 5-6-1939, 9-6-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²³ Carta de Massine a Dalí, Viena, 3-10-1937. CED.

²²⁴ Carta de Denham a Massine, Nueva York, 5-5-1939. Véase también la carta de Denham a Rubinstein, Nueva York, 5-5-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²⁵ Carta de Rubinstein a Chanel, París, 15-7-1939. Carta de Chanel a Rubinstein, 16-7-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²⁶ Traducción de Rubinstein de la carta de Dalí, París, 14-10-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²⁷ Telegrama de Denham a Monde Art, 20-10-1939. Carta de Rubinstein a Dalí, París, 21-10-1939. Véase también la carta de Gala Dalí a Rubinstein, Arcachon. 26-10-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

general con la coreografía de Massine.²²⁸ Sin embargo, no se hizo caso de las argumentaciones de Dalí, su visado no se pudo procesar, y en seguida se encargaron los decorados y trajes a Barbara Karinska, apenas diez días antes del estreno en Nueva York.²²⁹ De hecho, la premura en los preparativos provocó que muchos de los trajes no pudiesen ser realizados con la necesaria calidad en los acabados.²³⁰

En una entrevista que concedió Barbara Karinska en 1947, recordó la precipitación en la confección de los trajes para este ballet. La confianza que la compañía había depositado en ella se debía a su experiencia en la construcción del dragón que formó parte del Pabellón de Venus de Dalí para la Feria de Nueva York, un encargo que le había permitido abrir su primer establecimiento en la ciudad de los rascacielos. A pesar de su habitual perfeccionismo en el trabajo, para el que reclamaba un mínimo de tres semanas de margen para la confección del vestuario, Karinska casi llegó tarde a su entrega el mismo día del estreno del ballet de Dalí.²³¹ Además de la improvisación con el vestuario, las prisas también llevaron a tener que corregir algunos nombres en los programas de mano, y solo se comunicó la noticia del estreno del ballet al pintor catalán el 2 de noviembre de 1939, a través de un telegrama que le envió su amigo Massine y de una larga carta de Rubinstein fechada al día siguiente.²³² El artista recordaría, años más tarde, lo caótico de los preparativos para este ballet en medio de la guerra, una anécdota que lo marcó considerablemente.²³³

Efectivamente, después de superar toda esta lista de imprevistos, el segundo proyecto escenográfico, tras su participación en la Exposición Internacional, fue materializado en suelo americano. El ballet *Bacchanale* se estrenó el 9 de noviembre de 1939 en la Metropolitan Opera House de Nueva York (fig. 45). Contaba con el libreto de Dalí, basado en la *Bacanal* de la ópera *Tannhauser* de Wagner, un fragmento musical que ya había sido coreografiado para la Ópera de París por Lucien Petipa en 1861. La nueva versión, sin embargo, fue montada por Léonide Massine. La escenografía y el figurinismo fueron igualmente diseñados por el artista catalán, aunque al final su ejecución dependió, respectivamente, del príncipe Schervachidze y, como ya hemos explicado, de Barbara Karinska.

²²⁸ Carta de Dalí a World Art, Arcachon, 26-10-1939. Véase también el telegrama de Dalí a Massine, Arcachon, 27-10-1939. Carta de Dalí a Denham, Arcachon, 31-10-1939. Carta de Dalí a Rubinstein, Arcachon, 31-10-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²²⁹ Telegrama de World Art a Rubinstein, Nueva York, 1-11-1939. Telegrama de Dalí a Denham, Arcachon, 1-11-1939. Cartas de Denham a Karinska, Nueva York, 1-1-1939, 2-11-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²³⁰ Denham pidió a Karinska que volviese a repasar el vestuario. Carta de Denham a Karinska, Nueva York, 15-11-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²³¹ CHURCHILL, Allen: «Stitching For the Stars», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 29-1-1947, p. 12. Véanse también: CROSBY, John: «The Story of Forty-five Minutes Delay», *Women's Wear*, Nueva York, 14-11-1939. LYONS, Leonard: «The New Yorker», *The Washington Post*, Washington, 14-11-1939, p. 11. MARTIN, John: «Dance: Award to Karinska», *New York Times*, Nueva York, 31-12-1961, p. 10.

²³² Telegrama de Massine a Dalí, Nueva York, 2-11-1939. Cartas de Rubinstein a Dalí, París, 3-11-1939, 4-11-1939, 5-12-1939. Telegrama de Denham a Dalí, Nueva York, 4-11-1939. Carta de Rubinstein a Denham, París, 4-11-1939. Telegrama y carta de Rubinstein a Dalí, París, 13-11-1939, 14-11-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²³³ DALÍ, S.: *La vida secreta de Salvador Dalí*, en *Obra completa*, vol. 1, Barcelona, Destino, pp. 887-888. Véase también: Carta de Maurice R. Durand a Rubinstein, París, 20-11-1939. Carta de Rubinstein a Durand, París, 23-11-1939. Cartas de Rubinstein a Denham, París, 22-11-1939, 25-11-1939, 5-12-1939. Carta de Rubinstein a Dalí, París, 22-11-1939. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.



Fig. 45. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo de *Bacchanale*, 1939. Col. Rita Green, Zúrich.

El argumento original contaba el descanso del caballero Tannhauser en Venusberg, el Monte de Venus, acompañado por las ninfas, las bacantes y los faunos, donde se entregaba a los placeres del amor por intervención de las Gracias. Estaba inspirado en la leyenda medieval de este caballero que, tras cansarse de la vida disoluta, decidía abandonar a Venus e iniciar una peregrinación a Roma para pedir el perdón divino por todos sus pecados. Sin embargo, esta historia fue reinterpretada por Dalí en clave del psicoanálisis, lo que dio lugar a la visión delirante de Ludwig (Louis) II de Baviera, figura histórica, mecenas del propio Wagner y príncipe extravagante que rondó la locura (fig. 46). Para Dalí, la música de Wagner era de las pocas que se debían escuchar con los ojos abiertos, no dirigidos a la mirada interior tradicional de los surrealistas, sino a la captura de la grandiosidad de los elementos externos a ella, que fluían desde el interior, a la manera de un vapor lírico, de morfología inaprensible, que ascendía hasta la cima de la montaña, una de las últimas escaladas por Wagner y la primera de las ascensiones teatrales de Dalí.

Así, el artista ampurdanés explicaba en el programa que el ballet se iniciaba con la partida de los peregrinos durante la obertura, mientras que Louis, en la forma de Tannhauser, llegaba al Monte de Venus (fig. 47). Cegado por una imagen refulgente, Louis se sumergía en la oscuridad del mito de Tobías y el Ángel. Venus se metamorfoseaba en un pez y, este pez, en un dragón. Louis atravesaba al dragón con la espada de Lohengrin, aunque las vísceras tocaban su párpado, nublando su vista y provocando en él oscuras visiones. La sangre del dragón era la sangre de la propia Venus, el «veneno libidinoso» que no había dejado ver a Louis más allá de su deseo. Aparecían Sacher-Masoch y su mujer, faunos con sarmientos en el cráneo y cuerpos formados por cajones, enanos que tejían, citas a obras maestras de Botticelli y Rafael, formando una iconografía ecléctica pasada por el filtro daliniano (fig. 48). En el momento álgido, mientras llevaba puesto el casco de Lohengrin y la túnica de Tannhauser, Louis moría, llevándose a la tumba la visión de Leda abrazando al cisne. Según Dalí, el objeto y el sujeto de la verdadera muerte de Louis estaban presentes cuando se descubría su cuerpo, que consistía en un paraguas y la imagen de Lola Montes (figs. 49, 50) destellando como si fuesen calaveras.²³⁴

²³⁴ DALÍ, S.: Programa del Ballet Russe de Monte Carlo, Auditorium Theatre, 31-12-1939. NYPL.



Fig. 46. S. Dalí. Boceto para *Bacchanale*, 1939.



Fig. 47. Venus emergiendo del pecho del cisne en *Bacchanale*, 1939.



Fig. 48. Dos faunos en *Bacchanale*, 1939.
Foto Maurice Seymour. New York Public Library.



Fig. 49. Lola Montes en *Bacchanale*, 1939.
Foto: Maurice Seymour.

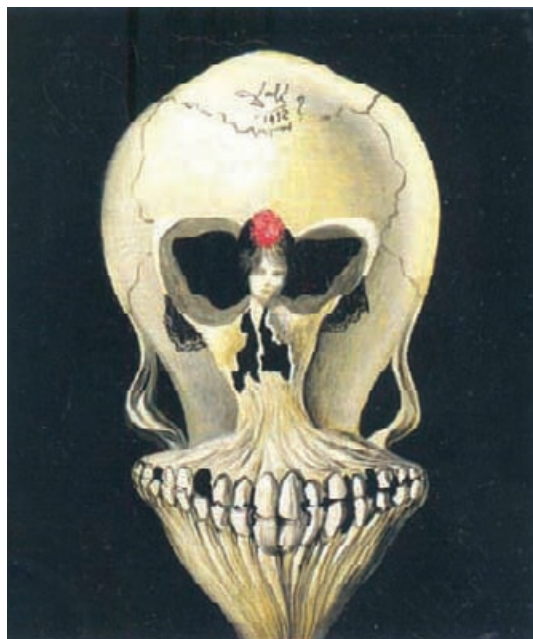


Fig. 50. S. Dalí. *Bailarina-calavera*, 1939. Col. Merz.

Se trató, en rigor, del primer ballet generado a la luz del método del psicoanálisis, una tendencia fundamental en el proceso de creación de Dalí. No hay que olvidar que Dalí había visitado a Sigmund Freud el 19 de julio de 1938 en Londres, acompañado de Stefan Zweig y Edward James. La entrevista lo marcó profundamente y realizó un retrato del pensador ese mismo año. Freud falleció en la capital inglesa poco antes del estreno de *Bacchanale*, el 23 de septiembre de 1939. Muchas de las obsesiones del pintor se reflejan en este argumento: el cisne, la iconografía del nacimiento de Venus, lo acuático, lo wagneriano, los faunos, el masoquismo, los cajones, Lola Montes, los paraguas, la muleta...²³⁵ Este último elemento, un objeto recurrente cargado de significado para los surrealistas, desempeñó un papel especial en el ballet *Bacchanale*. En un fragmento de la coreografía montada por Massine,²³⁶ dos hombres aparecían en el escenario y colocaban las muletas a un bailarín y una bailarina, que iban apoyando en ellas el peso muerto de sus miembros, cambiando cada cierto tiempo de postura, reposando un brazo, la cabeza, un pie... (fig. 51). El *Diccionario abreviado del Surrealismo* recogía la definición que dio el artista del citado objeto: «Soprote de madera derivado de la filosofía cartesiana. Generalmente empleado para servir de sostén a la morbidez de las estructuras blandas».²³⁷ Efectivamente, sumado al evidente simbolismo fálico, este uso como apoyo visual

²³⁵ Telón para el ballet *Bacanal*, 1939. Óleo sobre tela. 46 x 61 cm. Col. particular. Véanse las fotografías publicadas en «Life Goes to Dalí's New Ballet», *Life*, Nueva York, 27-11-1939, pp. 90-93.

²³⁶ Véase la grabación de fragmentos de *Bacchanale* conservada en la NYPL (MGZHB 4-1000 No. 12), Tatiana Massine Collection.

²³⁷ BRETON, André y ÉLUARD, Paul: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 64.



Fig. 51. Escena de la danza de las muletas en *Bacchanale*, 1939.

y metafórico lo convirtió, paralelamente, en un objeto fetiche.²³⁸ La idea de una coreografía con las muletas le gustó tanto a Dalí que, aunque en realidad tuvo origen en el proyecto del ballet *Tristan Fou*, el pintor lo adaptó a *Bacchanale*.²³⁹ El trabajo de Massine como coreógrafo de esta pieza fue fundamental para la historia de la danza, pues se trató de la aplicación del método paranoico crítico desarrollado por Dalí a una obra escénica. La apabullante personalidad de Dalí y su complejo universo parecieron sobrepasar las concepciones coreográficas de Massine, quien, sin embargo, llegó a elaborar pasajes tan significativos como el paso a dos con las muletas, una aplicación al movimiento de la plástica daliniana, que también es autoría del coreógrafo ruso. Dalí se sintió de acuerdo con este resultado y, de hecho, volvería a pedir la intervención de Massine en futuras colaboraciones para la danza.

La obra sobrevivió a la primera temporada y se representó también en el otoño de 1941, según la crítica, tanto gracias a Dalí como a Massine, pues ambos habían realizado una pieza novedosa y moderna en su conjunto.²⁴⁰ Este punto es interesante, pues se podría considerar una danza surrealista, coreografiada por Massine, cuyo punto de partida se situaría en el lenguaje clásico, a partir del que desarrollaría nuevos contenidos, nuevas asociaciones, de la misma manera que Dalí pintaba las escenografías utilizando una depurada técnica dibujística, pero dotando a las imágenes de nuevas lecturas y nuevos significados, tras la aplicación de su método paranoico-crítico. En una línea experimental diferenciada, como producto del debate acerca del uso o la ruptura con las convenciones formales, estas nuevas concepciones condicionaron la creación de otro tipo de danza surrealista, basada en el vocabulario de la Modern Dance. En este sentido, las piezas de Hanya Holm, como *The Golden Fleece, an Alchemistic Fantasy*, de 1941, con escenografía del exiliado Kurt Seligmann, servirían para ejemplificar el uso de las nuevas corrientes de danza moderna, en la creación de una pieza que utilizaba la exploración y proyección del subconsciente, a través de un lenguaje basado en la experiencia de lo irracional.²⁴¹ Ambas serían dos de las vías posibles para experimentar las nuevas propuestas desde el surrealismo.

²³⁸ Cit. en THARRATS, Joan Josep: «Dalí y el Ballet», en *400 obras de Salvador Dalí, 1914-1983* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura/Generalitat de Catalunya, 1982, p. 1983, p. 47.

²³⁹ DALÍ, Salvador: *Obra completa*, vol. 3, Barcelona, Destino, 2004, pp. 958-959.

²⁴⁰ SMITH, Cecil: «Ballet Closes Its Engagement with 7 Works», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 6-1-1941, p. 15.

²⁴¹ A este respecto véase: MARTIN, John: «Second Thoughts on Hanya Holm's Recent Works», *New York Times*, Nueva York, 23-3-1941, p. 2.

El ballet de Dalí levantó mucho revuelo entre el público y la crítica, y en seguida se establecieron partidarios y detractores del uso del surrealismo en escena. Los titulares de los periódicos llamaban la atención, con frases como «Chicago ve lo que el Sr. Dalí llama un ballet», «*Bacchanale*, gran carcajada a la audiencia» o aseguraban: «Loco está», «no es agradable para el ojo decente» o «este ballet, en el que el director ha gastado pecaminosamente 8000 dólares».²⁴² Además de criticar el despilfarro, se calificó la obra de decadente: «Hasta que Salvador Dalí se interesó en ella, la danza era un arte en el que, con una historia y el «arte del movimiento» se sugerían sentimientos e ideas. La danza no es ya una sugestión, es una imposición. Sentimos esa decadencia; sentimos especialmente que un grupo de danza tan bien conocido pierda el tiempo interpretando una obra así».²⁴³ Quizás una de las mejores valoraciones de esta obra fue la de Javier Montsalvatge, quien, en 1943, tras la representación de la pieza en Barcelona, se planteó la aplicación del lenguaje surrealista sobre la escena vaticinando que: «En este caso, la originalísima y actualísima versión coreográfica de la *Bacanal* wagneriana confirmará rotundamente que en el “ballet” moderno palpita positivamente la inquietud artística de una época».²⁴⁴

Después del estreno de Dalí como escenógrafo para el ballet *Bacchanale*, la configuración paralela del ballet *Tristan Fou* continuaría en su mente desde antes de la guerra mundial y duraría hasta su realización en 1944, afectando e influyendo al resto de las obras que conseguía llevar a los escenarios. El mismo mes de noviembre de 1939, en el que el Ballet Russe de Monte Carlo llevó a las tablas el ballet anterior, el pintor catalán —que, recordemos, no había podido estar presente en el mencionado estreno— enviaba un telegrama con la continuación del proyecto. En él explicaba que el ballet sobre Tristán, en el que estaba pensando, tendría dos partes: una primera, con música contemporánea, que expresaría la locura del protagonista, y una segunda, con música de Wagner, que constituiría el epílogo a la muerte de Tristán. Sin embargo, el proyecto de *Tristan Fou* tendría que esperar, pues las ideas de Dalí todavía caían en saco roto.

Mientras tanto, a principios de octubre de 1940 el ampurdanés le propuso a Denham realizar un nuevo ballet, titulado *Sacrifice. Un rêve de Philip II*, que formaría parte de una trilogía que tenía en mente completar, de la que *Bacchanale* constituía la primera entrega.²⁴⁵ Utilizaría la música de Bach —un compositor cuya grandiosidad, en su opinión, anticipó la personalidad de Felipe II—, adaptada por el director de orquesta Stokovsky, y Massine realizaría una nueva

²⁴² BARRY, Edward: «Chicago Sees What Mr. Dalí Calls a Ballet», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 30-12-1939, p. 13. T. A. MARTIN, Linton: «Dalí's Bacchanale Offered by Ballet», *Inquirer-Public Ledger*, Filadelfia, 27-4-1940, T. A. «Ballet Russe Philharmonic Season Opens Feb. 9», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 28-1-1940, p. 5. MORSE JONES, Isabel: «Bacchanale Big Laugh to Audience», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 13-2-1940, p. 13. T.A. Véase también: KASTENDIECK, Miles: «Surrealism Is Born To the Ballet Russe», *Brooklyn Eagle*, Nueva York, 10-11-1939. ROUSSEL, Hubert: «Russian Ballet Should Have Real Stunner in Mr. Dalí's Venusberg», *Post*, Houston, 20-2-1940.

²⁴³ METRAUX, Guy Serge: «The Dalí Ballet In Retrospect», *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 11-2-1940, p. 13. T.A. Véanse también: «Notes of Music and Musicians», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-9-1939, p. 3. BARRY, Edward: «Ballet Russe de Monte Carlo Will Open Here on Dec. 29», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-12-1939, p. 3. «Ballet Russe to Present Dalí's Bacchanale», *Boston Herald*, Boston, 7-4-1940.

²⁴⁴ MONTSALVATGE, Javier: «Ecos de una bacanal surrealista», *Destino*, 319, Barcelona, 28-8-1943, p. 10.

²⁴⁵ Carta de Dalí a Denham, Borling Green, Virginia, 3-10-1940. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

coreografía. El espectáculo estaba basado en un sueño del rey español imaginado por Dalí, un sueño que simbolizaba los deseos y las aspiraciones del reino. Así, surgiría a partir del «acto de fe» católico sobre las tendencias bestiales del materialismo, residuos de la magia y la idolatría de las religiones bárbaras. El rey Felipe II se vería rodeado por el imaginario de dos pintores: El Bosco y El Greco. Para Dalí, El Bosco representaba el mundo oscuro y hormigueante de la brujería demoníaca, mientras que El Greco servía de respaldo civilizador del catolicismo.

En el primer acto, localizado en un arrabal de Toledo —según se recoge en el borrador de Dalí—, los brujos, los toreros, los moros y los gitanos vivían practicando todo tipo de rituales de magia e idolatría alrededor de una cabeza de minotauro. Creían que este ser vivía encerrado en unos túneles subterráneos, y a él ofrecían jóvenes vírgenes. El cura idólatra, protagonista de la acción, debía de ser muy bello y llevar unos largos cabellos y barbas, completamente blancos. En plena ceremonia mágica, se escuchaba aproximarse una procesión de Semana Santa. Los asistentes comenzaban a destruir los objetos de culto mágico, inspirados por el respeto y la emoción del paso del Niño Jesús, al que le cantaban saetas. El cura idólatra era el único que no se unía a la procesión y comenzaba a danzar delante del paso. Cuando su baile acababa, se dirigía a la cueva del Minotauro. El ser mitológico salía de su guarida y el miedo se apoderaba de los asistentes, que huían despavoridos. De repente, surgía un grupo de toreros que, tras ponerle las banderillas al Minotauro, le daban la estocada mortal. En ese momento llegaba al escenario un grupo de caballeros y soldados de la Santa Inquisición para capturar al idólatra. Uno de los soldados tiraba de la cabeza del Minotauro, descubriendo que no era otra cosa que una máscara que ocultaba el rostro del cura idólatra disfrazado. Todos los asistentes se arrodillaban y se encomendaban a la fe católica, mientras el falso Minotauro moría abrazando la cruz.

En el segundo acto, el telón de fondo representaría la extensa llanura castellana, con el monasterio de El Escorial en el centro, pues Dalí lo consideraba como un «sueño de piedra», la octava maravilla del mundo—decía— con sus doce mil ventanas. El pintor catalán hacía referencia al arquitecto manierista Juan de Herrera y a su gran obra, símbolo del imperio español y del triunfo del catolicismo, de la austeridad severa, responsable de la difusión del clasicismo en España. Más tarde, todas estas teorías constituirían los primeros indicios de lo que, en 1951, el pintor catalán compendiaría en el *Manifiesto místico*, un clasicismo «místico-escurialense».²⁴⁶ Era en el monasterio herreriano donde tenía lugar la ceremonia de enterramiento del falso Minotauro convertido, que protagonizaba *Sacrifice*. En una apoteosis coreográfica, aparecían ángeles con largas alas de todos los colores, que bailaban sobre el fondo de las vestimentas negras que llevaban los caballeros españoles. El pueblo, vestido con ropajes de penitentes, actuaba comedidamente. A las danzas bestiales de la primera parte le sucedían éstas, más rítmicas y serenas, lo que, en opinión de Dalí, transmitía la fe.

Hasta el momento solo hemos identificado un par de obras preparatorias, que probablemente fueron confeccionadas para *Sacrifice*. La primera se trata de un boceto con dos diseños para la construcción de marionetas, que formaba parte de la colección de Léonide Massine, por regalo del artista.²⁴⁷ El otro boceto conservado fue identificado por Amberg como perteneciente

²⁴⁶ Así lo definió RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí, lo crudo y lo podrido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, p. 114.

²⁴⁷ DALÍ, S.: *Design for the construction of two puppets*, acuarela y lápiz, 10 x 25,5 cm. Col. Léonide Massine. Reprod. en *XXth Century Paintings, Watercolours and Drawings from the Collection of Léonide Massine* (cat. subasta), Sotheby & Co., Londres, 7-7-1971, p. 58.

al proyecto de *Mysteria*, designado por el autor precisamente como *Transformation Costumes for Angel and Demon*, aunque no está firmado ni hemos podido corroborar esta adscripción.²⁴⁸ No se trata de un figurín al uso, sino más bien de una secuencia de seis escenas en las que los bailarines se metamorfosean en diferentes figuras. La similitud de las formas e ideas presentes en este boceto conectan claramente con el diseño de marionetas del ángel y el demonio descrito anteriormente, lo que lleva a pensar que se trató de las ideas desarrolladas para *Sacrifice*, quizás posteriormente aplicadas a *Mysteria*. Poco más sabemos sobre el proyecto de este ballet.²⁴⁹ El ballet *Sacrifice* dejaba entrever ya los futuros intereses del ampurdanés por los temas religiosos, que igualmente constituirían una importante etapa dentro de su producción artística.

El segundo de los ballets de Dalí que llegó a ver la luz, completando la trilogía con *Bacchanale* y *Sacrifice*, fue *Labyrinth*, estrenado en la Metropolitan Opera House de Nueva York por el Ballet Russe de Monte Carlo, el 8 de octubre de 1941 (fig. 52), cuyo contrato se había firmado en Nueva York el 28 de mayo de 1941.²⁵⁰ De nuevo para esta obra el pintor catalán quiso colaborar con su amigo Massine como coreógrafo, aunque el bailarín acababa de romper el contrato con Universal Arts.²⁵¹ Se escogió la partitura de la *Sinfonía n.º 9 en do mayor* de Schubert —entonces denominada la n.º 7—. El elenco incluyó a André Eglevsky (Teseo), Tamara Toumanova (Ariadne), Frederic Franklin (Minotauro) y George Zoritch y Chris Volkoff (Cástor y Pólux). Los talleres de George Dunkel fueron los encargados de la ejecución de los decorados.²⁵²

Mucho se ha escrito sobre la atracción que el mito del Minotauro despertaba en los surrealistas. No en vano, la revista *Minotaure* había sido su órgano periódico de difusión entre 1933 y 1939. De hecho, el propio Dalí había ilustrado la cubierta de la publicación con una versión personal del animal mitológico en junio de 1936.²⁵³ Además, fue un tema recurrente en el que se inspiraron diferentes artistas. Entre sus obras más populares podemos citar las múltiples *Minotauromaquias* de Picasso, los óleos *Labyrinth* (1938) y *Pasiphäe* (1943) de André Masson; e incluso, por influencia, en artistas como Pollock —*Pasiphäe*, 1943—. Unos años más tarde, como analizaremos, Joan Junyer y Robert Graves reflexionarían acerca del mito con vistas a crear nuevos espectáculos, lo que finalmente cristalizó en la escenografía del ballet *Minotaure* en 1947. Todo ello no pasaría inadvertido a críticos estadounidenses, como Meyer Schapiro, quien planteó que «El nuevo arte está en deuda con el surrealismo, que dio al instinto absoluto

²⁴⁸ DALÍ, S.: *Mysteria. Transformation Costumes for Angel and Demon*, 1942. Col. Dr. Harry Lepman. Reprod. en AMBERG, G.: *Art in modern ballet*, óp. cit., n. 147.

²⁴⁹ En la prensa aparecieron algunas noticias. Véase: «Current Music News», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 12-7-1942, p. 3.

²⁵⁰ Contrato entre Dalí y Universal Arts, Nueva York, 28-5-1941. CED. Contrato entre Dalí y United Scenic Artists of America, Nueva York, 30-9-1941. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁵¹ Denham aceptó de todas maneras que Massine pudiese hacer algunas escenas. Memorándum de Denham a Massine, Nueva York, 4-10-1941. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL. Véase MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 219.

²⁵² DUNKEL, George: «Realizing Dalí's Scenic Designs» en CARTER, Curtis L.: *Dalí and the Ballet. Set and Costumes for The Three-Cornered Hat* [cat. exp.], Milwaukee, Wisconsin, Marquette University, Haggerty Museum of Art, 1999, p. 29.

²⁵³ DALÍ, S.: Cubierta para la revista *Minotaure*, año 3, 8, 15-6-1936. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Fig. 52. S. Dalí. Boceto para el telón de boca de *Labyrinth*, 1942. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

y al sentimiento la condición de fuerzas agresivas, proponiendo como imagen clave el minotauro, el hombre-animal en el laberinto».²⁵⁴ Dalí, formando parte del círculo francés antes de la guerra, había escrito en la revista de Skira y había teorizado sobre el monstruoso personaje. La realización del escenario, los decorados y los figurines y la elección de la música deben enmarcarse en este contexto surrealista sobre el Minotauro.

Si en *Bacchanale* Dalí buscaba representar el caos romántico basado en la figura histórica de Ludwig II, en *Labyrinth* quería reflejar «el resurgir de la tradición desde el caos romántico, con la ayuda del hilo de Ariadna». Junto con *Sacrifice*, cuando se representara, se completaría una trilogía que habría de interpretarse como una sola obra, unida por los lazos que acentuaban «la apoteosis del sacrificio, el vehículo a través del cual se expresan mis nuevos postulados teatrales».²⁵⁵ Dalí dijo buscar en el mito de Teseo y Ariadna, en el que se inspiró, el eterno mito de la confusión estética e ideológica que, en su opinión, caracteriza el romanticismo. La «amenaza de Ariadna», gracias a la cual Teseo encontraba la salida del Laberinto, simbolizaba, en términos dalinianos, la tradición, la continuidad, la coacción del clasicismo, «el hilo del clasicismo salvador».²⁵⁶ Para ello, la música de Schubert y su continuidad melódica —que representaba la salida del laberinto musical—, discurrían paralelamente al baile que Ariadna dedicaba a Teseo para guiarlo fuera del laberinto. La mezcla de imágenes y coreografías surrealistas pretendían sugerir la confusión que se generó en Teseo al encontrarse con el Minotauro.

Las tres Parcas, símbolo del destino, trataban de impedir que Teseo, símbolo de la historia, entrara en el laberinto. El protagonista forzaba su destino, penetrando en él, y así «salva las

²⁵⁴ SCHAPIRO, Meyer: «Los jóvenes pintores norteamericanos de hoy». Publicado originalmente como «The Younger American Painters of Today», *The Listener*, 26-1-1956. Cit. en *Bajo la bomba...*, óp. cit., 2007, p. 669.

²⁵⁵ «Trilogía Bacanal -Laberinto- Sacrificio», en DALÍ, S.: óp. cit., 2004, p. 980.

²⁵⁶ DALÍ, S.: óp. cit., 2004, p. 986. Véase también MANTLE, Burns: «Ballet Russe Gets A Load of Sal Dalí, But Is Able to Go On», *U.S.*, 1941. Recorte de prensa. NYPL.

parejas de vírgenes (Pueblo) matando al Minotauro (símbolo de la Revolución) y, gracias al hilo de Ariadna (Tradición), encuentra la salida de ese lugar de muerte». Tras la liberación, el pueblo celebraba una gran fiesta en la que se exhibían los símbolos románticos de Oriente. Después, «Teseo abandona a Ariadna en la costa y parte hacia nuevas hazañas, llevado triunfalmente por la apoteosis del mar y personificando así la marcha inexorable de la historia que, en su curso heroico y ciego, mata y resucita alternativamente Clasicismo y Romanticismo en un eterno sacrificio de pueblos».²⁵⁷

Para este ballet, Dalí diseñó cinco telones: uno de boca y cuatro de fondo, correspondientes a cada uno de los actos (figs. 53, 54). El telón de boca fue añadido en la versión del ballet que se representaría en el Pittsburgh Ballet Theatre en 1942. Se han conservado bocetos de algunos de ellos, así como de ciertos figurines, aunque otros siguen sin localizarse. También podemos observar con detenimiento los trajes de los bailarines, gracias a las fotografías de Maurice Seymour y Alfredo Valente²⁵⁸ (figs. 55, 57). El telón de fondo del tercer acto no ha llegado hasta nosotros y, hasta el momento, no hemos podido localizar ningún boceto o fotografía, más allá de la grabación que se conserva en la colección de Léonide Massine en la NYPL.²⁵⁹ Esta película permite distinguir un gran anillo de piedra, colocado en el centro de la composición, flanqueado por algunos elementos vegetales. Al final del ballet, en la escena de la partida de Teseo, abandonando a Ariadna, aparecía un gran barco griego, construido por Dunkel, del que se ha conservado algún boceto y una breve intervención en las grabaciones de la obra.²⁶⁰

Massine no quedó muy satisfecho con el resultado coreográfico de este ballet, aunque dijo haber conseguido un conjunto más interesante y bello que en *Bacchanale*.²⁶¹ En diferentes ocasiones llamó la atención sobre la dificultad de trabajar con una figura de una imaginación tan desbordante como era Dalí, e incluso criticó que la pieza de Schubert que eligió Dalí ya era, en sí misma, una obra tan completa que no había encontrado inspiración para montar una coreografía a su gusto. Veía las imágenes dalinianas como simples apéndices de la música, por lo que dijo considerar el ballet como «un fracaso interesante con algunos episodios surrealistas memorables».²⁶² El coreógrafo recogió en sus memorias algunas divertidas anécdotas sobre su trabajo conjunto con el pintor catalán, como la idea de arrojar un piano Steinway al escenario como símbolo de destrucción, o de usar una cabeza real de ternero en la escena de la muerte del Minotauro.²⁶³

La crítica no pasó por alto el estreno de *Labyrinth*. Destacamos, por ejemplo, la columna que le dedicó Edward Barry en el *Chicago Daily Tribune*:

²⁵⁷ DALÍ, S.: óp. cit., 2004, p. 987.

²⁵⁸ Fotografías de Maurice Seymour y Alfredo Valente, 1941. NYPL. Fotografías de Leo Lieb, P.M., Nueva York, 9-10-1941, p. 23. DALÍ, S.: *Estudio para el telón del ballet Labyrinth. Lucha con el Minotauro*, 1942. Fundació Gala-Salvador Dalí. Reprod. en ADES, D. (ed.): óp. cit., 2004, p. 328. Boceto para el telón de fondo del Acto II de *Labyrinth*, 1941, óleo sobre lienzo, 64 x 79 cm. Col. particular.

²⁵⁹ *Labyrinth*, filmación. Léonide Massine Collection. NYPL (ref. MGZHB 16-1000 NO. 169-171).

²⁶⁰ Boceto para decorado de *Labyrinth*, 1941, acuarela y tinta sobre papel, 23 x 29,5 cm. Col. particular.

²⁶¹ BUCKLE, Richard: «Profile, Leonide Massine», *The Observer*, Londres, 9-2-1947, p. 6.

²⁶² MASSINE, L.: óp. cit., 1968, p. 219.

²⁶³ *Ibidem*, p. 218.



Fig. 53. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo del acto I de *Labyrinth*, 1947. Col. particular.



Fig. 54. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo del acto II de *Labyrinth*, 1941. Col. particular.



Fig. 55. Las vírgenes de *Labyrinth*, 1941.
Foto: Maurice Seymour. NYPL.



Fig. 56. Las Tres Parcas de *Labyrinth*, 1941.
Foto: Maurice Seymour. NYPL.



Fig. 57. La Esfinge con tres personajes de *Labyrinth*, 1941.
Foto: Maurice Seymour. NYPL.

El nuevo ballet tiene una extraña y bella locura que puede apoderarse de tu corazón en medio de una orgía de poesía sin sentido. No importa lo caprichoso que sea Dalí o cuánto trate su obra de tomarte el pelo, el hecho es que en algún lugar de su torturada psique hay un depósito de ese particular tipo de poder intuitivo —esa habilidad de sentir y expresar nuevas relaciones entre las cosas— que el mundo ha decidido llamar genio.²⁶⁴

Sin embargo, si *Bacchanale* había resultado el primer gran ensayo del surrealismo daliniano en la danza y no había obtenido demasiados detractores, muchos de los artículos dedicados a esta última obra arremetían contra todo lo que significaba el espectáculo de Dalí, en detrimento de otros aspectos que se vieron claramente eclipsados, en especial, la coreografía:

²⁶⁴ BARRY, Edward: «Hectic Evening Is Enjoyed at Ballet Russe», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 27-12-1941, p. 13. T.A. Véanse también: BENNETT, Grena: «*Labyrinth* by Dalí Has Premiere», *New York Journal American*, Nueva York, 9-10-1941. BUCHALTER, Helen: «Dalí Finds *Labyrinth* in Surrealist Ballet», *News*, Washington D.C., 20-11-1941.

Si la audiencia en la noche del estreno del Ballet Russe de Monte Carlo se sintió decepcionada por *Labyrinth*, el primer estreno de la temporada, no fue porque Salvador Dalí se negara a tirarles un bote de pintura en la cara. Tres decorados, dos de ellos tan exuberantes como los de *Bacchanale*, pertenecían al mejor estilo «anatomicogeológico» del pintor. Un lío de trajes y atrezo [...] pretendía alegremente ser una locura. Teniendo en cuenta que el coreógrafo falló en aclarar qué tenían que ver estas cosas del pintor y el complicado libreto con la *Séptima sinfonía* de Schubert, todo el espectáculo fue para Dalí.²⁶⁵

La misma línea siguió la extensa crónica de Edwin Denby:

Dalí acapara tan completamente el espectáculo que no te deja ver la parte de Massine o escuchar a Schubert [...]. Centra tu ojo en un punto tan alto del telón que cada vez que bajas la vista para mirar a los bailarines te sientes sumamente incómodo. Además de eclipsar a los bailarines, los viste con un gusto increíblemente malo, como si alquilaran harapos de un coro burlesco. Los colores y materiales se fusionan como en un estofado. Incrusta la danza entre un telón colgado demasiado delante y una basura de atrezo, y finalmente distrae a la audiencia con algunos trucos estúpidos de revista, palomas, delfines y gallos, que es lo único reconocible que emerge entre ese lío frenético. [...] No hay duda de que esto es lo que Dalí quería. Los telones, cuatro de ellos, que sobreviven solos a la violación general, son grandiosamente frenéticos y heladores. El efecto de todo ello es absolutamente real, tan agudo como molesto. Y su completa indiferencia hacia la comodidad de la audiencia es lo que le hace estar tan terriblemente de moda.²⁶⁶

El poder de la propuesta de Dalí fue destacado también por la crítica del *Newsweek*, que consideró la adaptación del tema como «extravagancias erótica y colores brillantes del surrealista español, aunque a veces éstas son tan impresionantes que parecen eclipsar la danza».²⁶⁷ La labor de Dalí fue considerada una «excentricidad hasta un punto indescriptible», una obra «demasiado vestida» que recibió silbidos, gritos y solo algunos aplausos «burgueses».²⁶⁸ John Martin la comparó negativamente con la precedente obra daliniana y opinó que debía su éxito más a Massine que a Dalí pues, en lugar de ser una pieza de delirio, «es en general un ballet sinfónico serio».²⁶⁹ Críticos como Henry Simon calificaron los decorados de «imaginativos, precisos y característicamente macabros; sus trajes —especialmente los de la pareja de gallos que tenían que luchar bailando hacia atrás, eran ingeniosos y coloridos». Sin embargo, coincidió en apuntar que toda esta parafernalia hubiese afectado negativamente a la coreografía. Continuaba:

Es una tradición sana la del ballet ruso encargar a artistas experimentales sobresalientes la escenografía y los trajes, y si esto no siempre sale bien, ¿qué se debe esperar? Incluso en *Labyrinth*

²⁶⁵ Recorte de prensa de *Theatre Arts*, diciembre de 1941. NYPL. T.A.

²⁶⁶ DENBY, Edwin: «Kurt Joos; The Monte Carlo Ballet», noviembre-diciembre de 1941. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 80.

²⁶⁷ «Arts», *Newsweek*, Nueva York, 20-10-1941, p. 69. T.A.

²⁶⁸ BENNET, G.: art. cit., 9-10-1941. BAGAR, Robert: «Ballet Russe Presents Dalí Work», *New York World Telegram*, Nueva York, 6-10-1941.

²⁶⁹ MARTIN, John: «Season Is Opened by Ballet Russe», *New York Times*, Nueva York, 9-10-1941, p. 17. T.A. MARTIN, John: «The Dance: Premieres», *New York Times*, Nueva York, 12-10-1941, p. 2.

hay puntos muy imaginativos, aunque no es suficiente cuando la partitura musical es tan larga, bella e inspiradora como la *séptima* de Schubert».²⁷⁰

Otros, como el crítico John Anderson, del *New York Journal-American*, calificaron el ballet como «pictóricamente brillante», y lo alabaron por encima de lo que consideraron una obra «tan grotesca e irrelevante como *Bacchanale*».²⁷¹ Nos quedaremos, por último, con la crítica de *The Hartford Courant*, que consideró que el ballet era «sin duda la más increíble y fascinante gresca de mitología, simbolismo, decorado y danza nunca vista antes en escena».²⁷² Leídas estas muestras, resulta obvio subrayar el revuelo y la difusión que obtuvo la presentación de este segundo ballet daliniano materializado (fig. 58).

Tras el estreno de *Labyrinth*, Dalí ya era un artista muy conocido. Aunque no dejó de lado la danza, en noviembre de 1941, con el apoyo de Dalzell Hatfield —su marchante en la Costa Oeste norteamericana—, el pintor decidió ampliar horizontes y dar su salto a Hollywood, anunciando su participación como diseñador en una película que estaba a punto de rodar Jean Gabin.²⁷³ Paralelamente, el MoMA se puso en contacto con el pintor catalán para proponerle participar en su exposición itinerante *Modern Painters as Ballet Designers*, que pasaría por St. Louis, California y Detroit. Para ella le pedían algunos diseños de *Labyrinth* y *Bacchanale*: «Sus diseños son indispensables para el éxito de una exposición así, espero ansiosamente que le sea posible ayudarnos».²⁷⁴

Mientras tanto, ese mismo año, Dalí inició una serie de conversaciones para montar su versión de *Las nubes* de Aristófanes, como una comedia musical «sátira sobre Salvador Dalí y el surrealismo a cargo del propio Dalí».²⁷⁵ En el borrador del proyecto aparecían los nombres de Vernon Duke (seudónimo de Vladimir Dukelsky) como el músico, John Latouche como el libretista y George Balanchine como el coreógrafo, aunque desconocemos si alguno de ellos llegó a algún acuerdo con el artista de Cadaqués. Se trataba de una evidente caricatura del grupo de André Breton, en el que, además, se puede apreciar la primera obsesión freudiana sobre

²⁷⁰ SIMON, Henry: «Met Ballet Goes Daffy-Down-Dalí», *P.M.*, Nueva York, 9-10-1941, p. 23. T.A. Véanse también: KASTENDIECK, Miles: «Ballet Russe Gets Itself Entangled in *Labyrinth*», *Brooklyn Eagle*, Nueva York, 9-10-1941. «En el Metropolitan Opera House debutó el Ballet Ruso», *La Prensa*, Nueva York, 11-10-1941. KROKOVER, Rosalyn: «Ballet Russe de Monte Carlo Stages “Surrealist” Work», *Musical Courier*, Nueva York, 15-10-1941, p. 16. TERRY, Walter: «Ballets and Books», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 19-10-1941. POLLAK, Robert: «Dalí's *Labyrinth*, an Exotic Novelty», *Chicago Times*, Chicago, 28-12-1941. FRANKENSTEIN, Alfred: «Ballet: Boiled Lobsters Take No Part as Dalí's *Labyrinth* Interprets Myth», *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 28-1-1942.

²⁷¹ ANDERSON, John: «Ballet Russe Opens Season at the Met», *New York Journal-American*, Nueva York, 9-10-1941. T.A. Véase también: «Programs of Monte Carlo Diversified», *The Hartford Courant*, Hartford, 19-10-1941, p. 1. «Ballet Stars Will Be Seen Here Tonight», *The Hartford Courant*, Hartford, 21-10-1941, p. 9. BROWN, Ray C.B.: «Ballet and Symphony Lovely To Look At, Delightful to Hear», *The Washington Post*, Washington D.C., 20-11-1941, p. 27. BULLIET, C.J.: «Dalí's *Labyrinth* Not Such A Maze as You and I Supposed», *News*, Washington D.C., 29-12-1941. «Ballet Russe: Dalí *Labyrinth* Given S.F. Premiere Tonight», *Chronicle*, San Francisco, 27-1-1942.

²⁷² THP: «Ballet Russe Astounds In *Labyrinth*», *The Hartford Courant*, Hartford, 22-10-1941, p. 6. T.A.

²⁷³ Véase: «Surrealist Arrives for Hollywood Job», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 25-11-1941, p. 13.

²⁷⁴ Carta de Elodie Courter, Director of Circulating Exhibitions, MoMA, a Dalí, Nueva York, 14-11-1941. CED. T.A.

²⁷⁵ DALÍ, S.: óp. cit., 2004, p. 998.

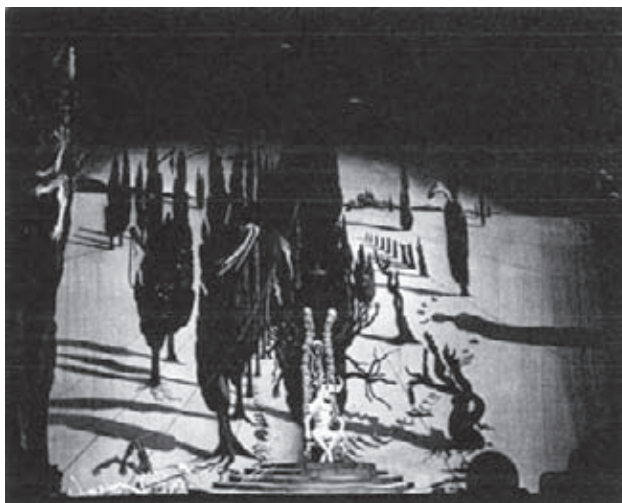


Fig. 58. Representación del acto II de *Labyrinth*, 1941. Foto: Philippe Halsman. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

la escena daliniana. En su sinopsis se explicaba que las nubes eran consideradas los dioses que simbolizaban la escuela de filósofos de Sócrates —según Dalí, la imagen de los surrealistas—, que penetraban en la mente de las personas y generaban confusión en ellas. A pesar de la amenaza, al final se imponía el sentido común y el pensamiento surrealista era destruido. Como hilo argumental paralelo, empapado del Complejo de Edipo, Dalí pensaba en una historia de amor en la que el hijo se vengaba del padre raptando a la mujer que amaba, con la que su progenitor se había casado previamente, es decir, su nueva madre.²⁷⁶ Para transmitir la sensación etérea de las nubes, Dalí pensó por primera vez en utilizar vestimentas hinchables, algo que retomaría en futuros ballets, como *El sombrero de tres picos*, al final de los años cuarenta.

Igualmente, en 1941, según una información que brinda Jack Anderson en su estudio sobre el Ballet Russe de Monte Carlo, Léonide Massine debió de hablar con Dalí para crear otros ballets conjuntos: el primero, basado en Brueghel, llevaría el título de *Dulle Griet*; el segundo —volvemos a encontrarlo— sería *Sacrifice*, con música de Bach o Händel.²⁷⁷ *Dulle Griet* evocaba al pintor Pieter Brueghel, quien realizó un óleo titulado así en 1562, basado en la leyenda flamenca de *La loca Meg*, una figura femenina que dirigía un ejército de mujeres que arrasaban el infierno. No obstante, no hemos podido encontrar más información referente a este proyecto de ballet. Los títulos de ambas piezas se encuentran entre la veintena de obras en las que el coreógrafo pensaba trabajar en los años posteriores y que listó en enero de 1942. El nombre de Dalí figuraba junto a trabajos de Massine con Giorgio de Chirico, Diego Rivera, Alexander Calder, Pavel Tchelitchev y André Derain.

En abril de 1942 Dalí propuso otro de sus proyectos para ballet a la compañía de Serge Denham, en este caso, una obra que llevaba por título *Mysteria* y que se preveía estrenar en la Metropolitan Opera House de Nueva York en octubre de ese mismo año. Su temática era religiosa, y estaba basada en una compilación de fragmentos de Bach. Dalí elaboraría

²⁷⁶ Ibídem, p. 1005.

²⁷⁷ «Léonide Massine's Production Project», 5-1-1942. Reproducido en ANDERSON, J.: óp. cit., 1981, p. 50. Véase también GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente: *Massine. A Biography*, Nueva York, Knopf, 1995, p. 417.

el escenario y diseñaría un telón de fondo y diez figurines.²⁷⁸ En un listado del casting del ballet, enviado desde México en septiembre de 1942, se pueden leer los nombres barajados para interpretar a cada personaje —el inocente, su ayudante, el carpintero, el ferretero, los caballeros, las jóvenes con flores, el pueblo, los inquisidores, los ángeles, los hombres con estandartes y los soldados.²⁷⁹ La Fundación mexicana JAPS conserva en su colección un boceto de telón de fondo (fig. 59), firmado y fechado en 1942, que ha sido identificado como perteneciente al ballet *Romeo y Julieta*, así como a *Mysteria*.²⁸⁰ Este estudio fue expuesto en la muestra *Fifty Years of Ballet Design* que realizó The John Herron Art Museum de Indianapolis en 1959, en la que se tituló *The Cathedral*.²⁸¹

Además de este telón, la colección de Julius Fleischmann conservaba otro, identificado como *The Ascension*. Probablemente, se trate del mismo que George Amberg reprodujo en *Art in Modern Ballet*, y quizá también, el que Dalí citó en una carta a Denham como *The Glory*, considerado como «lo más teatralmente exitoso de todo el espectáculo».²⁸² Esta escena plasmaba un rompimiento de gloria, que ha llegado a nosotros a través de las reproducciones de dos obras. Por último, nos gustaría apuntar la posible relación de un boceto para teatro, conservado en el MNCARS,²⁸³ datado en 1941, que representa un templo clásico del que parecen tambalearse las columnas. Desconocemos la atribución concreta del estudio, aunque es posible que, gracias a su datación y a su conexión iconográfica con otros bocetos, perteneciese a *Mysteria*. En ese caso, podría interpretarse como el desmoronamiento del paganismo y las religiones politeístas, en favor de lo que Dalí consideró —y así quiso homenajear en este ballet— la religión católica como única y verdadera.

Retomando los trámites sobre el proceso de creación de este ballet, Gala pidió a Denham un contrato para que Dalí realizara el último telón de la obra, argumentando que el resto de figurines y bocetos de decorados estaban terminados (fig. 60). A esta carta siguió otra de Dalí, apremiando al empresario ruso a agilizar las gestiones que faltaban.²⁸⁴ Sin embargo, el 6 de septiembre de 1942, la correspondencia de Denham revelaba la decisión de la compañía de posponer la realización de *Mysteria*.²⁸⁵ Aunque el empresario había dado la orden de avisar a Massine, una carta de Dalí del 10 de septiembre aseguraba que el coreógrafo y el pintor habían quedado el 22 del mismo mes para trabajar en la coreografía y la plástica. El propio Massine ya se había quejado en numerosas ocasiones, ante los gerentes de la compañía, de que la dirección

²⁷⁸ Carta de Dalí a Universal Art, Nueva York, 15-4-1942. Contrato entre Dalí y United Scenic Artists, Nueva York, 21-4-1942 —modificado el 1-6-1942—. Cartas de Denham a Dalí, Nueva York, 21-4-1942, 3-6-1942, 24-6-1942. Listado de personajes, s.f. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁷⁹ Listado de *casting* para el ballet de Bach, San Angel Inn, Villa Álvaro Obregon, México, 4-9-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁸⁰ DALÍ, S.: Sin título (*Estudio para el ballet Romeo y Julieta*), 1942, óleo sobre lienzo, 69 x 79 cm. Col. Fundación JAPS, México. Reprod. en ADES, D.: óp. cit., 2004, p. 462.

²⁸¹ DALÍ, Salvador: *Mysteria*, 1942, óleo sobre lienzo. Col. Mr. and Mrs. Julius Fleisschmann, Cincinnati. Reprod. en *Fifty Years of Ballet Design*, óp. cit., 1959, n. 191.

²⁸² Carta de Dalí a Denham, doc. cit., 2-9-1942. T.A. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁸³ DALÍ, S.: *Templo. Boceto para teatro*, 1941, óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm. MNCARS.

²⁸⁴ Carta de Gala a Denham, s.f. Carta de Dalí a Denham, Del Monte, California, 2-9-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁸⁵ Carta de Denham a Sidney E. Cohn, Boudin, Cohn y Clickstein, Nueva York, 6-9-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.



Fig. 59. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo de *Mystéria*, 1942. Fundación JASP.



Fig. 60. S. Dalí. Figurines para las tres vírgenes de *Mystéria*, 1942. Col. Fleischmann.

ejecutiva entorpecía su labor creativa con el pintor catalán.²⁸⁶ Denham escribía a Dalí unos días después, insistiendo en que les era imposible producir el ballet por el momento, y se excusó en la ausencia de Massine de la compañía y en las circunstancias económicas generales.²⁸⁷ Ante estas noticias, echando mano de los contratos firmados incumplidos, Dalí recurrió a los abogados para solicitar que el ballet *Mystéria* se representara en la temporada de 1943 del Ballet Russe de Monte Carlo en Nueva York. Solo en el caso en el que, por las circunstancias de la guerra, el gobierno de Estados Unidos hubiese recortado el transporte de los materiales necesarios para la confección de la escenografía, Dalí estaría dispuesto a colaborar y rediseñar su obra.²⁸⁸ En

²⁸⁶ Véase la carta de S. Cohn a Denham, 14-9-1942. Cit. en ANDERSON, J.: óp. cit., 1981, p. 51.

²⁸⁷ Carta de Dalí a Denham, Del Monte, California, 10-9-1942. Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 15-10-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

²⁸⁸ Carta de Bloomer, de Wickes, Riddell, Bloomer, Jacobi & McGuire, a Universal Art, Nueva York, 23-9-1942. Carta de Bloomer a Washburn, Nueva York, 23-9-1942. Carta de Denham a Lucien Caillot, Nueva York, 15-10-1942. Telegrama de Willard J. Bloomer Jr. a Denham, Nueva York, 13-10-1942. Carta de Bloomer a Washburn, Nueva York, 28-10-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL.

respuesta a esta propuesta, Denham envió un cheque y un nuevo acuerdo a Dalí para pagar su trabajo por los dos telones y nueve figurines y por los billetes de tren entre Nueva York y California. Además, se aseguró de tener los derechos para representar *Mysteria* en exclusividad por un periodo de dos años y de contar con la ayuda de Dalí en rediseñar o ayudar a readaptar el ballet en función de los costes que la compañía pudiese asumir. En el caso de que Universal Art no ejerciese su derecho a producir esta obra, Dalí podría tomar prestados los bocetos durante treinta días para producirla él. El 18 de diciembre de 1942, Dalí recibió 250 dólares de los abogados de Universal Art por los servicios prestados en relación con el ballet *Mysteria*, que el pintor ingresó el 14 de enero de 1943.²⁸⁹ A pesar de todo, los problemas económicos y la crisis interna desatada en el Ballet Russe de Monte Carlo no permitieron estrenar la obra.²⁹⁰

Gracias a una nota en la prensa, se difundió la información de que en 1942 Dalí diseñó unos figurines para la pareja de bailarines formada por la estadounidense Theodora Roosevelt y el griego Alexander Iolas, durante su gira de ocho meses en Brasil. De este paso a dos solo sabemos que trataba de una crítica de la vida conyugal de los dioses griegos y que ambos trajes pesaban unas veintiséis libras. La pareja de bailarines aseguró que era un poco difícil bailar con ellos.²⁹¹

Casi simultáneamente, el mismo año 1942, Dalí emprendió un nuevo proyecto para danza, en este caso, la escenografía y el figurinismo del ballet *Romeo and Juliet*, una nueva versión del clásico, con libreto y coreografía de Antony Tudor y música de Frederick Delius para el Ballet Theatre, dirigido por el marqués de Cuevas. Los planes para la obra ya estaban más o menos encauzados en el mes de mayo de 1942, cuando la prensa publicó que los decorados y el vestuario serían una posible realización de Dalí «en un estilo no surrealista».²⁹² En junio, Tudor escribió a Dalí comentándole que tanto el libreto como la partitura estaban ya preparadas. La compañía de danza, en la que trabajaban Tudor y Sevastianov, se encontraba entonces en México D.F., como residente en el Palacio de Bellas Artes, y el marqués le pidió a Dalí que enviara los bocetos a Jovita Pérez, agente de la compañía, quien remitiría los mismos desde Laredo (Texas) a la capital azteca.

El 14 de julio de 1942, Dalí firmó un contrato con el marqués de Cuevas, en el que se acordaba su trabajo para tres decorados que debía entregar antes del 1 de agosto de ese año y por el que cobraría la cantidad de 2.000 dólares.²⁹³ En el mes de agosto, Dalí y Gala se instalaron en Del Monte para pasar el verano, donde comunicaron a la prensa que el ballet *Romeo and*

²⁸⁹ Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 5-11-1943. CED. Copia de la carta de Denham a Dalí, Nueva York, 5-11-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533. NYPL. Carta de Wickes, Riddell, Bloomer, Jacobi & McGuire a Dalí, Nueva York, 18-12-1942. CED.

²⁹⁰ CASSIDY, Claudia: «Ballet Theatre Troupe Closes Season Tonight», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-3-1943, p. 3. Véase también FITZPATRICK, Rita: *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 8-7-1942, p. 21. BARRY, Edward: «Two Ballet Troupes Booked for Chicago Engage», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 20-9-1942, p. 3.

²⁹¹ «Dancer Roosevelt Home From Brazil», *New York Times*, Nueva York, 4-2-1943, p. 16.

²⁹² «Notes From the Field», *New York Times*, Nueva York, 17-5-1942, p. 8. T.A.

²⁹³ Carta y copia del contrato entre Dalí y el marqués de Cuevas, México D.F., 14-7-1942. Carta del marqués de Cuevas a Dalí, México D.F., 21-7-1942. DENHAM, BRMC. Carpeta 1533-1544. NYPL. Véanse también: Telegramas de Dalí a Harry Zuckert, 19-7-1942, 4-8-1942. American Ballet Theatre Records (en adelante ABT), 1935-c. 1957. Carpetas 624, 2015. NYPL.

Juliet se estrenaría el 9 de octubre en Nueva York.²⁹⁴ La partitura estaba formada por cinco fragmentos de obras de Delius: «(1) «Sobre las colinas y más allá», (2) «El paseo al Jardín del Paraíso», (3) «Eventyr», (4) «Irmelin Intermezzo» y (5) «Fragmento de “Brigg Fair”». El libreto, en cambio, estructuraba la acción en doce escenas.²⁹⁵

Tudor comunicó a Dalí su visión sobre la atmósfera del ballet que, en su opinión, debía inspirarse en las obras de Filippo Lippi y Carpaccio, con las tonalidades de las obras de Fra Angelico. Además, le advirtió de que en sus ballets era esencial que la coreografía fuese acorde a las formas y los colores visibles en la escenografía, por lo que exigía al pintor catalán que le enviara los bocetos y que él tendría la última palabra sobre ellos. Ante estos requisitos, Dalí diseñó un telón de boca (fig. 61) y tres telones de fondo, correspondientes a los actos ambientados en el palacio veronés, el balcón donde tenía lugar el encuentro amoroso y, por último, el cementerio donde ocurría el trágico desenlace (fig. 62). En todos ellos contemplamos una cierta inspiración en los motivos renacentistas italianos, pero sin desprenderse de la atmósfera daliniana, quizá menos evidente que en ballets anteriores, aunque sin duda presente. Hasta el momento no hemos localizado el boceto para el acto del baile entre Montescos y Capuletos, aunque sí para el resto de las escenas.²⁹⁶ Además, existen otros dos estudios para decorados de *Romeo and Juliet*, que retomaban algunos elementos de *Mysteria* (fig. 63).²⁹⁷

El pintor catalán completó su trabajo un par de meses más tarde y lo remitió a la compañía americana. A pesar de la tremenda originalidad que los diseños dalinianos suponían para el Ballet Theatre, con el que —recordemos— era la primera vez que trabajaba, Tudor rechazó frontalmente el trabajo, pues el estilo de Dalí no le convenció en absoluto. El artista contestó por carta a Sevastianov desde su residencia californiana, a finales del mes de agosto, aludiendo a su enorme esfuerzo para cumplir los acuerdos del contrato y a su responsabilidad máxima sobre la parte plástica por encima de la opinión del coreógrafo.²⁹⁸ Dalí trató de inspirarse conscientemente en la arquitectura y el arte renacentistas italianos, así como en la atmósfera de Shakespeare, en la que se escribió el drama. Además, decía estar dispuesto a diseñar nuevos decorados, sumados a los tres que se le habían encargado, los cuales, por otro lado, había vendido al marqués de Cuevas. Al día siguiente al envío de la carta, Dalí dirigió un telegrama a Tudor: «Estoy dispuesto a hacer ajustes en detalles prácticos, según se acordó en el contrato, pero es absolutamente imposible cambiar el espíritu de mi escenografía, que corresponde exactamente a mi comprensión de Shakespeare y del Renacimiento».²⁹⁹

²⁹⁴ Véase «Couple Take Vows Again», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 18-8-1942, p. 6.

²⁹⁵ Copia de la carta de Tudor a Dalí, México D.F., 14-6-1942. ABT 1935-c. 1957. Carpetas 624, 2015. NYPL. T.A.

²⁹⁶ DALÍ, S.: *Romeo and Juliet. Painting for Setting: Act I y Painting for Setting: Act II*, 1942. Col. Marqués George de Cuevas. Reprod. en AMBERG, G.: óp. cit., s.f., n. 140-141. DALÍ, Salvador: *Escenario para Romeo y Julieta*, 1942, óleo sobre lienzo, 22,7 x 45,3 cm. Col. privada. Reprod. en *400 obras de Salvador Dalí...*, óp. cit., 1983, p. 154. DALÍ, S.: *Tumba de Julieta*, 1942, óleo sobre lienzo, 50,7 x 50,7 cm. Col. particular. Reprod. en SÁNCHEZ VIDAL, A.: óp. cit., 2007, p. 97.

²⁹⁷ DALÍ, S.: *Progets [sic] por [sic] le Ballet Theatre Romeo & Juliette*, 1942, tinta, acuarela y lápiz sobre papel, 25,5 x 35 cm. NYPL, ref. DAL S ROM 1.

²⁹⁸ Carta de Dalí a Sevastianov, Del Monte, California, 23-8-1942. ABT 1935-c. 1957. Carpetas 624, 2015. NYPL.

²⁹⁹ Telegrama de Dalí a Antony Tudor, Ballet Theatre, 24-8-1942. CED. T.A.

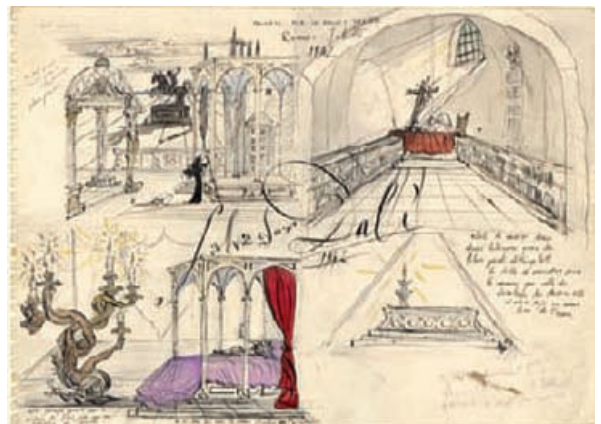
Fig. 61. S. Dalí. Boceto para el telón de boca de *Romeo and Juliet*, 1942.



Fig. 62. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo del acto III de *Romeo and Juliet*, 1942.



Fig. 63. S. Dalí. Proyectos para los decorados de *Romeo and Juliet*, 1942. New York Public Library.



Al no obtener respuesta, Dalí volvió a escribir a Sevastianov a principios de septiembre, pidiendo que se le enviara el listado de personajes para diseñar los figurines. Avisaba de que estaba a punto de marchar a Nueva York, donde podría dirigir la ejecución de la maqueta para el ballet en el estudio de Dunkel. Pedía que se respetasen sus diseños y que, de no ser así, «habría valido más la pena encargar la obra a un artista impersonal, que hubiese reproducido algunos elementos de la arquitectura de la predilección del señor Tudor. Pero la compañía me conoce y no puede pretender exigirme eso a mí».³⁰⁰ El Ballet Theatre no respondió ni siquiera a la siguiente carta que el pintor envió poco antes de marchar para Nueva York, el 17 de septiembre. Ante la negativa de Tudor, los diseños finales para el ballet fueron encargados, en su lugar, a Eugène Berman, quien llevó a cabo una puesta en escena perfectamente ajustada a la estética decimonónica de los ballets de repertorio y al realismo que, por aquel entonces, practicaban las grandes compañías soviéticas.

A pesar de este proyecto fallido, los diseños de Dalí para *Romeo y Julieta* se integraron en la colección de arte del marqués de Cuevas y formaron parte de la exposición *Five Centuries of Ballet* que organizaron las Wildenstein Galleries de Nueva York en abril de 1944, exhibidos junto a los del propio Berman. Además de los dos artistas, la muestra agrupó obras para la danza de Picasso, Matisse, Derain, Chagall, Junyer, Gontcharova y Rouault.³⁰¹ Los diseños, en opinión de George Amberg, «sugieren posibilidades fascinantes en la exploración del tema de las imágenes simbólicas del subconsciente paranoico».³⁰² Precisamente para el mecenas y empresario Dalí realizaría un conocido retrato en 1942.³⁰³ Igualmente, ese mismo año se publicaría una doble página diseñada por el catalán para la revista *Click*, titulada *What Dalí Thinks About*, con algunas referencias al mundo de la danza y a la iconografía a la que recurriría en sus producciones escénicas.³⁰⁴

En 1943 Dalí trabajó en un nuevo proyecto para el ballet del marqués de Cuevas, que coreografió e interpretó Encarnación López Júlvez *La Argentinista*: el célebre *Café de Chinitas*. La producción fue estrenada en la Metropolitan Opera House de Nueva York el 15 de mayo, como parte de un programa denominado *Spanish Festival*. La orquesta fue dirigida por José Iturbi y los intérpretes fueron la propia Encarnación (*La Coquinera*), Pilar López (*La Malena*), y Soledad Miralles, Antonia Cobos, Dorita, Teresita Osta, José Greco, Manolo Vargas, Valero y Paco Lucena (bailaores del tablado), Carlos Montoya y Jerónimo Villarino (guitarristas), Juan Martínez (El hombre que quería bailar) y otros miembros del cuerpo de baile.³⁰⁵ La Argentinista, figura fundamental de la danza española del siglo xx, se había exiliado con su hermana Pilar hasta establecerse en Estados Unidos en 1938. Recordemos que su relación con destacados miembros de la generación de la República, de entre los que, sin duda, destacó el asesinado Federico García Lorca, provocó su huida hacia territorios que estuviesen alejados y, en un principio, menos implicados en el conflicto bélico mundial.

³⁰⁰ Carta de Dalí a Sevastianov, Del Monte, California, 11-9-1942. ABT 1935-c. 1957. Carpetas 624, 2015. NYPL. T.A.

³⁰¹ Véase: JEWELL, Edward Alden: «A Ballet Panorama», *New York Times*, Nueva York, 16-4-1944, p. 7.

³⁰² AMBERG, G.: óp. cit., 1949, p. 119. T.A.

³⁰³ DALÍ, S.: *Retrato del marqués de Cuevas*, 1942, óleo sobre lienzo, 79 x 59 cm. Col. Morrison's (C&P), Palm Beach, Florida.

³⁰⁴ DALÍ, S.: Diseño de páginas para «What Dalí Thinks About», *Click*, 1942; pluma, tinta china, lápiz y collage sobre cartón, 46 x 61 cm. Col. particular.

³⁰⁵ Programa de mano, *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 15-5-1943. FAPL.

La participación de Dalí como escenógrafo de este ballet no deja de ser curiosa. La obra, como se ha apuntado en capítulos anteriores, estaba creada a partir de una de las piezas que interpretaron Lorca, al piano, y La Argentinita, cantando, en la grabación de las doce *Canciones populares antiguas* de 1931, fruto de numerosas colaboraciones en los círculos de la Residencia de Estudiantes madrileña. La amistad entre Dalí y Lorca ha sido tratada en innumerables estudios, desde las perspectivas más diversas. Éstas se han centrado en sus años de juventud, sus veranos comunes, su colaboración en el drama lorquiano *Mariana Pineda*, en 1927, y su posterior enemistad, con Luis Buñuel de por medio, de la que surgieron referencias tan significativas como el título de la película *Un perro andaluz*, o la correspondencia conservada en la que se lanzaban acusaciones e insultos. No es simple, entonces, entender el germen de esta colaboración de Dalí para recuperar el *Café de Chinitas* en 1943. Quizá la mediación de López, que ya había organizado un homenaje al poeta granadino en 1937 —en el que representó varias decenas de canciones y una nueva *Mariana Pineda* en Nueva York— fuese el mayor incentivo.

La canción popular que sirvió de base a esta obra, armonizada por Lorca, hablaba de un famoso café malagueño del siglo XIX, abierto hasta 1937, que dio el nombre a la pieza. El local era conocido por ser frecuentado por el torero Francisco Montes Reina *Paquiro*. La música había sido interpretada por la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita en forma de ballet, tanto en España —con escenografía y figurinismo de Salvador Bartolozzi—, como ya en el exilio estadounidense. Para la obra se realizó una nueva puesta en escena en el lenguaje daliniano.

Dalí diseñó varios telones. El primero, el telón de boca (fig. 64), recuerda mucho a su fallido boceto para el balcón de *Romeo and Juliet*, pues recuperaba la idea de arquitectura antropomórfica, evidente en la forma de una torre.³⁰⁶ El segundo decorado (fig. 65), elaborado como telón de fondo, representaba una figura, mitad mujer, mitad guitarra.³⁰⁷ Su postura, con los brazos abiertos, emulaba una crucifixión, aunque a la vez, al apoyarse sobre una pared encalada ensangrentada, recuerda un paredón de fusilamiento, en un claro homenaje al asesinato de Lorca, poeta-mártir. En lugar de clavos, las manos de la bailaora se retorcían en unas castañuelas. Una puerta en la parte derecha del escenario y una luna llena a través del muro completaban la estampa. Este telón estaba flanqueado por unos decorados laterales, bastidores y traperías, en los que estaban representadas decenas de guitarras (fig. 66), las cuales, siguiendo líneas de fuga, presentaban tamaños decrecientes, fomentando la sensación de profundidad. Igualmente, gracias a las fotos conservadas del espectáculo, es posible determinar que, sobre el escenario, se construyó una especie de tabladillo, rodeado de mesas de café. Esto aludiría al recurso del «teatro dentro del teatro», un juego con la ficción y la realidad que ya hemos analizado en ballets como *Cuadro flamenco*, con escenografía de Picasso, por ejemplo. Se trataría, en efecto, de recordar estos espectáculos propios de los cafés cantantes decimonónicos abiertos en París, Madrid o Sevilla. En un momento de la representación, las bailarinas colocaban sus mantones de manila en el borde del tablado, creando una compenetración entre

³⁰⁶ DALÍ, S.: *Café de Chinitas. Painting for Front Curtain*, 1943. Col. Marqués George de Cuevas. Reprod. en AMBERG, G.: *Art in Modern Ballet*, óp. cit., n. 142.

³⁰⁷ DALÍ, S.: *Café de Chinitas. Painting for Backdrop*, 1943. Col. Marqués George de Cuevas. Reprod. en AMBERG, G.: *Art in Modern Ballet*, óp. cit., n. 143.



Fig. 64. Reproducción del boceto para el telón de boca de *Café de Chinitas*, 1943. Foto: Philippe Halsmann. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.



Fig. 65. Ensayo del *Café de Chinitas*, 1943. Foto: Philippe Halsmann. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.



Fig. 66. Ensayo del *Café de Chinitas*, 1943. Foto: Philippe Halsmann. Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid.

los elementos de la tradición popular y de la vanguardia más rabiosa, en una fórmula creada durante los años veinte y treinta, que habría encantado al propio Lorca, y que en ese momento se mostraba al público estadounidense como consecuencia indirecta de la dispersión provocada por el exilio español.

El crítico Irving Kolodin supo destacar la confluencia de grandes talentos en una sesión única en la Metropolitan: «El número final *Café de Chinitas*, que trataba el material de García Lorca con un decorado de Dalí, fue el ambiente apropiado para el conjunto de la tarde».³⁰⁸ De manera similar, el diario hispano *La Prensa* destacaba el trabajo conjunto «al que da amplio colorido la escenografía hecha expresamente por Salvador Dalí, y en la cual hay pintadas unas 200 guitarras».³⁰⁹ En este mismo periódico, al día siguiente otro artículo se extendió sobre el «originalísimo decorado de Dalí».³¹⁰ Edwin Denby calificó la obra de *La Argentinita* como «su mejor creación en el Metropolitan —en estilo, en secuencia, en atmósfera—», consideró los telones de Dalí como «enormemente bellos» y la danza de un «verdadero encanto y distinción españoles».³¹¹ Edward Alden Jewell escribió que el decorado, «a pesar de ser un tanto suave para él, prueba ser práctico y efectivo; una combinación sabrosa con los trajes y danzas flamencas. Pero como puro Dalí, no iguala los telones diseñados para *Sentimental Colloquy* y *Mad Tristan* del Ballet International».³¹² No obstante, a continuación extractamos unos fragmentos del extenso y destacado artículo que Robert Lawrence dedicó a la obra desde el *Herald Tribune*:

Las dos escenas de Dalí para este número fueron inolvidables, especialmente la segunda, que es uno de los decorados más bellos nunca vistos en el teatro de Nueva York. El primero de los telones —el telón de boca fuera del café— sugería un paisaje español, con el tablado centrado. Este se elevó, revelando la profundidad y altura del escenario del Metropolitan. Un espléndido telón de fondo, la corona del café, representaba una guitarra que era una mujer, flanqueada por castañuelas sangrantes y una luna —todos símbolos recurrentes sacados por Dalí de la poesía de Lorca. El escenario estaba construido en dos niveles, con los bailarines actuando en el superior. Mesas con mantones llenaban el espacio más cercano a los focos.³¹³

A pesar del éxito entre el público y el buen recibimiento de la crítica, el *Café de Chinitas* de *La Argentinita*, con puesta en escena de Dalí, solo estuvo dos días en cartel. Sin embargo, su trascendencia en el seno de la trayectoria daliniana es notoria, dada su vinculación con los antecedentes en la España de los años veinte y treinta, los primeros momentos del surrealismo y la relación con Lorca.

³⁰⁸ KOLODIN, Irving: «Iturbi conducts for Argentinita», *New York Sun*, Nueva York, 17-5-1943. T.A.

³⁰⁹ «Argentinita e Iturbi dieron a teatro lleno los conciertos del Metropolitano», *La Prensa*, 17-5-1943.

³¹⁰ Recorte de prensa, *La Prensa*, Nueva York, 18-5-1943. FAPL.

³¹¹ DENBY, Edwin: «Markova at Ballet Theatre», 9-4-1911. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 305.

³¹² JEWELL, Edward Alden: «Impressionist Art», *New York Times*, Nueva York, 15-4-1945, p. 8. T.A. Véanse también: «Argentinita, Pilar López e Iturbi con programa español en el Metropolitano», *La Prensa*, Nueva York, 5-5-1943. «Dance Events of the Week», *New York Times*, Nueva York, 9-5-1943, p. 6. «Argentinita, José Greco y Pilar López», *La Prensa*, Nueva York, 12-5-1943. «The Theatre», *New York Wall Street Journal*, Nueva York, 18-5-1943. «“Argentinita” Performs Dance for Scholarship Benefit», *Washington Post*, Washington D.C., 30-1-1944.

³¹³ LAWRENCE, Robert: «The Dance», *The New York Herald Tribune*, Nueva York, 17-5-1943, p. 19. T.A.

Tras el estreno lorquiano, hemos encontrado información que apunta la existencia de un proyecto de puesta en escena que hizo Dalí para la pieza *Caín y Abel* en el seno del Ballet International del marqués de Cuevas. En una carta del aristócrata fechada el 3 de septiembre de 1943, poco después de haber completado el proyecto de las hermanas López, se deduce que el pintor catalán ya había realizado el boceto para el telón de fondo de esta obra de inspiración bíblica.³¹⁴ No sabemos nada más sobre la colaboración de Dalí, pues finalmente la escenografía de la pieza fue realizada por Miguel Prieto en México D.F., en el seno de la gira que la compañía realizó por Latinoamérica, analizada más adelante.

Un año más tarde, Dalí realizó otro encargo para la danza: la escenografía del ballet *Sentimental Colloquy*, una obra coreografiada e interpretada por André Eglevsky,³¹⁵ junto a Marie-Jeanne Pelus (más tarde sustituida por Rosella Hightower), en los papeles de *Él* y *Ella*. La música fue compuesta por Paul Bowles y dirigida por Alexander Smallens. El estreno tuvo lugar el 30 de octubre de 1944 en el International Theatre de Nueva York por parte del Ballet International. Hasta entonces, ese teatro se conocía como The Park, en Columbus Circle. La obra estaba inspirada en un poema de Verlaine titulado *Colloque sentimental*, que narraba cómo una pareja de espíritus recordaba su pasado humano en un jardín solitario, rodeados de una atmósfera nostálgica.

Dalí se hallaba en esos momentos en plena creación de su perseverante idea del ballet *Mad Tristan*, que se estrenaría poco después de la presentación de *Sentimental Colloquy* (fig. 67). Mientras tanto, De Cuevas le reclamaba los diseños del telón de fondo, que debía entregar en el taller para cumplir con los plazos establecidos, en unos precipitados trámites mal gestionados.³¹⁶ Así, casi sin margen de tiempo, el 14 de octubre, apenas quince días antes del estreno, la dirección del Ballet International enviaba a Dalí los contratos tanto de este ballet como del siguiente estreno: *Mad Tristan*.³¹⁷

Para recoger la esencia del poema francés, Eglevsky le pidió a Dalí un decorado sencillo: «Un árbol desnudo, un banco sencillo y una senda desierta serán el fondo perfecto en el que mostrar a un hombre solitario».³¹⁸ Sin embargo, el trabajo que presentó el pintor fue bien diferente, pues optó por una escena repleta de ciclistas que llevaban una piedra en la cabeza sujetando un largo velo (fig. 68). Al estupor de los miembros de la compañía, Dalí contestó argumentando que una persona nunca siente tanta soledad como en medio de una multitud. En el centro de la escena, un piano de cola con la tapa abierta, sujeta por una muleta, hacía también de fuente, a modo de elemento decorativo en el parque surrealista, sobrevolado por algunos murciélagos.³¹⁹ Tanto los personajes en bicicletas como el instrumento musical habían aparecido ya en *Un perro andaluz*, aunque también se utilizó en el óleo *Los placeres iluminados* (1929), en las ideas pensadas para el guion de cine *Babaouo. Diorama* (1932), así como en la película que Dalí quería grabar con los hermanos Marx desde 1937.

³¹⁴ Carta del marqués de Cuevas a Dalí, Vevey, Suiza, 3-9-1943. CED.

³¹⁵ La George Balanchine Foundation atribuye la coreografía a Balanchine en lugar de a Eglevsky. Cf. <http://www.balanchine.org>. [Consulta 05/07/2010].

³¹⁶ Telegramas del marqués de Cuevas a Dalí, Nueva York, 25-9-1944 y 17-9-1944. CED.

³¹⁷ Cartas de Blanche Witherspoon, Ballet International Inc. a Dalí, Nueva York, 14-10-1944 y 18-10-1944. CED.

³¹⁸ LYONS, Leonard: «Gossip From Gotham», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-11-1944, p. 3. T.A.

³¹⁹ Boceto para *Sentimental Colloquy*, 1944, óleo sobre lienzo. The Salvador Dalí Museum, Reynolds Morse Coll., St. Petersburg, Florida.



Fig. 67. Representación de *Sentimental Colloquy*, 1944.



Fig. 68. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo de *Sentimental Colloquy*, 1944. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.

A los lados del telón de fondo, flanqueando la escena en los bastidores, Dalí representó dos grandes figuras femeninas sobre pedestales, mezcladas con otros símbolos del pintor ampurdanés: la manzana, los peces, las mariposas los maniquíes, etc., que aluden a connotaciones sexuales y se relacionan con la alienación de la mujer y la presencia de la muerte.³²⁰ Estas formas enmarcarían el escenario con su presencia inquietante, vigilante y amenazadora. La danza era interpretada por una pareja de bailarines, vestidos con unos monos blancos con añadidos. Otros dos bailarines actuaban como el ciclista (fig. 69) y la tortuga. Este último diseño consistía en la forma del gran animal con un maniquí sin brazos, piernas ni cabeza, insertado en el caparazón, que atravesaba el escenario deslizándose desde un montón de ramas y hojas secas que estaba colocado en un extremo opuesto.³²¹ Los únicos figurines que hemos localizado sobre estos personajes son dos bocetos reproducidos en el libro de Amberg y fechados en 1944, que representan a la pareja protagonista.³²²

³²⁰ *Sentimental Colloquy*, fotografías de R. Wood y Halsmann. NYPL. Fotografía de Duncan Melvin. Reprod. en *The Tatler and Bystander*, Londres, 4-8-1948, p. 133; y en *Sketch*, Londres, 4-8-1948.

³²¹ *Sentimental Colloquy: excerpt (Motion picture)*, NYPL, ref. MGZHB 4-787. Véase F.C.: «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 1-11-1944, p. 4. BUCKLE, Richard: «Ballet», *The Observer*, Londres, 29-8-1948, p. 2.

³²² DALÍ, S.: *Sentimental Colloquy. Evocatione. Design for Costume*, 1944. Col. Victor Hugo Gallery, Nueva York. Reprod. en AMBERG, G.: óp. cit., s.f., n. 145. DALÍ, S.: *Sentimental Colloquy. Design for Costume*, 1944. Col. Victor Hugo Gallery, Nueva York. Reprod. en AMBERG, G.: óp. cit., s.f., n. 146.



Fig. 69. Detalle del ciclista en una representación de *Sentimental Colloquy*, 1944.

El crítico de arte del *New York Times*, Edward Alden Jewell, reflexionó acerca del telón de fondo de este ballet tras su sonado estreno en Columbus Circle, apostando por que las obras de Dalí se representaran simplemente con música y no como espectáculos de danza, pues el movimiento distraía la contemplación de la parte plástica, un punto en el que coincidió George Amberg.³²³ Edwin Denby destacó la «calma mórbida» de la obra.³²⁴ Nelson Lansdale, desde *Art News*, dijo que tanto la música como la coreografía, valoradas positivamente, habían sido completamente eclipsadas por el decorado, y que Dalí «se aproxima a la escena como un decorador exhibicionista, más que como un diseñador». «Incluso una audiencia dispuesta a gritar bravos a todo no le brindó su simpatía».³²⁵ A pesar de ello, según la crítica, quedaba claro que Eglevsky, un coreógrafo todavía sin demasiada experiencia, «no tuvo ninguna oportunidad con *Sentimental Colloquy* frente al decorado de Dalí».³²⁶

Un mes después del estreno, la obra volvió a subir a los escenarios con algunas modificaciones, entre las que se contaban cambios en la coreografía y algunas intervenciones diseñadas por Dalí, que se adelantaban a la primera parte de la obra. Aun así no se convenció a los expertos, que consideraban que la música de Bowles sobre el poema de Verlaine se habría adaptado mejor a un pequeño ballet con otra atmósfera, y no precisamente a uno daliniano.³²⁷ En cam-

³²³ JEWELL, Edward Alden: «Modern Art Again», *New York Times*, Nueva York, 5-11-1944, p. 8. Véase también: «New Ballet Group Will Open Tonight», *New York Times*, Nueva York, 30-10-1944, p. 15. AMBERG, G.: óp. cit., 1949, p. 172.

³²⁴ DENBY, Edwin: «Ballet International», 31-10-1944. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 262.

³²⁵ LANSDALE, N.: art. cit., 15-11-1944; y MARTIN, John: «New Ballet Group Makes World Bow», *New York Times*, Nueva York, 31-10-1944, p. 23. T.A.

³²⁶ MARTIN, John: «The Dance: Looking Backward», *New York Times*, Nueva York, 31-12-1944, p. 4. T.A.

³²⁷ J.M.: «Ballet Gives *Colloquy*», *New York Times*, Nueva York, 29-11-1944, p. 20. Para la recepción del ballet tras la representación en el Liceo de Barcelona, véase: MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo: «En el Liceo: El Gran Ballet de Montecarlo», *Barcelona Teatral*, 485, Barcelona, 1-6-1950. Cit. en CIRLOT, Lourdes y VIDAL, Mercè: *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*, Barcelona, Universitat Barcelona, 2005, p. 65.

bio, cuando la obra se llevó a Londres en 1948, las críticas fueron más favorables, valorando este ballet como el que mantenía una tensión dramática constante, en contraste con el resto de las producciones triviales de la compañía de De Cuevas.³²⁸ Para terminar, recogeremos la crítica demoledora que escribió el compositor y crítico Xavier Montsalvatge, tras el estreno de esta obra en el Liceo de Barcelona, en 1950: «*Coloquio sentimental* es un ballet frustrado, de siete minutos escasos de duración, cuyo objetivo principal es el provocar el escándalo [...]. Desapasionadamente creemos que la posteridad no le reserva ningún sitio, ni tan solo la posteridad más inmediata [...]».³²⁹

El mismo año de estreno sin éxito de *Sentimental Colloquy* se llevó a cabo, finalmente, aquel ballet en el que Dalí había estado pensando desde sus primeros proyectos para la escena, en 1937. *Mad Tristan*, oficialmente, el primer ballet paranoico —según el pintor— basado en el eterno mito del amor en la muerte, se estrenó en diciembre de 1944, de la mano del Ballet International, en el International Theatre de Nueva York. Por fin se materializaba aquel proyecto en el que Dalí comenzó a pensar en 1937 y para el que el propio marqués de Cuevas había formado la mencionada compañía de danza.³³⁰ Desde un principio se pensó en ofrecer la coreografía a Bronislava Nijinska, cuya participación se publicitó en la prensa. El propio De Cuevas mostró su entusiasmo por la colaboración de la coreógrafa: «Todas las noches hablamos una hora por teléfono con Nijinska. Esa mujer es un genio. Así es que resultará maravillosa la colaboración de un genio español y de un genio ruso, con la música sublime de Wagner».³³¹ Todavía en julio de 1944 la bailarina eslava seguía vinculada al proyecto: «Nijinska permanece fiel. Es acero templado: leal, valiente y desinteresada».³³² Poco después, el marqués de Cuevas volvía a escribir al matrimonio Dalí, contando los avances de la coreografía y pidiendo a Gala que explicara a Nijinska en ruso algunos aspectos más específicos de la intención de *Mad Tristan*.³³³

En septiembre de 1944 De Cuevas telegrafió a Dalí, diciéndole que a primeros de octubre debería reunirse con Nijinska para ultimar los detalles de *Mad Tristan*.³³⁴ Sin embargo, tras el estreno de *Sentimental Colloquy* el 30 de octubre de 1944, no se volvió a tener noticia del trabajo de la coreógrafa rusa. Gracias a una carta del marqués de Cuevas dirigida a Dalí, podemos deducir que algo grave pasó en la compañía, y que el pintor catalán acusó públicamente al empresario hispano de que el estreno de *Mad Tristan* se retrasara. Finalmente, acordaron sustituir a Nijinska por George Balanchine, a pesar de que De Cuevas había tenido problemas y malentendidos con él. Así, el avance del proyecto empujó a que el empresario escribiese una carta al coreógrafo ruso, seguida de otra llena de reproches a Dalí.³³⁵ Finalmente, la enemistad latente del aristócrata empresario y el coreógrafo ruso, así como las problemáticas exigencias que un ballet de Dalí planteaba a cualquier creador con el que tuviese que trabajar, llevaron a

³²⁸ «Grand Ballet de Monte Carlo. Salvador Dalí's New Ballet», *The Times*, Londres, 27-8-1948.

³²⁹ MONTSALVATGE, Xavier: «*Coloquio sentimental* y las últimas funciones de la temporada», *Destino*, Barcelona, 3-6-1950.

³³⁰ Carta del marqués de Cuevas a Dalí, Nueva York, 16-2-1944. CED.

³³¹ Carta del marqués de Cuevas a Dalí, Nueva York, 22-5-1944. CED.

³³² Carta del marqués de Cuevas a Dalí, Nueva York, 5-7-1944. CED.

³³³ Carta del marqués de Cuevas a Dalí, 18-4-1944. CED.

³³⁴ Telegramas del marqués de Cuevas a Dalí, Nueva York, 5-9-1944, 12-9-1944 y 13-9-1944. CED.

³³⁵ Cartas del marqués de Cuevas a Balanchine, Nueva York, 5-11-1944 y 6-11-1944. CED.

que fuese una vez más el conocido Massine el encargado de realizar el montaje de la danza.³³⁶ La música sobre la que se montó la obra, como no podía ser de otra manera, era la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, orquestrada por Ivan Boutnikoff. De nuevo se trataba de una pieza del compositor alemán tan querido por Dalí, la cual, en opinión del ampurdanés, había que escuchar con los ojos completamente abiertos, para percibir las festividades de la fantasía, la alucinación y la leyenda que la acompañaban. De hecho, se trataba de una partitura que ya habían utilizado Dalí y Buñuel en su versión sonora de *L'age d'or*. La parte plástica diseñada por el catalán fue ejecutada por Mme. Berthe, en colaboración con Ann Crothers. El elenco estuvo formado por André Eglevsky (Tristán), Ethery Pagava (Isolda), Marjorie Tallchief (La Quimera), René Bon (el Barco Fantasma), José Ferrán (el Rey Mark), Lilian Liander (Bragaëne) y Roland Casenave (el Intérprete de la Flauta) en los roles principales.

La idea de la obra partía de la concepción daliniana de la figura de Tristán, un personaje que se volvía loco por amor y, en su estado, se veía devorado por la Quimera de Isolda, una horrible transformación del ser amado. Por ello, siguiendo su método paranoico-crítico, explicado en su obra *El mito trágico del Ángelus de Millet*, en el momento sublime del ser humano, la mujer (Isolda, la Quimera) se reencarnaba en la perversión y la tragedia del rito nupcial de la mantis religiosa, donde la hembra devoraba al macho en la consumación de su unión (fig. 70). Según recogía el programa del acto, Dalí veía en la filosofía romántica de Wagner un continuo complejo de impotencia, manifestado en una exasperante procesión de carretillas, empujadas con trabajo, debido a que cargaban pesadamente la tierra de la realidad, ascendiendo dificultosamente hacia el inaccesible cielo del éxtasis amoroso, hasta la cima desde la que solo hay un precipicio: el amor en la muerte y la muerte en el amor; «la nada» como contenido de una aspiración y su negativo final.³³⁷

La coreografía montada por Massine tenía una sólida base en el ballet clásico más académico, aunque, en función del papel de los personajes, se introdujeron movimientos modernos, a veces más intuitivos y naturales, otras, más teatrales, subrayando el carácter fuertemente expresivo de la partitura wagneriana.³³⁸ Así, convenciones como los pasos a dos, adagios, allegros, giros *en manège* o la distribución geométrica del cuerpo de baile por el escenario se mezclaban en el juego con el atrezzo diseñado por Dalí, con la interacción entre los cuerpos y los artefactos móviles y objetos tridimensionales introducidos en el escenario.

Como hemos indicado, el hecho de que Dalí desarrollara el proyecto a lo largo de ocho años, permitió que sus ideas fuesen evolucionando, por lo que los primeros escritos y bocetos, aunque no eran los definitivos, ayudan a seguir el desarrollo de las concepciones dalinianas. El libreto final dividía la acción en dos actos: el primero, situado en el Bosque de los Ídolos, en primavera, y el segundo, en la Isla de los Muertos, en otoño. A los dos telones de fondo que corresponderían a estos actos hay que añadir los bocetos de otros dos, probablemente, uno de

³³⁶ Véanse: «Salvatore Dalí Labeled Real Realistic Surrealist», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 20-6-1940, p. 1. MARTIN, John: «The Dance: Another Ballet», *New York Times*, Nueva York, 23-6-1944, p. 4. SCHEUER, Philip K.: «Dalí Now Dreams for Movie», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 10-9-1944, p. 1. CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 22-9-1944, p. 23.

³³⁷ BARKENTIN, Marjorie. Director of Publicity: *Program Notes. World Premiere*, Ballet International, Nueva York, 15-12-[1944]. *Mad Tristan* [clippings]. NYPL. Programa de mano del Gran Ballet de Monte Carlo del marqués de Cuevas en el Teatro del Liceo de Barcelona, primavera de 1950. CED.

³³⁸ Véanse las grabaciones de *Mad Tristan*, Col. Leonide Massine. ref. MGZHB 2-1000, MGZHB 4-1000 No. 202, MGZHB 8-1000 NO. 200. NYPL.



Fig. 70. S. Dalí. Boceto para el telón de boca de *Mad Tristan*, 1945. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

boca y un tercero de fondo que no llegó a realizarse.³³⁹ Representaban temas recurrentes que obsesionaban al pintor, como *El Ángelus* de Millet, la tumba de Tristán, el bosque de Tintagel, el mito de Dafne, la Isla de los Muertos, los ojos alados y floridos y los caballos de Herring (figs. 71, 72, 73). En cuanto a los figurines, aglutinaban referencias a la iconografía clásica, nórdica y cristiana con elementos surrealistas: los dientes de león, las flores, los sudarios, los barcos, la mantis y las carretillas.³⁴⁰ Dalí describió las fases que debía seguir la coreografía de Massine destinada a la relación entre el protagonista y la mantis (figs. 74, 75, 76).³⁴¹

La representación de la obra no dejó al público indiferente. Algunas críticas recogían que entre la audiencia hubo tanto vítores como abucheos: «Los silbidos eran tan sonoros como los aplausos, que no fueron tan fuertes como para que el telón se subiera forzosamente varias veces. Si el Ballet International no puede hacerlo mejor que esto, quizá debería practicar *El lago de los cisnes* o *Las sílfides* el resto de la temporada».³⁴² También apuntaron, al igual que en ballets dalinianos anteriores, que la escenografía era tan llamativa que anulaba la coreografía.³⁴³

³³⁹ DALÍ, S.: *Tristán e Isolda*, 1945, óleo sobre lienzo, 26,5 x 48,3 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres. *Tristán e Isolda para ballet Tristán Loco*, s.f. Tinta sepia con toques al óleo sobre contrachapado, 30,3 x 40,5 cm. Col. particular. Reprod. en *400 obras de Salvador Dalí*, óp. cit., 1983, p. 126, donde se fecha erróneamente en 1938. *Mad Tristan*, 1938, óleo sobre madera, 45,7 x 54,9. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida). N.º cat. CED 483.

³⁴⁰ DALÍ, S.: *Tristán como Cristo*, 1944, gouache, tinta china y plumilla sobre litografía previa, 66 x 50,5 cm. Col. particular. Reproducido en WEINHARTH, Carl J.: *Salvador Dalí 1910-1965 with the Reynolds Morse Collection* [cat. exp.], Nueva York, 1965, p. 90. *400 obras de Salvador Dalí*..., óp. cit., p. 157. *Mad Tristan*, fotografía de Roger Wood, 1944, ref. 98F1481. NYPL. El modelo es apreciable en el figurín *Pissenlit*, 1944, acuarela, tinta china y collage sobre papel. Col. particular. También aparece en las fotografías de Roger Wood (ref. 1802045, 1802046). NYPL. *Mad Tristan*, fotografía de Roger Wood, ref. 1802047. NYPL. DALÍ, S.: *Mad Tristan. Costume for Boat*, 1944. Col. Countess Pecci-Blunt. Reprod. en AMBERG, G.: óp. cit., s.f., n. 139.

³⁴¹ DALÍ, S.: óp. cit., 2004, pp. 971-972.

³⁴² FREEDLEY, George: «Stage Today», *New York Telegraph*, Nueva York, 21-12-1944. T.A.

³⁴³ KASTENDIECK, Miles: «Salvatore Dalí's Ballet, *Mad Tristan*, Has World Premiere at the International», *Eagle*, Nueva York, 16-12-1944. COLEMAN, Robert: «Dalí's *Mad Tristan* Mixes Art, Music», *New York Mirror*, Nueva York, 17-12-1944. BAGAR, Robert: «First "Paranoiac Ballet" Fascinating Production», *World Telegraph*, 16-12-1944. Véase también: MARTIN, John: «The Dance: News of the Week», *New York Times*, Nueva York, 10-12-1944, p. 8. BERGER, Arthur V.: «Dalí's *Tristan* In Its Premiere», *New York Sun*, Nueva York, 16-12-1944.

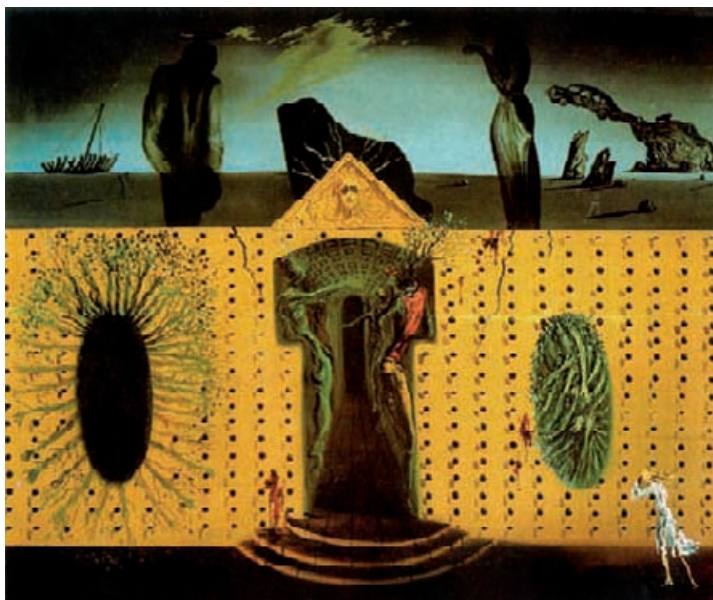


Fig. 71. S. Dalí. Boceto para la primera versión del telón de fondo del acto II de *Mad Tristan*, 1945. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.



Fig. 72. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo del acto I de *Mad Tristan*, 1945.



Fig. 73. Representación del acto I de *Mad Tristan*, 1945. Foto: Roger Wood. New York Public Library.

Fig. 74. S. Dalí. Boceto para el telón de fondo del acto II de *Mad Tristan*, 1945.



Fig. 75. Representación del acto II de *Mad Tristan*, 1945.



Fig. 76. S. Dalí. Figurín para los dientes de león, 1944. Col. particular.



Por otro lado, John Martin, en una extensa columna, valoró negativamente el estreno del ballet del catalán, aludiendo al aburrimiento que suponía ver una tercera obra de Dalí para los escenarios basada en los mismos recursos: «*Mad Tristan*, como resultado, es solo un bostezo de veinticinco minutos». Sin embargo, la mayor objeción del crítico se centró en la baja calidad del trabajo de Dalí como diseñador: «su escenario, en esta ocasión, resulta ecléctico, mal pintado, sin unidad y tan abarrotado como una sección de rebajas. Es difícil darse cuenta de que el mismo hombre realizó el conmovedor, aunque algo soso, decorado para el *Café de Chinitas* de “La Argentinita”». ³⁴⁴

El estudio de George Amberg destacó las aportaciones de este ballet daliniano:

Esta interpretación «paranoica» de la leyenda de Tristán e Isolda fue una obra de arte surrealista. Era una pieza conscientemente seria y válida en su visualización operística que llevaba a la consistencia encantada y forzada de un sueño. Como ballet fue un desastre y debió de ser la desesperación del coreógrafo y los bailarines. Pero era franco y legítimo teatro y, casualmente, el primer intento notable en muchas temporadas del uso imaginativo de la ilusión escénica como medio creativo. El marqués de Cuevas demostró su visión y previsión al apoyar este gigantesco experimento y asumir su responsabilidad por su presentación. *Mad Tristan* probablemente no ha promovido la causa del ballet, pero ha revivido la fe en el teatro «teatral». Con el tiempo, puede que este ballet aporte un beneficio. ³⁴⁵

Cinco años más tarde, la obra fue repuesta en Nueva York. Mientras que autoridades como Richard Buckle llamaron a Dalí «el diseñador ideal, potencialmente, para la ópera wagneriana», ³⁴⁶ John Martin, fue mucho más duro con la obra, acusándola de anacrónica y de falta de novedad: «El escenario está abarrotado, los telones no tienen ninguna validez formal, no hay oportunidad para mostrar algo sustancial en coreografía y el trabajo en su conjunto debe verdaderamente ser clasificado como anti-ballet». ³⁴⁷ Tras su gira por Gran Bretaña, también se pudo leer en las críticas el argumento de que la obra habría tenido sentido en el contexto de los años treinta, pero que a finales de los cuarenta, su lenguaje estaba pasado. ³⁴⁸ Esta opinión fue la más escuchada y así fue seguida en España, donde críticos y escenógrafos como Tharrats argumentaron que el mayor defecto de Dalí había sido la trasposición plástica de las impresiones producidas por la música wagneriana, pues había recargado en exceso la escena, restando agilidad y espacio a los bailarines y eclipsando la labor coreográfica de Massine, con el que el pintor no había tenido ningún tipo de compenetración. ³⁴⁹ Este mismo experto continuó su idea en un artículo titulado «Los ballets wagnerianos de Dalí», de 1955, en el que escribió que: «Como obra de gran espectáculo, como experimento, *Tristán Loco* llegó a convencernos. En cambio, nos defraudó como ballet». Más adelante, indicaba: «Los bailarines quedaban apriisionados en unos vestidos que les impedían todo movimiento. En un ballet cuya acción debe

³⁴⁴ MARTIN, John: «Ballet Premiere of *Mad Tristan*», *New York Times*, Nueva York, 16-12-1944, p. 19. T.A.

³⁴⁵ AMBERG, G.: óp. cit., 1949, p. 172. T.A.

³⁴⁶ BUCKLE, Richard: «Ballet», *The Observer*, Londres, 3-7-1949, p. 6. T.A.

³⁴⁷ J.M.: «*Tristan* Ballet Is Offered Here», *New York Times*, Nueva York, 21-11-1950, p. 47. T.A.

³⁴⁸ Véanse: COTON, A. V.: «De Cuevas Ballet», *Sunday Times*, Londres, 3-7-1949. «Monte Carlo Ballet. *Mad Tristan*», *Times*, 29-6-1949. WILTSHIRE, Maurice: «*Snake Pit* ballet gets new protest», *Daily Mail*, Londres, 30-6-1949.

³⁴⁹ THARRATS, J. J.: óp. cit., 1950, p. 41.



Fig. 77. Representación del acto II de *Mad Tristan*, 1945. Foto: Roger Wood. New York Public Library.



Fig. 78. Tristán y la Quimera como mantis en *Mad Tristan*, 1945. Foto: Roger Wood. New York Public Library.

ser necesariamente ágil, Dalí puso en escena a elementos tan dispares como las obsesionantes carretillas de mano del *Ángelus* de Millet y aquellos personajes, especie de hombres-sacos-de-arena que se arrastraban como serpientes por el suelo». Finalmente, realizaba una comparativa entre la colaboración de Massine con Miró y la del mismo coreógrafo con el pintor ampurdanés: «La labor de Massine fue completamente absorbida por el genio de Dalí. No hubo con el coreógrafo la compenetración existente en *Juegos de Niños*, entre Massine y Miró».³⁵⁰

También en Barcelona, el crítico Urbano Fernández Zanni argumentó que el ballet «abstractamente considerado, aunque acaso no resulte tan surrealista como Dalí pretendiera, ofrece, al lado de ciertas “genialidades” de que el surrealismo no pudo prescindir, rasgos de ingenio, hallazgos de vistosidad y colorido que, si no al pleno sentimiento, conducen a una benévola aprobación».³⁵¹ Por su parte, la revista *Occident* recogió que el ballet resultaba una «prolongada exhibición de morbosidades y bajezas, en frecuente desacuerdo música y danza, y las bellezas y dificultades coreográficas de las figuras principales estaban ahogadas por un abrumador movimiento escénico». Continuaba argumentando que «el equilibrio entre movimiento, color y sonido, que es la premisa esencial de todo buen ballet, queda en la última producción de Dalí y Massine totalmente roto, sin haber creado una estética nueva, capaz de sustituir la anteriormente formulada».³⁵² La crítica en Madrid, elaborada, entre otros, por Regino Sainz

³⁵⁰ THARRATS, J. J.: «Los ballets wagnerianos de Dalí», *Revista de actualidades Arte y Letras*, Barcelona, 31-3-1955, p. 17.

³⁵¹ ZANNI, Urbano F.: «Liceo. Reposición de *Tristán loco* y *Dessins pour six*», *La Vanguardia*, Barcelona, 24-5-1950, p. 13.

³⁵² EMECÉ: «El “Gran Ballet de Montecarlo” al Liceu», *Occident*, Barcelona, 1-6-1949, pp. 74-75. T.A.

de la Maza, acogió mejor la obra, destacando su «reflejo de una estética que busca la emoción por las vías oscuras del subconsciente [sic]; las leyes particulares a que obedece una creación así son difíciles de determinar. [...] Menos agresivo de lo que pudiera esperarse, el surrealismo de *Tristán loco*, con toda su simbología alucinante, se atempera al realismo impuesto por las necesidades de la realización escénica».³⁵³

Tras el gran éxito de *Mad Tristan*, el epítome de la danza daliniana, el pintor catalán se concentró en otras formas artísticas, como el cine, en el que realizó un proyecto de filme con Walt Disney, llamado *Spellbound*, en 1945. Sin embargo, su *Diario de un genio* revelaba que, en noviembre de 1952, el pintor no había terminado de explorar escénicamente sus inquietudes sobre el *Ángelus* de Millet, y que planeaba crear un nuevo espectáculo, una vez más, alrededor de esa temática. En aquellas páginas, Dalí escribió cómo en el verano de 1936, antes de que estallara la Guerra Civil española, Lorca estuvo a punto de marcharse de vacaciones con Gala y con él a Italia, aunque la enfermedad del padre del poeta andaluz lo empujó a permanecer cerca de casa. Según confesó en su escrito, a Dalí siempre le quedó cierto cargo de conciencia sobre la muerte de Lorca y el estallido de la guerra y le pareció que su relación con el poeta andaluz, a veces tormentosa y violenta, tuvo claras similitudes con la reyerta entre Nietzsche y Wagner. Así, leemos en el diario del pintor:

Era también la época en que hacía la apología del *Ángelus* de Millet, en la que escribía mi mejor libro todavía inédito: *¡El mito trágico del Ángelus de Millet!* y la de mi mejor ballet, todavía por montar, *El Ángelus de Millet*, para el cual necesito la música de la *Arlesienne* de Bizet, así como también la música inédita de Nietzsche. Él, Nietzsche, había escrito esta partitura en el borde de la locura, en el curso de una de sus crisis antiwagnerianas. El conde Étienne de Beaumont la había desenterrado en una biblioteca de Basilea y, sin haberla jamás oído me imaginaba que sería la única música que podría convenir a mi obra.³⁵⁴

Como vemos, la mente de Dalí, incapaz de dejar de crear nuevas obras, había dado un paso más en su exploración de Wagner: esta vez utilizaría una partitura «antiwagneriana» del filósofo austriaco, sumado a la mencionada pieza de la ópera *Carmen*, es decir, el culto al estereotipo de lo español por excelencia, de la mujer apasionada e independiente que hacía enloquecer de deseo a los hombres. No obstante, es necesario precisar en este punto que la idea de investigar entre los manuscritos de Nietzsche había aparecido mencionada en una carta que envió Léonide Massine a Dalí el 8 de junio de 1938, en el proceso de configuración del primer *Tristan Fou* que se convertiría en *Bacchanale*.³⁵⁵ Se trata, una vez más, de la reutilización de ideas pasadas que Dalí no había conseguido ver materializadas. Todo ello se introduce, como un garbanzo más, en el puchero del cocido del *Ángelus* de Millet daliniano.

Mientras tanto, en abril de 1946, una parte de sus obras para danza se mostraron en la exposición colectiva *Poetic Theatre*, que abrió sus puertas en la galería La Boutique de Los Ángeles, y en la que también participaron Berard, Bérman, De Chirico, Chagall, Rico Lebrun,

³⁵³ SAINZ DE LA MAZA, Regino: «El *Tristán loco* de Dalí, en la despedida de los “Ballets de Monte Carlo”», *ABC*, Madrid, 14-6-1949, p. 29.

³⁵⁴ DALÍ, Salvador: *Diario de un genio*, Barcelona, Luis de Caralt, 1964, pp. 83-84.

³⁵⁵ Carta de Massine a Dalí, 8-6-1938. CED.

Theodore Stravinsky, Oliver Smith, Dorothea Tanning y Pavel Tchelitchev.³⁵⁶ Paralelamente a la evolución de su producción artística, en esa época Dalí tomaría una idea que marcaría también su trayectoria vital: la de volver a España y abrazar el franquismo. Esta decisión la llevó a cabo en 1948, cerrando casi una década de trabajo en el exilio americano y coincidiendo con algunos proyectos para el teatro y la ópera. Un año antes de su vuelta ya había recibido el proyecto de crear un nuevo ballet inspirado en la figura de Ramón Llull, un teólogo, poeta y escritor del siglo XIII e impulsor de la lengua literaria catalana. Se trató de una propuesta de Santiago Riola y Riba de enero de 1947. El ballet se montaría sobre canto gregoriano y polifonía medieval, y contaría con las colaboraciones de Vallmitjana, Bergamín, Carpentier y Peretti, así como, sobre todo, con la financiación y el apoyo del cardenal Spelmann. Su recaudación iría destinada a la beneficencia y se estrenaría en el Vaticano. Indudablemente, se pensó en Dalí como un ejemplo ideal para realizar un diseño contemporáneo religioso, teniendo en cuenta el giro místico que había experimentado el artista en los años cuarenta. De hecho, unos años más tarde, a raíz de su obra *Crucifixión (Corpus hypercubus)*, de 1954, Dalí recuperaría el *Discurso de la figura cúbica* atribuido a Juan de Herrera, en la que el arquitecto mencionaba la lógica combinatoria, precisamente, de Ramón Llull.³⁵⁷ Volviendo al mencionado ballet, Riola dio algunos detalles sobre la puesta en escena que tenía planeada, sirviéndose de efectos cinematográficos proyectados en el escenario.³⁵⁸

Sumado a este proyecto nunca llevado a cabo, Dalí realizó otras puestas en escena para óperas y obras de teatro, que, por suerte, ya han sido bien estudiadas en otras investigaciones y que nos limitaremos a citar aquí. Así, el 26 de noviembre de 1948 se estrenó la obra *Rosalinda o Come vi piace*, de Shakespeare, en el Teatro Eliseo de Roma, dirigida por Lucchino Visconti. Un año más tarde, en noviembre de 1949, se llevó a cabo una nueva versión de uno de sus grandes éxitos durante los años de juventud en la Residencia de Estudiantes: *Don Juan Tenorio*. Bajo dirección de Luis Escobar y Humberto Pérez de la Ossa, la obra de Zorrilla se presentó en las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid con un éxito arrollador. Poco después de su estreno, el favor del público llevó a pensar en la posibilidad de seguir realizando nuevas versiones del Tenorio en años sucesivos, como se dio a conocer en la prensa. Sin embargo, en febrero de 1950 Escobar le sugirió a Dalí que sería mejor hacer otras obras de teatro —como *La vida es sueño* o *El mágico prodigioso*—, o bien crear una compañía de ballet. Nada de eso se materializó, aunque sí se repetiría el mismo texto teatral de Zorrilla.³⁵⁹ Casi paralelamente, el 11 de noviembre de 1949, Dalí realizó la escenografía de la ópera *Salomé*, de Richard Strauss, estrenada, bajo dirección de Peter Brook, en la Royal Opera House de Londres.

A pesar de todo, el artista catalán no dejó la danza de lado, pues en 1949 planteó la escenografía del espectáculo que montó la bailarina Ana María, bajo el patrocinio de Sol Hurok, *The Three-Cornered Hat*. Este ballet había sido estrenado por la compañía de Diaghilev en Londres en 1919, con coreografía de Massine, directamente inspirada a raíz de la larga estancia de la compañía en España durante la Primera Guerra Mundial. La mítica partitura de Manuel de Falla y la escenografía y el figurinismo de Picasso fueron tan brillantes que habían establecido un

³⁵⁶ Véase «Brush Strokes», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 21-4-1946, p. 4.

³⁵⁷ Véanse: KING, Elliott H.: «El Escorial», en ADES, Dawn (ed.): óp. cit., 2004, p. 433. RAMÍREZ, J. A.: óp. cit., 2002, p. 115.

³⁵⁸ Carta de Santiago Riola a Dalí, 9-1-1947. CED.

³⁵⁹ Carta de Luis Escobar a Dalí, Madrid, 22-2-1950. CED.

antes y un después en las colaboraciones de pintores para la danza. Sabemos de la rivalidad de Dalí y Picasso, sus cruces de acusaciones e insultos, por lo que es fácilmente comprensible que el ampurdanés quisiera medirse con el malagueño, realizando una nueva versión, en su personal surrealismo, que compitiera con aquel estrenado treinta años antes, y que todavía formaba parte del repertorio más recurrente del Ballet Russe de Monte Carlo. Este ballet quizás haya sido el mejor estudiado de la producción daliniana para danza, gracias a la exposición y el catálogo de Curtis L. Carter,³⁶⁰ al que remitimos para profundizar en la información.

Aunque sabemos que la primera idea de elaboración de este ballet surgió de los propios gestores de la compañía de Ana María, resulta chocante encontrar una carta escrita por Edgar Neville a Dalí desde Madrid, fechada el 14 de diciembre de 1946, en la que se puede leer: «Si para la primavera pudieras tener los bocetos del Sombrero de 3 picos sería estupendo pues está menos trillado que este melodrama del Amor Brujo».³⁶¹ Desconocemos más información acerca de este proyecto, pero se trataría de una versión previa del clásico de Falla a la producción americana, en la que Dalí habría empezado a pensar tres años antes.³⁶² De cualquier manera, el catalán envió el contrato a la compañía de danza de exiliados españoles a través de la United Scenic Artists, a primeros del mes de marzo de 1949. En la carta explicativa pedía más dinero para realizar un telón de boca que completaría la escenografía.³⁶³

Ana María Fernández Pérez —conocida por su nombre de pila compuesto, a secas— había fundado su Ballet Español a imagen y semejanza del que formara Antonia Mercé *La Argentina* en 1928, el cual le había valido el éxito internacional y había atraído la atención del público y la crítica, especialmente a raíz de las giras que la mítica bailarina realizó por los Estados Unidos y Latinoamérica en los primeros años treinta, hasta su prematura muerte en 1936. Como recoge en su estudio Lynn Garafola,³⁶⁴ en marzo de 1940 Ana María Fernández llegó a Nueva York desde Madrid, donde se había formado con Pauleta Pàmies, Antonio *el de Bilbao*, El Estampío y La Coquinera. Allí estuvo bailando junto a José Fernández, pero la falta de apoyo de la crítica y el estallido de los conflictos bélicos, como analizaremos más adelante, la llevaron a establecerse en Cuba durante ocho años, tras los cuales volvió a probar suerte en la ciudad de los rascacielos. Los diseños escenográficos de la compañía fueron realizados, entre otros, por Carlos Obregón Santacilia, Fernando Tarazona, Márquez, Manuel Fontanals, Julio Torres, Santiago Ontañón y Gori Muñoz, aunque no consiguieron llamar tanto la atención de la compañía como lo haría el polémico estreno realizado por el pintor surrealista catalán.

Por ello, Ana María apostó por crear una nueva versión de la obra de Pedro Antonio de Alarcón, aunque con una puesta en escena propia que obtuvo menos éxito del que se esperaba. Fue en 1948, antes de que Dalí retornara a España, cuando el pintor y la bailarina se conocieron, probablemente gracias a su amigo común, el doctor Valentí-Mestre. El 15 de febrero de 1949 Dalí recibió una propuesta del director y marido de Ana María, Lauro Castrillo, en la que le presentaba el grupo y le ofrecía trabajar para ellos diseñando los decorados del ballet

³⁶⁰ CARTER, C. L.: óp. cit., 1999.

³⁶¹ Carta de Neville a Dalí, Madrid, 14-12-1946. CED.

³⁶² Carta de Lauro Castrillo a Dalí, La Habana, 15-2-1949. CED.

³⁶³ Carta de Rudy Karnold, Business Representative de United Scenic Artists, a Lauro Castillo Santos, Nueva York, 1-3-1949. CED.

³⁶⁴ GARAFOLA, Lynn: «Dalí, Ana María, and *The Three Cornered Hat*», en CARTER, C. L.: óp. cit., 1999, pp. 18-19.

de Falla. Tras firmar el contrato con la compañía a principios de 1949, en el que se estipuló que Dalí diseñaría dos telones de fondo por mil dólares, la pieza fue estrenada el 24 de abril en el Ziegfeld Theatre de Nueva York. Ana María interpretó el papel de la Molinera, Roberto Iglesias, el Molinero, y Juan de León, el Gobernador.

El telón de fondo del primer acto (fig. 79) representaba un paisaje rural del sur de España, con un fragmento de fachada de una típica casa encalada andaluza y un pozo, cuyo vano tenía forma de mano.³⁶⁵ Los sacos de harina fueron rellenos con helio para dar a la atmósfera un ambiente surrealista.³⁶⁶ Dalí ya había recurrido a los sacos de arpillera en septiembre de 1941, cuando decoró el techo del Hotel Del Monte, en California, para celebrar la fiesta *A Surrealist's Night in an Enchanted Forest*, en beneficio de los artistas refugiados. El recurso volvería a ser utilizado años más tarde en los espectáculos elaborados para Maurice Béjart. El telón de fondo del segundo acto se ambientaba en un paisaje nocturno, en el que repetía el perfil de la guitarra, del cual la luna llena hacía las veces de orificio del instrumento, siguiendo el método paranoico-crítico. Dalí diseñó treinta y seis figurines para el ballet de Ana María, correspondientes al corregidor, la mujer del corregidor, el molinero, la molinera, el monje, el guardia y los miembros del cuerpo de baile. Todos los bocetos recuerdan claramente el colorista y original trabajo de Picasso (fig. 80). Sin duda, Dalí conoció esta intervención y no es descabellado pensar que pudiera acudir a alguna de las numerosas representaciones que se hicieron de esta obra en París, Londres o Nueva York en esas tres décadas. Los detalles de los bocetos, como los madroños que cuelgan de los trajes femeninos, el uso de las flores, la decoración geométrica presente en los corpiños, la fina decoración de remate de faldas y pantalones, no había sido algo tan habitual en los ballets anteriores, en los que cada matiz iba habitualmente orientado a la iconografía daliniana y no tanto a lo accesorio decorativista.³⁶⁷ También era novedoso en estos trabajos un empleo del canon más alargado, que estilizaba las figuras de los bailarines, al igual que se apreciaba una mano más suelta en su realización, no tan meticulosa como los óleos de *Bacchanale* o *Mad Tristan*.

La crítica destacó el decorado de Dalí, aunque no le convenció tanta profusión de detalle, pues distraía la atención a la danza, la cual, por otro lado, en opinión de John Martin, no presentaba una coreografía demasiado brillante³⁶⁸ (fig. 81). Desde el *New York Post* se consideró la escenografía de Dalí demasiado conservadora, en relación a otras intervenciones anteriores para la danza, aunque las formas y los colores, para él, resultaban adecuados.³⁶⁹ Por último, Irving Kolodin publicó una larga crónica en el *New York Sun*, en la que destacó la labor de Dalí «que merece un lugar (en su propio estilo) al lado del célebre y original decorado de Picasso».³⁷⁰

³⁶⁵ DALÍ, S.: Boceto para el telón de fondo de *The Three Cornered Hat*, 1949, óleo sobre lienzo. Col. particular.

³⁶⁶ DUNKEL, G.: óp. cit., 1999, p. 30.

³⁶⁷ Véanse los bocetos para los figurines (Col. CONFINLUXE, París) y los trajes para el ballet.

³⁶⁸ J.M.: «Ana María Troupe Seen At Ziegfeld», *New York Times*, Nueva York, 25-4-1949, p. 20. Véase también: «Ana María's Spanish Ballet One-Woman Producing Group», *Chieftain*, Pueblo Colo, Kansas, 25-10-1950. MARSH, William J.: «Ana María's Spanish Ballet Presents Unusual Program», *Kansas City Evening Star Telegram*, Topeka, 22-11-1951. «Zip in Spanish Ballet», *Kansas City Evening Star Telegram*, Topeka, 19-10-1952.

³⁶⁹ JOHNSON, Harriett: «Three-Cornered Hat Given With Dalí Decor», *New York Post & The Home News*, Nueva York, 25-4-1949.

³⁷⁰ KOLODIN, Irving: «Ballet and Dance», *New York Sun*, Nueva York, 25-4-1949. Citado y traducido en el programa de mano del Ballet Ana María, Gran Teatro Lope de Vega, junio de 1951. BMVB.

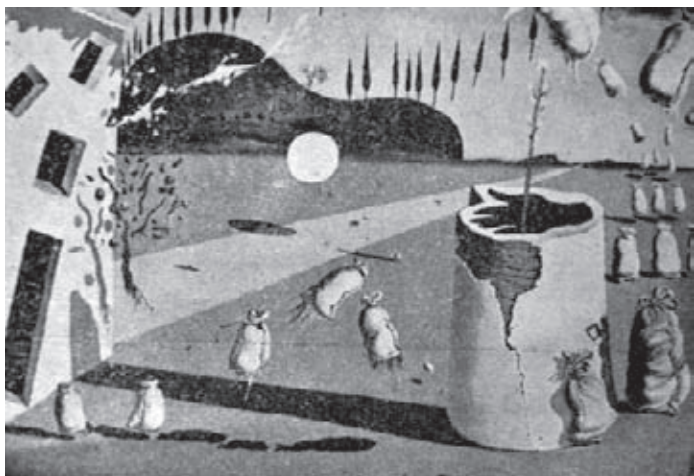


Fig. 79. S. Dalí. Estudio para el telón de fondo del acto I de *The Three-Cornered Hat*, 1949. Col. particular.



Fig. 80. S. Dalí. Figurín para la molinera de *The Three-Cornered Hat*, 1949. Col. CONFILUXE, París.



Fig. 81. Ballet de Ana María interpretando *The Three-Cornered Hat*. La Habana, 1950. Foto: Descharnes and Descharnes.

En la década de los cincuenta, Dalí no realizaría prácticamente ninguna obra para las tablas, con la excepción del proyecto *Le sacre de l'automne*, en el que trabajó en 1950. Se trató de un ballet inspirado en un poema del barón Philippe de Rothschild, con coreografía de Serge Lifar y música de Henri Sauguet. Por sugerencia de la vizcondesa de Noailles, Rothschild encargó la escenografía a Dalí. El adinerado empresario, inversor en viñedos del sur de Francia, participante en carreras de coches y poeta *amateur*, era el hijo pequeño del barón Henri James de Rothschild. El título de la obra ya hacía referencia al mítico ballet de la compañía de Diaghilev *Le sacre du printemps*, uno de los ejemplos más vanguardistas de la danza de principios del siglo xx que, sin embargo, poco tenía que ver con la idea del millonario. En este caso, el ballet se inspiraba en los viñedos y el Château de Mouton Rothschild, cerca de Burdeos, donde vivía el magnate, el cual consideraba imprescindible que los tres creadores —el pintor, el músico y el coreógrafo— lo visitasen en Francia para saber reflejar toda su esencia en su obra interdisciplinar.

A principios de junio de 1950, Dalí recibió la propuesta económica para trabajar en unos cuatro o cinco diseños, que servirían como bocetos para las maquetas del ballet de Rothschild. Este pretendía estrenar en la Ópera parisina, en la temporada 1950-1951, alrededor de la Navidad, gracias a la aprobación de su director, Georges Hirsch. Las obras pasarían a formar parte de la colección privada del magnate, aunque tampoco descartaba realizar grabados con ellas para ilustrar unas ediciones de lujo con sus poemas.³⁷¹

Los compromisos profesionales de Lifar, quien marchaba de gira por Latinoamérica con su compañía entre julio y octubre, le obligaron a realizar un viaje a Barcelona para visitar a Dalí, junto con M. Bon y el barón de Rothschild durante el mes de agosto.³⁷² Dalí recordaba lo poco que le gustaba el proyecto en el *Diario de un genio*: «Espero que la música sea bien mala. La historia concebida por Rothschild [sic] es nula. Podría, pues, realizar prodigios dalinianos trabajando solo y asegurándome la colaboración de Bon y de Lifar». Al día siguiente, Dalí quedó con Lifar en Barcelona, donde el pintor le explicó algunos de los elementos que aparecerían en su escenografía: «Invento sobre el terreno mi decorado con bombas de aire caliente. Hinchando, las bombas harán brotar una mesa con un candelabro. Sobre la mesa instalaré mi verdadero pan francés de ochenta metros de largo».³⁷³ Es muy probable que este ballet pueda identificarse con el que citó Tharrats en su estudio sobre escenografía para danza.³⁷⁴ Se trata del proyecto para un *Ballet de los vendimiadores*, una temática relacionada con la del poema *Le sacre de l'automne*, que además permitía evitar el uso del mismo título que coincidía con el de la partitura de Debussy, algo que no era posible debido a los derechos de autor. En enero de 1951, tras realizar un viaje a Los Ángeles, Gala y Salvador reanudaron el contacto con Rothschild para la realización de este ballet. Según una carta fechada en febrero, es posible deducir que Dalí había realizado ya las primeras imágenes, que servirían como bocetos de las escenografías y como ilustraciones del libro.³⁷⁵

³⁷¹ Véanse las cartas de John B. Lewinsky a Gala y Dalí, París, 16-3-1950, 31-3-1950, 18-4-1950 y 9-6-1950. CED.

³⁷² Véanse: Carta de Lewinsky a Gala Dalí, París, 7-7-1950. Telegrama de Lifar a Dalí, París, 10-7-1950. Telegrama de Lewinsky a Dalí, París, 13-7-1950. CED. Cf. CIFRA: «Dalí hará el decorado de un “ballet”», *ABC*, Madrid, 25-7-1950, p. 29. «Philippe de Rothschild [sic] à l'Opéra», *Radar*, París, 31-12-1950.

³⁷³ DALÍ, S.: óp. cit., 1964, p. 117.

³⁷⁴ Véase THARRATS, J.J.: óp. cit., 1983, p. 49.

³⁷⁵ Carta de Lewinsky a Gala Dalí, París, 9-2-1951. CED.

Para esta pieza el ampurdanés pensó en el figurín de una mujer con doce pechos, como un racimo de uvas, y en otro de un hombre lleno de espinas como un cardo. El resto del decorado debía estar plagado de muletas. Las bombas de aire caliente recuperaban el recurso de los sacos de helio de unos años antes y la larga *baguette* aparecía recurrentemente en el resto de su obra plástica de aquellos años. Además de estas imágenes, el artista diseñó unos bocetos en los que dibujó elefantes con patas de mosquito, en medio de un paisaje que «ofrecía una visión del cataclismo geológico del cabo de Creus, combinado con montones de ruinas de una civilización primitiva desconocida».³⁷⁶ Se conserva un boceto de decorado, conocido como *Les vendangeurs*, aunque datado en 1954, en el que aparecían los particulares paquidermos (fig. 82). Ambos sujetaban con las trompas una tela azul en el centro de la composición, por delante de la cual se colocaban siete personajes en actitudes distintas, unos bailando, otros tocando una trompeta, otros sosteniendo báculos con forma de mariposas y polillas.³⁷⁷ Por tanto, es muy posible que el proyecto de Rothschild, iniciado en 1950, se prolongara casi un lustro y nunca terminara de ver la luz. La dedicación del barón a la viticultura se reflejó directamente con la temática de «la consagración del otoño», la estación en la que tiene lugar la vendimia. Resulta sencillo imaginar que la configuración de esta obra se alargara en el tiempo. Sin embargo, el plan nunca llegó a cumplirse y el ballet no consiguió estrenarse.

La década 1950 fue muy prolija en propuestas de ballets. En el mes de junio de 1950, Dalí recibió una carta de la bailarina germana Ilse Meudtner que le pidió realizar una versión de la *Salomé* de Strauss, un proyecto que jamás se concretaría.³⁷⁸ En el mes de octubre, el delegado provincial de Barcelona, dependiente del Ministerio de Educación Popular, José Pardo, instó a Gonzalo Serraclara a que contactara con Dalí y le transmitiera la intención de Joaquín Rodrigo de montar un ballet con él. Pardo adjuntó una copia de la correspondencia del compositor, en la que se puede leer su interés en la imaginación y la creatividad daliniana para alguna de sus obras, aunque desconocemos si Dalí fue receptivo a sus ideas.³⁷⁹ En noviembre de ese mismo año el director general del American National Theatre and Academy de Nueva York, George Somnes, le pidió a Dalí realizar los decorados para el escenario del *Ball on New Year's Eve*, en el Plaza Hotel de la ciudad.³⁸⁰ Igualmente, en el mes de diciembre, el productor cinematográfico barcelonés Ignacio F. Iquino planteó a Dalí la posibilidad de que realizara los decorados de un ballet que aparecería en una película sobre el género chico español, con partituras de Chapí, Vives, Bretón, Serrano y Caballero. Su rodaje comenzaría en enero de 1951.³⁸¹

En mayo de 1951 el pintor catalán recibió una propuesta de Serge Denham, todavía gestor del Ballet Russe de Monte Carlo, con el que había colaborado en tantas ocasiones. Sin embargo, recordemos que las últimas gestiones entre los administradores de la compañía y el artista no habían sido tan sencillas. Dalí ya no era un pintor casi desconocido en América, como cuando

³⁷⁶ THARRATS, J. J.: óp. cit., 1983, p. 49.

³⁷⁷ DALÍ, S.: Boceto para el decorado de *Les vendangeurs*, 1954, acuarela, lápiz, tinta y *collage* sobre cartulina, 22,5 x 32,7 cm. Col. particular.

³⁷⁸ Carta de Ilse Meudtner a Dalí, Madrid, 9-6-1950. CED.

³⁷⁹ Carta de José Pardo a Gonzalo Serraclara, Barcelona, 30-10-1950. CED.

³⁸⁰ Carta de George Somnes, General Chairman del The American National Theatre and Academy, Nueva York, 13-11-1950. CED.

³⁸¹ Carta de Ignacio F. Iquino a Dalí, Barcelona, 29-12-1950. CED.



Fig. 82. S. Dalí. Boceto para la escenografía de *Les vendageurs*, 1954. Col. particular.

había pisado Nueva York a finales de los años treinta. No obstante, Denham seguía pasando por dificultades económicas y trató de echar mano de sus antiguos contactos para devolver algo de la publicidad a la programación del grupo de danza, aunque fuese a través de los polémicos diseños dalinianos: «Hace mucho tiempo que Salvador no hace nada para el Ballet y creo que tengo un excelente ballet primitivo español sobre una historia de Hemingway que podría hacer perfectamente. Por favor, díganme cuándo vendrán a Nueva York, porque me gustaría contarles con detalle este asunto».³⁸² Se trataba del proyecto *Capital of the World*, un ballet que analizaríamos al estudiar a Esteban Francés, pues fue este artista exiliado el que terminó de encargarse de la puesta en escena de la obra. Dalí nunca llegó a colaborar en dicha producción.

Los años siguientes, el artista catalán recibió otras tantas propuestas, muy dispares, en las que de una forma u otra intervenían las artes efímeras. Así, fiestas de disfraces, conciertos para la aristocracia monegasca y piezas filmadas se integraron en la producción daliniana. No sería hasta el 22 de agosto de 1961 cuando Dalí aceptaría colaborar en dos espectáculos estrenados en el Teatro de la Fenice de Venecia para Maurice Béjart: la opereta-ballet *The Spanish Lady and the Roman Cavalier* y la pieza de danza titulada *Gala*. Tras el estreno italiano, se realizarían representaciones en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas y en París, para las cuales se llevaron a cabo ligeras modificaciones en ciertos elementos escenográficos y detalles de la coreografía. Béjart era entonces un coreógrafo muy poco conocido, y se mostró rápidamente dispuesto a colaborar con el pintor catalán en cuanto recibió la oferta de un empresario americano que producía el espectáculo doble de la Fenice. Contaba el coreógrafo francés que la primera vez que Dalí contactó con él fue a través de una entrevista en la televisión, desde donde le pidió que se reuniese con él en Cadaqués. Una vez elaboradas las ideas básicas de las obras, ambos creadores colaboraron juntos en el mismo teatro. Béjart contó: «Nos encontramos en Venecia, donde trabajamos un mes, con los cantantes, los bailarines, los decorados... ¡Dalí era un ser fantástico, animado sin fin por ideas increíbles!».³⁸³

³⁸² Carta de Denham a Gala y Salvador Dalí, Nueva York, 31-5-1951. DENHAM, BRMC ca 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL y CED.

³⁸³ BÉJART, Maurice: «Maurice Béjart se souvient...», en JOSEPH-LOWERY, Frédérique y ROUSSEL-GILLET, Isabelle: *Dalí/Béjart: Danser Gala*, Ginebra, Notari, 2007, p. 153. T.A. Este volumen monográfico se dedicó a analizar la colaboración entre Béjart y Dalí en estas producciones.

El primero de los ballets, una representación «musical-pictórica-coreográfica», estaba basado en la partitura de Alessandro Scarlatti, revisada por Giulio Confalonieri (fig. 83). Estuvo protagonizada por Fiorenza Cossotto, Lorenzo Álvarez y Bruno Toffoletti. Su argumento mezclaba la comedia de los amores entre Varrone y Perrica con una crónica de Carlos V, es decir, la historia original scarlattiana con una yuxtaposición ideada por Dalí. El trabajo del pintor en *The Spanish Lady and the Roman Cavalier* consistió en diseñar cinco decorados y dos de los trajes de los cantantes, para lo que se inspiró en los dibujos que Leonardo da Vinci realizó para los Jardines Suizos.

El ballet comenzaba con la escena de una planchadora y un ciego que estaba viendo la televisión. Mientras tanto, Fiorenza Cossotto y Lorenzo Álvarez comenzaban a cantar un dúo. Entraba un grupo de personajes velados llevando a una mujer en una jaula y, más tarde, una mujer de negro, llevando a sus espaldas un saco de harina que manchaba el escenario poco a poco. En el entreacto aparecía el mismo Dalí, vestido de gondolero en rojo y blanco, que se agachaba como si mirase por una cerradura, y desaparecía del escenario. Para completar esta historia, en el ballet aparecían numerosas imágenes desconcertantes descontextualizadas — muchas de ellas, grandes clásicos en la obra de Dalí —, como relojes blandos colgados del techo, una carretilla, paraguas, muletas, un tranvía para turistas que organizaban un picnic, un coro de viudas plañideras, un automóvil en un árbol, elefantes, dos momias que comían esculturas en poliestireno y escupían los restos sobre el escenario, un avión formado por cuchillos y navajas y una cesta volante hecha de cucharas gigantes. La puesta en escena se completaba con la presencia de un buey — de carne y hueso, no de cartón, como el resto de elementos — deshollado y suspendido de un gancho, homenajeando a aquel retratado por Rembrandt, que chorreaba sangre y resultaba muy agresivo tanto para el público como para los propios intérpretes.³⁸⁴ En representaciones posteriores, la carne verdadera sería sustituida por un atrezo de cartón, lo que llevaría al enfado del pintor.³⁸⁵ El resto del vestuario fue encargado a Germinal Casado, bailarín de ambas piezas, pero también pintor escenógrafo durante muchos años. Sin embargo, las propuestas de Casado para la obra seguían perfectamente la iconografía daliniana, como aquellas que presentaban las típicas protuberancias, en algún caso, transportadas por muletas con mariposas, como la Princesa Brambilla, vestida de rojo, Don Quijote, Carlos V, Isabel de Portugal, el Pierrot y el Bufón, entre otros.

En líneas generales, la crítica no creyó acertado el trabajo del bailarín: «La coreografía de Maurice Béjart no está aquí a la altura de otras felices creaciones que le han dado justificado renombre, y el espectáculo en sí pesa como una losa, mientras no aparece un nuevo decorado de Dalí, en el que siempre aguardamos las sorpresas más inverosímiles». No obstante, la valoración última lo calificó como «un pasatiempo sencillamente fastidioso en su conjunto, que tal vez pudo ser más divertido de haberlo sazonado con un poco de chispa y gracia de la buena».³⁸⁶

³⁸⁴ Entrevista de Isabelle Roussel-Gillet a Germinal Casado, «Chorégraphie», en *ibídem*, p. 57.

³⁸⁵ «Dalí n'acceptera jamais de devenir un accessoire en carton», *La Cité*, 18-4-1962. Cit. en *ibídem*, p. 113.

³⁸⁶ GARCÍA-REQUENA, Federico: «La tragedia de Ludmilla Tcherina y el “ballet” de Salvador Dalí», *Blanco y Negro*, Madrid, 5-5-1962, pp. 23-26. Véase también: EFE: «Confusión y escándalo promovidos por el ballet moderno de Salvador Dalí», *ABC*, Sevilla, 20-4-1962, p. 37. DONALD: «Dalí, en la “Fenice”, restó público a *La muchacha de los ojos de oro*», *ABC*, Madrid, 24-8-1961, p. 39.



Fig. 83. Representación de *The Spanish Lady and the Roman Cavalier*, 1962.

Por otro lado, el ballet *Gala* fue definido como un «divertimento cósmico». Basado en un libreto de Pierre Rhallys, fue interpretado por Ludmilla Tcherina, Milenco Banovitch, Germinal Casado y Pierre Dobrievitch (fig. 84). La esencia del ballet consistía en el homenaje al «eterno femenino». Según contaba el argumento, al principio, en su búsqueda de la mujer ideal, los hombres estaban confusos, en tinieblas. Medio paralizados, sus cuerpos sufrían la falta de la presencia femenina. Sobre el escenario aparecían tres sillas de ruedas en las que estaban sentados los bailarines, vestidos de vagabundos, los cuales comenzaban a jugar con grandes pompas de jabón. Insatisfechos, trataban de crear la imagen de la mujer perfecta en vano. La pompa representaba la metáfora del ser femenino inaprensible e ideal. Aparecía la mujer vestida de negro y con un gorro blanco, sobre el gran ojo, y comenzaba a bailar, utilizando ciertos guiños en su movimiento a la forma de andar de Charlot, mostrándose imponente ante los hombres. Estos se peleaban por su posesión, aunque ella se ofrecía a todos, nutría sus cuerpos y su espíritu de esencia femenina y, vacía y agotada, sucumbía. Entonces los hombres la recogían y la elevaban hacia el cielo, en una sublime ascensión.

Es evidente la referencia explícita que Dalí hacía de su mujer, Gala, quien, además de dar título a la obra, tenía, para el pintor catalán, ese papel de eterno nutriente personal, espiritual y creativo. Fue Gala la que ayudó a Dalí a superar todas sus manías y obsesiones que lo atormentaban siendo joven, la que le sirvió de inspiración para las obras a lo largo de toda su vida artística. A la vez, resultaba un homenaje a la mujer que Béjart subrayaba con su coreografía, como una nueva revisión de la preponderancia femenina en el ballet romántico y clásico decimonónico, un ser adorado, pero capaz de ser cruel, de matar al hombre, de utilizarlo en su beneficio. En este sentido, la *Gala* de Dalí y Béjart conectaría con las *willies* de *Giselle* o con la protagonista de *La Sylphide*, a la vez vinculada a aquella teoría surrealista de la mantis.

El elemento escenográfico que más llamaba la atención era el gran ojo-reloj de color rojo, que descendía al centro del escenario y luego iba pivotando mientras, por delante, danzaba Tcherina como la protagonista, que comenzaba la parte más espectacular de la coreografía.

Fig. 84. Representación de *Gala*, 1962.

Consistía en el paso a dos entre Tcherina y Casado, dividida en distintos fragmentos, titulados «la mujer niña en los brazos del amante», «comunión carnal», «copulación» y «el hombre se libera del entuerto amoroso», mientras la mujer quedaba quieta en el suelo. De esta forma Dalí y Béjart reflexionaban a través de la danza, una vez más, sobre el papel femenino, desde la mantis religiosa a la madre. En cierto punto de la obra, la protagonista se cubría con una gran capa en la que se habían dibujado grandes senos, que hacían referencia a la fertilidad de la mujer.

Un importante recurso escenográfico fue el uso de las pompas de jabón cúbicas con las que llenó el escenario. Para ello, la casa de cosméticos Guerlain creó el decorado *Nebuleuse*, un nombre con el que se tituló también el perfume utilizado en el espectáculo y que nunca comercializó. Con los efectos de los proyectores, estas pompas adquirirían tonalidades irisadas muy variadas. Lo efímero de la danza se subrayaba por lo etéreo e inaprensible del olor del perfume, por la sutileza de las pompas de jabón que estallaban y desaparecían, que se fundían en esa nebulosa en la que se desarrollaba la ensoñación daliniana; un sueño despierto, con un gran ojo abierto, testigo en frente del público, que miraba lo que ocurría sobre el escenario como una acción del subconsciente que desataba lo instintivo a partir de esa supermujer-Gala.

Tras analizar estas dos producciones hermanas, *The Spanish Lady* y *Gala*, generadas a través del vínculo creativo entre Béjart y Dalí, es interesante recalcar la presencia de los elementos que apuntaban ya a las novedades que estaban teniendo lugar sobre los escenarios internacionales, relacionados con el esplendor del arte de acción, el *happening* y la *performance*. En este sentido, cabe sacar a colación una anécdota relatada por Germinal Casado acerca del comportamiento de Dalí en el estreno de *La Fenice*, según la cual el pintor catalán, desde uno de los palcos, pintó sobre un lienzo un león negro y dorado sobre fondo blanco que se rompió en su propia cabeza, dejando los restos con el bastidor colgados de su cuello a modo de collar. La pintura saltó a una parte del público y causó el enfado de algunos asistentes. A ello, Dalí respondió con sorna que se ofrecía a firmar la ropa manchada, como si una obra de arte suya se tratase. Isabelle Roussel-Gillet ha escrito sobre estos hechos, que fueron grabados durante la filmación del estreno en Venecia, apuntando a su relación con las acciones del movimiento japonés Gutai, que, durante los años cincuenta, repetían este recurso de romper los lienzos

con la cabeza, y que Dalí conocía gracias a Georges Matthieu y Michel Tapié.³⁸⁷ Por lo que hemos observado desde los primeros ballets diseñados por el ampurdanés, la combinación y el juego entre la realidad y la ficción estuvo presente en las obras de Dalí desde sus primeras producciones de finales de los años treinta, aunque fue al final de su etapa con la danza cuando estos elementos fueron utilizados de forma completamente consciente, dentro de un contexto performático extendido plenamente en los años sesenta.

Con este espectáculo doble de 1961 termina el recorrido por las colaboraciones de Dalí estrictamente para danza, cumpliendo con los requisitos cronológicos establecidos en este estudio. Desde la primera colaboración daliniana en el Teatre Íntim de Gual en 1927, el pintor catalán estuvo involucrado en prácticamente una treintena de proyectos de artes en vivo, de las cuales la inmensa mayoría fueron ballets. En ellos trabajó desde *Bacchanale*, en 1939, hasta *Gala*, en 1961, es decir, durante más de veinte años de trabajo, con un resultado de nueve piezas de danza estrenadas.

Hemos estudiado cómo gran parte de la inspiración del pintor catalán para el baile fue tomada de las historias de célebres parejas de enamorados en situaciones extremas de amores imposibles y de muerte, como Romeo y Julieta, Teseo y Ariadna o Tristán e Isolda. A partir de ellas se estableció la base de sus teorías enmarcadas en el método paranoico-crítico y en la lectura freudiana. En este sentido, destacan sin lugar a dudas los dos últimos personajes, relacionados estrechamente con sus teorías alrededor del *Ángelus* de Millet. Es evidente que Dalí comenzó a pensar en él desde 1936 y, a pesar de que muchos de los ballets de esos años fueron deudores de una u otra manera de los mismos principios y métodos —*Bacchanale*, *Labyrinth*, *Sacrifice*, *Mad Tristan*—, la permanente aspiración de subir a un escenario un ballet denominado *El Ángelus de Millet* no salió adelante.

No obstante, otro tipo de ballets que ya formaban parte del repertorio y que solo necesitaban una nueva versión de la plástica, a pesar de que resultaron menos originales en cuanto al libreto y la inspiración, presentaron aportaciones novedosas en diferentes ámbitos. En este sentido citaremos las revisiones del *Café de Chinitas*, *Romeo y Julieta* y *El sombrero de tres picos*. No se involucró con tanta intensidad en algunas adaptaciones de poemas, como *Sentimental Colloquy* y *Le sacre de l'automne*, quizá porque se trataba de encargos que ya venían configurados, que no permitían al artista crear con tanta libertad, no solo los decorados o los trajes, sino la idea original y el libreto de la obra. Fueron muchos los proyectos fallidos que le propusieron al pintor catalán a lo largo de aquellos años de interés por los escenarios y, en numerosas ocasiones, todavía es mucho lo que queda por investigar y recuperar acerca de esta faceta.

Otro de los aspectos destacables de la producción daliniana para danza es el reflejo constante de las inquietudes y las motivaciones que aparecieron en el resto de su obra plástica. Se observa una coherencia de etapas dentro de su faceta escenográfica, pues, a pesar de estar unidas por un mismo hilo metodológico, nada tienen que ver sus primeras producciones, deudoras de un surrealismo de ámbito francés de los años treinta —como *Bacchanale* o *Labyrinth*—, con los ballets de temática mística y de exploración de lo clásico —como *Sacrifice*, *Mysteria* y *Romeo and Juliet*—, o con el atisbo del Dalí de los *media*, el happening y del pop, conectado con la nueva danza de Béjart —como *Gala* o *The Spanish lady and the Roman cavalier*—.

³⁸⁷ JOSEPH-LOWERY, F. y ROUSSEL-GILLET, I.: óp. cit., 2007, p. 117.

George Amberg evaluó el conjunto de las aportaciones dalinianas en su estudio de 1949, titulado *Ballet in America*, donde destacó *Bacchanale* entre toda su producción escénica, debido a su novedad y su método. Aunque no se podía negar la magnificencia teatral de las imágenes que creó Dalí, sus ballets «eran obras cerebrales, frías hasta el punto de congelación de la emoción, y sus efectos de sorpresa estaban planificados cuidadosamente».³⁸⁸ Esta imposición de la parte plástica sobre el movimiento generó otra de las críticas más corrientes en los diseños escenográficos de Dalí, que fue la incomodidad que sintieron los bailarines vestidos con sus diseños, que les impedían ejecutar con libertad todos los movimientos. El pintor no pensó en el intérprete que tenía que llevar sus trajes, sino solo en la configuración visual final sobre el escenario, sin ninguna otra motivación o conocimiento teatral. Realmente, Dalí no fue un diseñador para danza. Esto lo resumió con cristalina claridad Richard Buckle en su estudio *Modern Ballet Design*: «El famoso ilusionista catalán no diseña ballets; permite a los bailarines participar en sus pinturas».³⁸⁹

Los escenarios permitieron que Dalí se diese a conocer en Estados Unidos de una manera mucho más rápida y eficaz, y a un rango de público más variado, si lo comparamos con el que visitaba las exposiciones elitistas que solo se conocían entonces entre los círculos de intelectuales recién llegados de Europa y algunos americanos. Su fascinación por el ballet se integra dentro de una etapa bien diferenciada de la precedente en el contexto de la vanguardia parisina, para explorar la difusión y la percepción de su obra como espectáculo, en contacto directo con el público. Es el Dalí de la cultura de masas. Aquella defensa que había realizado en 1928, junto al importante crítico de danza Sebastià Gasch y al periodista Lluís Montanyà, en el *Manifest groc*, ya apuntaba el interés del pintor por todas las formas de la cultura visual, más allá de los límites disciplinarios tradicionales del arte: el cine, el *jazz*, la moda, el diseño, la fotografía, la radio, las publicaciones periódicas y la publicidad se abrían como nuevos ámbitos en los que explorar otras posibilidades.

Así ha considerado su importancia Agustín Sánchez Vidal, calificando además los ballets «como un sucedáneo para sus frustraciones cinematográficas»,³⁹⁰ una posición defendida también por Fèlix Fanés en su reciente exposición *Dalí. Cultura de masas*.³⁹¹ En cambio, nosotros daríamos un paso más. Es decir, es cierto que, como señalan estos experimentados investigadores sobre la trayectoria de Dalí, los espectáculos para danza resultan fundamentales para entender la transición del pintor hacia la cultura popular. De hecho, Robert Lubar señala que los ballets le servirían de puente entre el mundo de la alta cultura del espectáculo y el entretenimiento de masas.³⁹² No obstante, la danza le permitió crear una obra de arte total al mismo tiempo que era percibida, en directo, por el espectador, un espectador plural y masificado, que además multiplicaba las reacciones a sus ideas en número y en escala. Todo ello hizo del ballet uno de los medios favoritos del pintor para expresarse sobre un escenario, por delante del

³⁸⁸ AMBERG, G.: óp. cit., 1949, p. 45. T.A.

³⁸⁹ BUCKE, Richard: *Modern Ballet Design*, Londres, Adam and Charles Black, 1955, p. 70. T.A. Véase: CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19-2-1948, p. 1.

³⁹⁰ SÁNCHEZ VIDAL, A.: óp. cit., 2007, p. 94.

³⁹¹ FANÉS, Fèlix: *Dalí. Cultura de masas* [cat. exp.], Barcelona, Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí y MNCARS, 2004, pp. 83-85.

³⁹² LUBAR, Robert S.: «El arte moderno y la cultura de masas en América: el caso de Salvador Dalí en 1939», en *ibídem*, p. 242.

propio teatro. La coreografía y la música fueron elementos imprescindibles para comprender su complejo universo, que trascendió los límites físicos, rígidos y sordos de los lienzos o de los objetos.

La prensa extranjera de los años cuarenta señalaba la importancia que la danza significaba para el ampurdanés: «El hecho está claro. Dalí necesita un escenario con más urgencia que una galería. Su surrealismo (que, enmarcado en una pared, hace mucho que ha establecido su fórmula), crece con fuerza en espacios abiertos».³⁹³ Esa fue una de las mejores aportaciones que le ofreció la danza al pintor catalán. A cambio, en el sentido inverso, su colaboración con Massine permitió que hoy en día podamos hablar de una danza surrealista y de la aplicación del método paranoico crítico a la creación coreográfica, un tipo de baile poco estudiado por el momento, pero que evidencia la llegada de la vanguardia de la posguerra a otros medios artísticos, disipando las fronteras disciplinarias. De la misma manera, su colaboración con Béjart anunciaría los espectáculos posteriores, abiertos a la cultura de masas, del coreógrafo francés que se codeó con el pop, el *kitsch* y los grandes espacios de representación, elementos que ya se apuntaron en los espectáculos diseñados junto a Dalí.

Esteban Francés: danzando del surrealismo al realismo

La faceta del artista Esteban Francés (Port Bou, Girona, 1913 - Barcelona, 1976) vinculada con la danza resulta una de las más interesantes tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Su producción artística había comenzado en los círculos surrealistas, a los que se vinculó en una primera parada durante su exilio en el país galo, al término del conflicto bélico español. En 1942, el artista se trasladó a México, donde permaneció el resto de los años de la guerra y donde se relacionó con otros refugiados españoles. Entre ellos, destacó su amistad con Remedios Varo y Gerardo Lizárraga, con los que comenzó a explorar las posibilidades de lo escénico en la realización de dioramas. Coincidiendo con el fin de la Segunda Guerra Mundial, Francés se estableció en Estados Unidos, donde encontró cabida en el círculo de los surrealistas, concentrados entonces alrededor de Pierre Matisse: André Breton, Nicholas Calas, Roberto Matta, Aimé Cesaire, Denis de Rougemont, Sonia Sekula, Yves Tanguy y Marcel Duchamp. La llegada de Francés al mundo de la danza se produjo por intervención del pintor, diseñador y también exiliado, Pavel Tchelitchev, integrado en la plantilla habitual del Ballet Theatre y amigo de Lincoln Kirstein.³⁹⁴

Gracias al acuerdo con este último, la primera obra escenográfica del pintor catalán tuvo lugar en la temporada inicial de la Ballet Society. Se trató del ballet *Renard*, la tercera versión bailada de aquella célebre opereta de Stravinsky estrenada por los Ballets Russes de Diaghilev en 1922 (fig. 85). Tras haber sido coreografiada por Nijinska y puesta en escena por Mikjail Larionov, Lifar había llevado a cabo su interpretación en 1929. Esta nueva puesta en escena, estrenada el 13 de enero de 1947 en el Hunter College Playhouse de Nueva York, cuya

³⁹³ JEWELL, E. A.: art. cit., 5-11-1944. T.A.

³⁹⁴ Véase KIRSTEIN, Lincoln: *Thirty Years. The New York City Ballet*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 91. Tchelitchev había realizado los decorados y figurines de obras como *Errante* (1935) y *Orpheus and Eurydice* (1936), para Balanchine, o *Nobilissima visione* (1938), para Massine.

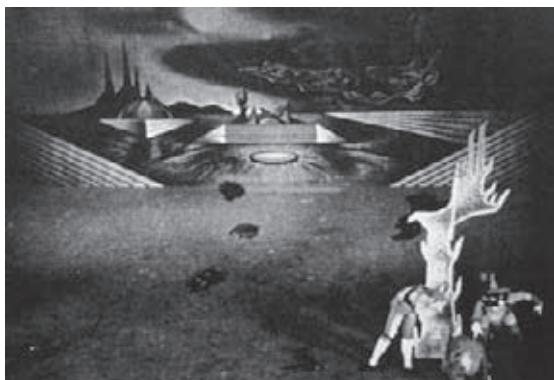


Fig. 85. Representación de *Renard*, 1948.
Foto: Peter Campbell. New York Public Library.

presentación a cuenta de Leon Barzin fue supervisada por el compositor ruso, contaba con una coreografía de Balanchine, interpretada por Todd Bolender (el Zorro), Lew Christensen (el Gallo), Fred Danieli (el Gato) y John Taras (el Cordero) (fig. 86).

El libreto recogía la historia de un zorro que trataba de cazar a un gallo que cantaba subido a un árbol. El zorro engañaba al gallo en diferentes ocasiones, tentándolo con un pan o disfrazándose de monja. Un gato y un cordero lograban liberar al gallo de las garras del zorro y terminaban por matarlo. Como hiciera Nijinska en la versión original, tal historieta de fábula fue traducida al movimiento en una coreografía ideada por Balanchine, con una gran presencia de la pantomima, que subrayaba la adaptación musical de Harvey Officer.³⁹⁵

Francés diseñó un telón de fondo y los trajes de los cuatro personajes animales de la obra³⁹⁶ (figs. 87, 88). Este telón resultaba prácticamente una reproducción a gran escala de los cuadros que llevaba pintando en su etapa surrealista mexicana, los denominados por los estudiosos «paisajes cósmicos».³⁹⁷ El boceto original conservado, de *gouache* y lápiz,³⁹⁸ en vibrantes tonos rojos, azulones, amarillo y verde pistacho, retrataba un paisaje planetario en el que se distinguían media docena de astros en un cielo, sobre elementos geológicos de corte geométrico. Éstos contrastaban con la presencia de tres seres animales que, a través de los picos, los ojos, las crestas y las garras, recordaban a gallos monstruosos que amenazaban flotando en ese espacio onírico. Por delante del telón, Francés ideó una plancha a manera de árbol pelado —similar al que se distingue en el centro del telón de fondo—, que ocultaba la escalera en la que se subía el Gallo.

Este boceto, por su forma y su iconografía, se encuentra íntimamente relacionado con otras obras que, hasta la fecha, no se han podido datar con exactitud. La primera de ellas, sin título y fechada alrededor de 1943,³⁹⁹ presenta una serie de seres monstruosos con características propias de las aves, como crestas y picos, pero también de otros animales con pelo, garras y cola. De la

³⁹⁵ Se puede encontrar una reconstrucción filmada de la coreografía, realizada por Todd Bolender, por el Kansas City Ballet. NYPL, ref. MGZIC 9-2135.

³⁹⁶ Contrato entre Francés y la Ballet Society, Nueva York, 5-12-1946. NYCB.

³⁹⁷ ALIX, Josefina: «Esterban Francés y el ballet», en *Esterban Francés 1913-1976* [cat. exp.], Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997, p. 68.

³⁹⁸ FRANCÉS, E.: *Renard*, *gouache* y crayon, 40.7 x 50 cm. NYPL, ref. MGZGB Fra E Ren 1.

³⁹⁹ FRANCÉS, E.: *Sin título*, c. 1943. Técnica mixta sobre papel, 36 x 58 cm. Col. particular, París.



Fig. 86. Los cuatro personajes de *Renard*, 1947.
Foto: George Platt Lynes. New York Public Library.



Fig. 87. E. Francés. Boceto para el telón de fondo de *Renard*,
s.f. New York Public Library.



Fig. 88. E. Francés. Figurín para el gallo de *Renard*.
New York Public Library.

misma manera, la obra *Alborada. Paisaje explosivo* (c. 1943-1944),⁴⁰⁰ también recurría al paisaje cósmico de fondo —en cuya composición central aparecía una forma alargada, de los colores con que se representa al gallo del telón de fondo, del citado ballet—, así como a los animales monstruosos atrapados en las estridentes nubes. Los mismos seres extraños fueron utilizados en otras obras, como *El cortejo*⁴⁰¹ (1945) y *El cuadro de los abanicos*⁴⁰² (1946). No obstante, la obra que quizás se encuentra más relacionada con el telón de *Renard* es una *Composición* datada en 1944-1945.⁴⁰³ En la imagen aparecía ya el mismo gallo peludo y con garras, en una posición diferente a la del telón definitivo, pero en la misma ubicación flotante, en la parte superior derecha del boceto. Igualmente, los seres de la *Alborada* reaparecían aquí en lugares diferentes, pero manteniendo el mismo tono amenazante. Por otro lado, el uso de franjas rayadas paralelamente que, a la manera de caminos, aparecieron en las imágenes de Francés a partir de 1939, pudo servir de base a una composición con un punto de fuga centrado en el horizonte. Curiosamente, esta estructura recuerda a la arquitectura teatral de la escena a la italiana, un espacio ficticio diseñado en el telón que prolonga el espacio real del escenario sobre el que se mueven los bailarines, de manera frontal al público que los contempla, al mismo tiempo que resultaba una estructura recurrente en los diseños de escenografías. Por ello, cuanto menos, quizás haya que plantearse si la datación de estas obras es, efectivamente, el periodo entre 1943 y 1944, o más bien habría que pensar en el proyecto de *Renard*, de 1946 y 1947.

El violento lenguaje surrealista analizado en los telones chocaba frontalmente con el que el escenógrafo empleó en el diseño de los cuatro figurines.⁴⁰⁴ En ellos, un sorprendente realismo minucioso y amable capturaba el aire de cuento de la pieza. Según recogía el volumen de la compañía en su primera temporada, Francés consideró a los cuatro animales de Stravinsky, no como personajes rusos, sino como integrantes de los distintos niveles militares tradicionales, cómicos, grotescos y bellos.⁴⁰⁵ Para todos estos figurines, los talleres de la compañía crearon verdaderos gorros con máscaras que traducían de manera fiel las ideas de Esteban Francés. El resultado gustó tanto que los cuatro trajes fueron expuestos en la muestra que organizó la Ballet Society en el MoMA de Nueva York entre el 20 de enero y el 18 de abril de 1948.⁴⁰⁶

Las críticas que recibió la obra fueron muy buenas. La opinión del reputado crítico de danza del *New York Times*, John Martin, destacó que su estreno «fue un acontecimiento importante, puesto que hay trabajos extremadamente difíciles de producir, destinados siempre a ser impopulares y, sin embargo, de enorme interés. [...] Ciertamente, sus telones y trajes hechos por

⁴⁰⁰ FRANCÉS, E.: *Alborada. Paisaje explosivo*, c. 1943-1944. Técnica mixta sobre cartón, 35,5 x 54,5 cm. Col. Guillermo de Osmá, Madrid.

⁴⁰¹ FRANCÉS, E.: *El cortejo*, 1945. *Gouache*, tinta y carbón sobre papel, 25 x 35 cm. Col. Estate Esteban Francés.

⁴⁰² FRANCÉS, E.: *El cuadro de los abanicos*, 1946. Óleo y *grattage* sobre lienzo, 95 x 133 cm. Col. particular, Puerto Rico.

⁴⁰³ FRANCÉS, E.: *Composición*, 1944-1945. *Collage*, tinta y *gouache* sobre papel, 32,4 x 57 cm. MNCARS, ref. AD01131.

⁴⁰⁴ FRANCÉS, E.: *Ram*, *gouache* y crayon, 58,7 x 36,5 cm.; *Cat*, 48,2 x 34,4 cm.; *Rooster*, 58,2 x 36,2 cm.; y *Fox*, *gouache* y crayon sobre papel marrón; 51,7 x 33,2 cm. NYPL, ref. MGZGB Fra E Ren 2-5.

⁴⁰⁵ *The Ballet Society*, óp. cit., 1947, p. 27.

⁴⁰⁶ Véanse las fotografías de los bailarines y los decorados realizadas por Carl Van Vechten (NYCB), y Peter Campbell, George Platt Lynes (NYPL, ref. MGZEA), y Soichi Sunami (The Museum of Modern Art Archives, Nueva York; MoMA Archives). Véase la nota de prensa en «Ballet Designs Shown», *New York Times*, Nueva York, 21-1-1948, p. 29.



Fig. 89. E. Francés. Boceto para el telón de fondo de *Zodiac*, 1947.

Esteban Francés (su primer trabajo en el teatro) son extraordinariamente bellos y consiguen una unidad pictórica que es rara en el ballet». ⁴⁰⁷ En palabras de Kirstein, «como espléndido dibujante, habiéndose formado como arquitecto, diseñó trajes para el Gallo, el Gato, la Oveja y el Zorro que fueron maravillosamente ejecutados por la señora Barbara Karinska. [...] En su pequeña escala, fue una producción tan perfecta como se podía imaginar». ⁴⁰⁸ El aterrizaje de Francés a los escenarios había sido todo un éxito.

La segunda producción del catalán para la danza tuvo lugar muy poco después, el 26 de marzo de 1947, cuando se estrenó *Zodiac* en la Central High School of Needle Trades de Nueva York. ⁴⁰⁹ Se trató de un ballet contemporáneo en un acto y contó con una coreografía de Todd Bolender y una partitura de Rudi Revil. La interpretación corrió por cuenta de dieciséis bailarines, entre los que destacaron Virginia Barnes, William Dollar, Todd Bolender y Job Sanders. La composición de Revil se basó en la música popular, concretamente, en el estilo del *jazz* internacional, que inspiró un argumento basado en la visión que tenía un astrólogo de los bailes que se veían en las salas de música de la época. Contaba qué pasaría si las balanzas de Libra —la justicia, el equilibrio y pura lógica— se desequilibraran por culpa de Géminis y dieran rienda suelta a la violencia y la anarquía en las esferas celestes. Al ocurrir esto, las dos mitades de Géminis se separaban, y solo cuando conseguían volver a unirse, el orden reconducía al resto de los signos del Zodíaco. La coreografía destacó especialmente por el papel acrobático y expresivo de Bolender y Dollar, que interpretaron las esquizofrénicas mitades de Géminis, así como por la intervención de Betty Nichols, que hizo de la virgen negra y salvaje de Virgo.

En este ballet, Francés pensó en un espacio escénico como lugar de oscuridad interplanetaria, iluminado por el rostro de un Dios Sol, al mismo tiempo, máscara del Tiempo (fig. 89). Los rayos del sol, hechos con cuerdas, se extendían hasta los límites del escenario, y con ellos intervenían los bailarines, usándolos como las cuerdas de un arpa o las barras de una prisión. En el telón de fondo, los cuerpos celestes eran representados como joyas suspendidas en el aire, mientras que en uno de los extremos del decorado se había buscado representar la visión de la Tierra desde una nave espacial. ⁴¹⁰

Si analizamos uno a uno los figurines (figs. 90, 93), comprobaremos la gran originalidad de los diseños de Francés, inspirados en los atributos de cada signo zodiacal. ⁴¹¹ A diferencia del

⁴⁰⁷ MARTIN, John: «The Dance: Progress», *New York Times*, Nueva York, 16-2-1947, p. 6. T.A.

⁴⁰⁸ KIRSTEIN, L.: óp. cit., 1978, p. 94. T.A.

⁴⁰⁹ Véanse los acuerdos entre los artistas Bolender y Francés, y la Ballet Society, Nueva York, respectivamente, 1-10-1946 y 6-2-1947. NYCB.

⁴¹⁰ *The Ballet Society...*, óp. cit., 1947, p. 44.

⁴¹¹ FRANCÉS, E.: Figurines del ballet *Zodiac*, 1947. NYPL, ref. MGZGB Fra E Zod 1-12.



Fig. 90. E. Francés. Figurín para la Luna de Zodiac, 1947. New York Public Library.



Fig. 91. E. Francés. Figurín para Cáncer de Zodiac, 1947. New York Public Library.



Fig. 92. E. Francés. Figurín para Piscis de Zodiac, 1947. New York Public Library.



Fig. 93. E. Francés. Figurín para Tauro de Zodiac, 1947. New York Public Library.



Fig. 94. E. Francés. Boceto para el telón de fondo del acto II de *Beauty and the Beast*, 1947.

ballet anterior, estos figurines no retrataban los rostros de los bailarines ni las posiciones de la coreografía, solo mostraban las formas y colores de los trajes. A pesar de lo imaginativo de los diseños del pintor catalán, algunas críticas no fueron tan buenas como lo habían sido en el ballet anterior. Martin dijo que «la forma integral es vaga e inconclusa. [...] El decorado y los trajes de Esteban Francés no se pueden comparar con aquellos excelentes que diseñó para *Renard* en el segundo programa de la Sociedad». ⁴¹² En otros casos se indicó sobre el decorado que era «una locura extravagante como lo son las travesuras de los signos astrológicos personificados». ⁴¹³

Cuando concluyó con éxito la temporada de estreno de la Ballet Society se emprendió el proyecto de realizar un ballet sobre el clásico literario de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Beauty and the Beast*. Esta adaptación en dos actos del famoso cuento iba a contar con una partitura de Alexei Haieff, una escenografía y figurinismo de Francés y una coreografía de Balanchine. ⁴¹⁴ Utilizando como base el conocido argumento de Beaumont, el ballet mostraba las metamorfosis de los personajes en otros seres a través del amor. Así, la Bestia se convertía en un apuesto joven; la Bella, en una sirvienta que realizaba todos sus sueños; los habitantes de la cueva en la que Bella era hallada, en cortesanos de palacio. ⁴¹⁵

Francés realizó al menos dos bocetos para la escenografía y cuatro figurines para los bailarines de esta obra. ⁴¹⁶ El telón del primer acto correspondía a la cueva en la que vivía la Bestia. La roca de aquel lugar presentaba oquedades por las que asomaban las cabezas de seres que parecían querer huir hacia el exterior. El telón del segundo acto (fig. 94) mostraba elementos arquitectónicos palaciegos, con columnas y una arcada, en medio de una naturaleza amable, por la que flotaban los espíritus liberados por el feliz final de esta historia de amor. Los trajes que vestirían los bailarines por delante de estas escenas representaban a bellas criaturas monstruosas. ⁴¹⁷ Utilizando tonos lilas, verdes, violetas y ocre, estos seres tenían pelo, alas, antenas, grandes orejas y otros rasgos fantásticos, sin por ello perder la gracia y la elegancia propia de

⁴¹² MARTIN, John: «Ballet Society Presents Three Works», *New York Times*, Nueva York, 6-4-1947, p. 12. T.A.

⁴¹³ JEWELL, Edward Alden: «Art and Current Ballet», *New York Times*, Nueva York, 30-3-1947, p. 10. T.A.

⁴¹⁴ Véanse: KIRSTEIN, L.: óp. cit., 1978, p. 98. MARTIN, J.: «The Dance: Futures», *New York Times*, Nueva York, 8-6-1947, p. 2 y 12-10-1947, p. 12. *Ballet Society...* óp. cit., 1947, p. 85.

⁴¹⁵ Véase THARRATS, J. J.: óp. cit., 1950, p. 42.

⁴¹⁶ FRANCÉS, E.: Bocetos para los telones de fondo de *Beauty and the Beast*, 1949. Reprod. en *Esteban Francés...*, óp. cit., 1997.

⁴¹⁷ FRANCÉS, E.: Dos bocetos en tinta y gouache sobre papel, 37 x 29 cm. NYPL, ref. MGZGB Fra E Bea 1-2.

los bailarines (figs. 95, 96). Francés había finalizado estos bocetos a finales del mes de octubre de 1947, cuando firmó un contrato con United Scenic Artists y recibió un primer pago por su trabajo.⁴¹⁸ Sin embargo, por circunstancias que permanecen sin aclarar, el proyecto nunca consiguió terminar de ponerse en escena.

El siguiente trabajo de Francés que llegó a estrenarse fue *Capricorn Concerto*, que se llevó a las tablas del City Center of Music and Drama de Nueva York el 22 de marzo de 1948 (fig. 97). Con una coreografía de Todd Bolender y una partitura de Samuel Barber, la interpretación estelar fue de Maria Tallchief, Herbert Bliss y Francisco Moncion. Sabemos que el pintor catalán propuso telones y trajes para el proyecto, aunque finalmente, el ballet reutilizó aquéllos mostrados en *Zodiac*.⁴¹⁹ El argumento, similar en la temática astral a este mismo primer ballet, contaba cómo el Sol y la Luna bailaban alrededor de la Tierra, acompañados de las estrellas, como cuerpo de baile. Se conservan fotografías de George Platt Lynes, en las que los bailarines posaban en diferentes formaciones, vestidos con los trajes del ballet anterior, aunque sin llevar las llamativas máscaras que los acompañaban.⁴²⁰ En un estilo mucho más académico, solo los monos de los bailarines llamaban la atención frente al diseño de los maillots y tutús de las bailarinas del cuerpo de baile, a las que personalizaba un tocado, en referencia a las constelaciones de estrellas. Aunque la labor de Tallchief como la Tierra fue bien considerada, el conjunto no convenció a la crítica, que la consideró una obra monótona, ni se destacó el trabajo plástico del artista.⁴²¹

El año 1949 trajo consigo nuevos proyectos para Esteban Francés relacionados con el mundo de la escena. En primer lugar, fue el encargado de diseñar la escenografía del recital de poemas ofrecido por Edith Sitwell sobre piezas musicales de William Watson, organizado por el MoMA. Paralelamente, el catalán trabajó en los figurines del ballet *Firebird*, una nueva versión de *El Pájaro de Fuego* de Diaghilev. No obstante, a pesar de la decena de bocetos conservados, George Balanchine encargó el trabajo a Marc Chagall con un éxito arrollador en noviembre de ese mismo año.⁴²² Desconocemos más detalles acerca de este proyecto, aunque, en el caso de que el nombre de Francés se hubiera barajado antes que el de Chagall, la producción debería fecharse antes de 1945, cuando se estrenó el trabajo del pintor eslavo. En cualquier caso, la colección de figurines atribuidos a esta obra resultaba menos oscura que las primeras producciones para ballet. A pesar de representar los monstruos de la danza infernal de la famosa pieza rusa, las tonalidades elegidas configuraron un conjunto más alegre y colorido. En agosto de 1951, uno de sus decorados fue expuesto en la Hugo Gallery de Nueva York junto a obras de otros artistas, como De Chirico, Magritte y Cornell.⁴²³

⁴¹⁸ Carta de Rudi Karnolt, del United Scenic Artists, a Sylvia Wallach, Secretaria de la Ballet Society Nueva York, 27-10-1947. Carta de Wallach a Karnolt, Nueva York, 28-10-1947. Carta de Karnolt a Frances Hawkins, Nueva York, 4-12-1947. NYCB.

⁴¹⁹ Contrato entre Francés y la Ballet Society, Nueva York, 9-3-1948. Carta de Betty Cage a la United Scenic Artists, Nueva York, 12-3-1948. Carta de Karnolt a la Ballet Society, Nueva York, 17-3-1948. NYCB. Véase «The Week's Programs», *New York Times*, Nueva York, 21-3-1948, p. 3.

⁴²⁰ Véanse las fotografías de Platt Lynes. NYCB.

⁴²¹ MARTIN, J.: «2 New Works Given By Ballet Society», *New York Times*, Nueva York, 23-3-1948, p. 31.

⁴²² ALIX, J.: óp. cit., 1997, pp. 73, 108-111.

⁴²³ Véase S.P.: «One-Man Displays Break Lull in Art», *New York Times*, Nueva York, 25-8-1951, p. 19.



Fig. 95. E. Francés. Figurín para un monstruo de *Beauty and the Beast*, 1947. New York Public Library.



Fig. 96. E. Francés. Figurín para un monstruo de *Beauty and the Beast*, 1947. New York Public Library.



Fig. 97. Representación de *Capricorn Concerto*, 1948. Foto: George Platt Lynes. New York City Ballet Archives.



Fig. 98. E. Francés. Figurín para *Tyl Ulenspiegel*, 1951.

En 1951 Esteban Francés trabajó en el ballet *Tyl Ulenspiegel*, para el que diseñó la escenografía y el figurinismo. La obra, estrenada el 14 de noviembre en el New York City Center por el New York City Ballet, contaba con una coreografía de Balanchine montada sobre la música de Richard Strauss y luminotecnia de Jean Rosenthal.⁴²⁴ Entre los bailarines estaban Alberta Grant, Susan Kovnat, Jerome Robbins y Ruth Sobotka.⁴²⁵ Recogía la historia medieval según la cual el héroe Tyl denunciaba las injusticias de las clases altas opresoras españolas en las tierras de Flandes. El ballet comenzaba con el momento en el que dos niños, Tyl y el rey Felipe II, jugaban una partida de ajedrez, que vencía el primero. El Tyl adulto se convertía en el héroe granuja que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, aunque era condenado y ejecutado. Al morir, su fantasma reaparecía como una figura inmortal, elevando la bandera de Flandes sobre los españoles.

Para este sarcástico ballet, Francés diseñó unos trajes cargados de humor, especialmente los destinados a Robbins, que interpretaba el personaje de Tyl, al que cambiaba de vestuario en numerosas ocasiones, disfrazándolo de pintor, de vagabundo, de encapuchado, de calavera... Su contraste con los personajes que representaban a los españoles —el duque y la duquesa de Alba, el rey Felipe II, cuatro nobles y cuatro inquisidores— estaba bien marcado, pues estos últimos vestían ropajes negros, siguiendo la etiqueta española (fig. 98). Francés recurrió al papel negro sobre el que delineó con tinta blanca los perfiles de las vestimentas, sacando luces a los detalles de las telas y sus adornos, y coloreando algunas prendas —como guantes o golas—, por medio de un canon estilizado y un carácter frío y distante en los rostros de los personajes. En cambio, para los campesinos y el pueblo retrató a individuos enfermos y discapacitados con un carácter más cercano y humanizado, en papel sobre fondo claro⁴²⁶ (fig. 99). Para los telones de fondo, Francés se basó en los cuadros de El Bosco y su atmósfera costumbrista flamenca. Las críticas fueron positivas, y destacaron sobre todo la interpretación de Robbins en la pantomima, para la que tanto apoyo encontró en los diseños del artista catalán⁴²⁷ (fig. 100). Lincoln Kirstein recordaba que Francés «recibió la aprobación unánime de muchos de los que creían que nosotros escatimábamos en decoración».⁴²⁸

Al igual que muchos de sus artistas compatriotas, Esteban Francés participó en la célebre exposición del Departamento de Español del Barnard College, en las Schaeffer Galleries, de la que también formaron parte Joan Junyer, Esteban Vicente, Julio de Diego, Luis Quintanilla, José Guerrero y José de Creeft. Poco después, volvió a los escenarios para colaborar en el ballet *Capital of the World*, un espectáculo inspirado en un texto de Ernest Hemingway e inspirado en Madrid. Se trataría de un proyecto extendido en el tiempo que, gracias a la importancia de los colaboradores y al atractivo de la temática, obtuvo el respaldo suficiente para realizar una versión televisada del original teatral (fig. 101).

⁴²⁴ Contratos entre Francés y el City Center of Music and Drama, Nueva York, 17-9-1951, 5-10-1951 y 27-12-1951. Véanse las cartas de Gertrude L. Rosenstein al representante de United Scenic Artists, Arne Lundborg, Nueva York, 2-10-1951. Carta de Lundborg a Morton Baum, Nueva York, 7-1-1951. NYCB.

⁴²⁵ La versión para ballet había sido estrenada en 1916 en Nueva York por los Ballets Russes de Diaghilev, con una coreografía de Nijinsky y una escenografía de Robert Edmund Jones.

⁴²⁶ Véanse las fotografías de Melton Pippin y Fred Fehl (NYCB) y Walter E. Owen (NYPL).

⁴²⁷ CASSIDY, Claudia: «New York City Ballet as Fresh and Brilliant as Ever», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 23-12-1951, p. 1. Véase también: MARTIN, John: «The Dance: Openings», *New York Times*, Nueva York, 11-11-1951, p. 6.

⁴²⁸ KIRSTEIN, L.: óp. cit., 1978, pp. 123-124. T.A.



Fig. 99. E. Francés. Figurín para *Tyl Ulenspiegel*, 1951. New York City Ballet Archives.



Fig. 100. Representación de *Tyl Ulenspiegel*, 1951. New York City Ballet Archives.



Fig. 101. Representación de *Capital of the World*, 1953. New York Public Library.

El argumento retrataba la vida en la capital española, en la que Paco, un aspirante a torero trabajaba como camarero en el Café Luarda, cercano a una plaza de toros y frecuentado por estrellas y aficionados. Al acabar la jornada, el protagonista y un compañero jugaban al toro y el torero con una silla con dos cuchillos atados a las patas, simulando los cuernos del animal, hasta que, en un accidente, Paco se clavaba el artefacto y moría.

Las gestiones para la producción de esta pieza comenzaron en enero de 1950, tras las conversaciones que Hemingway y Aaron Edward Hotchner establecieron durante su estancia en Venecia. Seis meses más tarde, Hotchner envió una adaptación de la historia a la dirección del Ballet Russe de Monte Carlo, titulándola *Death in the Night*, que había sido elaborada por él mismo junto con Marie LaCloche. Sin embargo, Serge Denham lo rechazó, argumentando que no era una historia que pudiese adaptarse adecuadamente a la coreografía —sin contar que en realidad eran los problemas económicos por los que pasaba la compañía los que provocaron un retraso en las gestiones—. ⁴²⁹ Con todo, Hotchner era un hombre de contactos, y su amistad con George Antheil, un músico reconocido en los círculos culturales americanos, ayudó a que la idea pudiese salir a la luz. El músico francés se ofreció para componer una partitura nueva, basada en el folklore español, y sugirió que la escenografía se le encargase a Dalí. ⁴³⁰ Como ya hemos visto anteriormente, así trató de hacerlo Denham, que envió una carta a Gala y Salvador, el 31 de mayo de 1951, que no obtuvo contestación. ⁴³¹ Mientras tanto, Antheil también propuso para la escenografía la colaboración de otro de sus amigos: Peter Adrian, quien diseñó una serie de bocetos que mostró a Denham en junio de 1951. ⁴³²

Para la coreografía de la pieza se barajaron distintos nombres: Carmelita Maracci, Antonia Cobos, Leonide Massine, José Limón... ⁴³³ Sin embargo, el proyecto se retrasaba *sine die*. En enero de 1953, en una carta de Denham a Antheil, el empresario le aseguraba que Dalí había llegado a aceptar el encargo para *Capital of the World*. ⁴³⁴ Desconocemos si esa carta existió o si fue un recurso de Denham para evitar que Hotchner enviara el proyecto a otras compañías de danza. Los abogados del escritor amenazaban con pedir indemnizaciones por el incumplimiento de los acuerdos, mientras el Ballet Russe de Monte Carlo caía en picado hacia la

⁴²⁹ Cartas de Hotchner a Denham, Nueva York, s.f., 29-12-1950. Cartas de Denham a Hotchner, Nueva York, 5-6-1950. Carta de Natalie Riley a Hotchner, Nueva York, 27-9-1950. Carta de Riley a Antheil, Nueva York, 4-12-1950. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁰ Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, s.f., 11-12-1950, 4-1-1951, 3-3-1951. Cartas de Denham a Antheil, Nueva York, 24-1-1951, 17-4-1951. Carta de Denham a Hotchner, Nueva York, 29-3-1951. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³¹ Carta de Denham a Gala y Salvador Dalí, *doc. cit.*, 31-5-1951.

⁴³² Carta de Antheil a Denham, Nueva York, 25-6-1951. Carta de Denham a Antheil, Nueva York, 3-7-1951. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³³ Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, 2-5-1951, 7-5-1951, 17-5-1951, 27-5-1951, 11-7-1951, 1-8-1951, 13-9-1951, 15-9-1951, 4-10-1951, 8-10-1951, 22-10-1951, 21-11-1951, 30-1-1951, 5-1-1952. Cartas de Denham a Antheil, Nueva York, 7-5-1951, 22-5-1951, 5-6-1951, 13-7-1951, 17-7-1951, 17-12-1951, 2-2-1952. Cartas de Denham a Cobos, Nueva York, 8-9-1951, 10-9-1951, 2-10-1951. Cartas de Cobos a Denham, Berkeley, California, 5-9-1951. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁴ Carta de Denham a Antheil, Nueva York, 14-1-1953. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

quiebra.⁴³⁵ En una última maniobra, Denham envió un contrato a Antheil en abril de 1952 —modificado posteriormente en el mes de junio—, al mismo tiempo en que la Stanley Kramer Production se interesaba por una adaptación de este ballet para la gran pantalla.⁴³⁶

En septiembre de 1952, Antheil le comunicó a Denham que la producción de *Capital of the World* que tenía Kramer entre manos sería retrasada hasta el año siguiente, pues John Huston iba a producir la película *Matador*, ambientada en el mundo del toro, por lo que coparía las audiencias destinadas a recibir la historia de Hemingway.⁴³⁷ Finalmente, en noviembre de 1952, Hotchner decidió retirar los derechos de producción del ballet a la compañía de Denham, que prácticamente se desintegró a lo largo del año. No fue hasta noviembre de 1953 cuando el empresario ruso volvió a proponer a Antheil retomar las negociaciones con Hotchner para estrenar la pieza.⁴³⁸ Sin embargo, el músico ya había vendido la partitura a otra compañía, el Ballet Theatre, y nada pudo hacer el Ballet Russe de Monte Carlo para retener una versión de Hemingway que aseguraba el éxito del público, a pesar de los accidentados trámites de su puesta en escena.

El proyecto del Ballet Theatre, gestionado por Sam Lurie y Lucia Chase, se estrenó en la televisión bajo el patrocinio de la Ford Foundation y la empresa Omnibus, en diciembre de 1953. La coreografía fue montada por Eugene Loring, y los papeles principales fueron interpretados por Roy Fitzell y Lupe Serrano. La versión teatral se estrenó el 27 de diciembre, sobre el escenario de la Metropolitan Opera House.⁴³⁹ La coreografía de Loring se alejaba bastante de los cánones académicos, para explorar una danza moderna mezclada con una base española, que podía recordar al teatro musical americano.⁴⁴⁰ El argumento adaptado por Hotchner fue modificado considerablemente, quizá tratando de hacer el ballet algo más comercial. Por un lado, se trasladó la localización del café madrileño a una sastrería en la que trabajaba Paco. Por otro, se creó el papel de Elena, la mujer de la que se enamoraba el protagonista, un personaje que permitía tener más juego en la coreografía del paso a dos.

Francés trabajó de formas bastante diferenciadas entre la versión teatral y la cinematográfica. Así como, en la primera, el diseño parecía algo más conservador, con guiños al costumbrismo escenográfico de las producciones de principios del siglo xx (fig. 102), en la segunda presentaba rasgos más modernos y dinámicos. El telón de fondo para el teatro sufrió una

⁴³⁵ Denham no podía más que asegurar: «Naturalmente las dificultades financieras con las que nos topamos fueron responsables del retraso. [...] George, independientemente de lo que ocurra, yo pondré el ballet de Hemingway en 1952-1953». Carta de Denham a Antheil, Nueva York, 6-3-1952. T.A. Véanse también: Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, 25-2-1952, 8-3-1952, 11-3-1952, 14-4-1952. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁶ Cartas de Denham a Antheil, Nueva York, 15-4-1952, 18-4-1952, 23-4-1952, 29-5-1952, 10-6-1952, 23-6-1952. Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, 21-4-1952, 25-4-1952, 22-5-1952, 25-6-1952. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁷ Carta de Antheil a Denham, Nueva York, 6-9-1952. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁸ Carta de Hotchner a Denham, Nueva York, 15-11-1952. Cartas de Denham a Antheil, Nueva York, 22-10-1952, 18-11-1952, 29-10-1953, 23-11-1953. Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, 5-11-1952, 20-11-1952. DENHAM, BRMC ca. 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

⁴³⁹ «New Ballet to Bow on Television», *New York Times*, Nueva York, 19-11-1953, p. 41. MARTIN, J.: óp. cit., 29-11-1953, p. 6. «Programs to Come», *New York Times*, Nueva York, 20-12-1953, p. 10.

⁴⁴⁰ Filmación de Omnibus, *Capital of the World*, vol. 10, 1953. MGZHB 12-1730. NYPL.

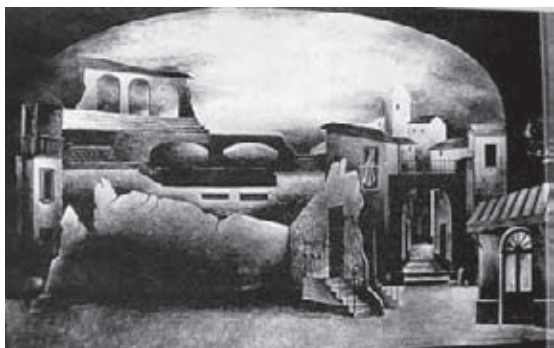


Fig. 102. E. Francés. Boceto para el telón de fondo de *Capital of the World*, 1953. New York Public Library.

adaptación muy evidente con respecto a los decorados mostrados en la grabación, en los que se representaba el cielo de Madrid con cierta abstracción formal, en la que se recortaban los perfiles de sus edificios emblemáticos. En la versión filmada se distinguía un espacio dedicado a la sastrería, donde aparecían distintos objetos que colaboraban a crear una atmósfera realista. El artista estaba ya muy lejos de sus primeros decorados, de lenguaje más rupturista, que quizás habrían chocado demasiado para el público de masas del cine y la televisión. Sin embargo, elementos modernos, como la colocación de ventanas, puertas, balcones y rejas, distribuidos de forma aleatoria por los muros y representados con la voluntad de que pareciesen pintados, ficticios, fueron recursos que plagaron los decorados que, por esas mismas fechas, desde Francia, estaba diseñando Antoni Clavé. Por otro lado, los figurines (fig. 103) retrataban los distintos tipos españoles mediante el canon alargado propio del artista, que, en cierta medida, puede recordar al trabajo de Salvador Bartolozzi para la obra de Antonia Mercé, *El contrabandista*. Algunos de los figurines no tienen plasmado el rostro, como los que diseñó el mismo Francés para *Zodiac*. No obstante, poco tenía que ver el conjunto de esta producción con aquellos originales trajes de los astros y planetas de mediados de los años cuarenta.

Tras ambos estrenos, algunas críticas valoraron más la versión en escena que la que se retransmitió por televisión, explicando que el espacio del escenario y, sobre todo, el colorido de los trajes y los decorados contribuyeron a mejorar los resultados de la obra filmada. «Y por último, pero no menos importante, los impactantes trajes y la escenografía diseñados por Esteban Francés hicieron de *The Capital of the World* un elemento visual sobresaliente».⁴⁴¹ En la misma línea, el periodista John Martin no apreció ninguno de los dos y, aunque valoraba la trayectoria de Francés como escenógrafo, no consideró acertada la decisión de integrar las tres localizaciones del argumento en un mismo plano: «Aunque Esteban Francés es un excelente pintor, ha fracasado al intentar poner el interior de una sastrería, una calle y la fachada de un café, todo en el mismo decorado».⁴⁴²

El 20 de enero de 1953 el City Center of Music and Drama de Nueva York acogió el estreno del siguiente ballet con participación del artista catalán, *The Five Gifts*, una pieza con montaje

⁴⁴¹ TERRY, Walter: «Ballet Theatre», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 29-12-1953. T.A.

⁴⁴² MARTIN, John: «Ballet Theatre Gives Novelties», *New York Times*, Nueva York, 28-12-1953, p. 15. T.A. Véase también: MARTIN, John: «The Dance: TV Plan», *New York Times*, Nueva York, 22-11-1953, p. 9. «Ballet Theatre Opens Tomorrow», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 21-2-1954, p. 5.



Fig. 103. E. Francés. Figurín para *Capital of the World*, 1953.

coreográfico de William Dollar sobre las *Variaciones de un Ritmo de Enfermería para orquesta y piano*, de Erno Dohnanyi.⁴⁴³ En una versión anterior, el ballet había contado con el trabajo de Leonor Fini en la puesta en escena. Los bailarines que lo interpretaron fueron Todd Bolender, Melissa Hayden, Carolyn George, Jillana, Patricia Wilde, Irene Larsson y Jacques d'Amboise, entre otros. El libreto estaba basado en *The Five Boons of Life*, una novela de Mark Twain que contaba cómo un joven era obligado a escoger entre cinco dones por un hada: la fama, el amor, la riqueza, el placer y la muerte. Cada vez que elegía a una de ellas, el protagonista quedaba insatisfecho y el hada le permitía escoger una nueva. El protagonista danzaba primero con el placer, al que encontraba vacío e inútil, de manera que el hada le permitía escoger una segunda vez. El joven elegía la fama, pero de nuevo no se encontraba feliz con la elección. Por tercera vez, el hada le dejaba que la cambiara por el poder, tras lo que el joven continuaba arrepintiéndose. Por cuarta vez, el protagonista optaba por el amor, que tampoco terminaba por satisfacerle, por lo que finalmente, pedía al hada la muerte. Ella le decía que ya no podía escogerla, pues se la había entregado a otro joven que no había pedido antes tantas cosas. Al protagonista solo le quedaba la decadencia y la larga espera hasta que la muerte le escogiese a él, en su ancianidad.

En el ballet, cada uno de los dones estaba personificado en una bailarina, para las que Francés diseñó trajes en la tradición clásica, muy acorde con el tipo de coreografía pensada por Dollar.⁴⁴⁴ Mientras que el hada vestía una falda romántica larga, las cinco bailarinas que interpretaban los dones llevaban pequeños platos. El protagonista contemplaba las danzas de estas bailarinas, mientras que un cuerpo de baile masculino lo rodeaba con unas gasas, acosándolo. Finalmente, el hada terminaba por ponerle una máscara blanca, acción con la que finalizaba el ballet. Al fondo, un sencillo telón representaba una historiada balaustrada que hacía referencia a un ámbito palaciego y a un abstracto jardín.

⁴⁴³ Película *The Five Gifts*, 1953, Donación de John Dollar. NYPL (ref. MGZHB 4-2398).

⁴⁴⁴ Véanse las fotografías de Fred Fehl. NYPL.

Unos meses más tarde, el City Center of Music and Drama albergó la presentación al público del ballet *Con Amore*, un nuevo espectáculo del New York City Ballet para el que trabajó Francés. Estrenado el 9 de junio de 1953, consistía en una nueva versión de la realizada por el San Francisco Ballet en el Veterans Auditorium de San Francisco, el 10 de abril de ese año. Estaba basada en un argumento de James Graham-Lujan y retomaba las overturas de *La Scala di Seti*, *Il Signor Bruschino* y *La Gazza Ladra* de Gioachino Rossini. El montaje coreográfico dependió de Lew Christensen y fue interpretado por Sally Bailey, Jacques d'Amboise, Nancy Johnson, Herbert Bliss y Edith Brozak. El libreto dividía la acción en tres escenas cómicas. La primera contaba la experiencia de un bandido que topaba con un grupo de mujeres. En la segunda escena, «La vuelta del amo», una mujer casada jugaba a seducir a un grupo de hombres, hasta que su marido retornaba repentinamente. En la tercera parte, «El triunfo del amor», los entuertos amorosos anteriores se combinaban en un hilarante desenlace dirigido por Cupido.

Para esta obra, Esteban Francés pensó en un primer telón de fondo que ambientaba la escena campestre nocturna, salpicada de ruinas entre la maleza (fig. 104). La segunda escena se localizaba en una estancia sobria rodeada de cortinajes con una historiada puerta. La escena final, en cambio, presentaba una composición basada en una arquitectura en tríptico combinada con elementos vegetales. Estos decorados se complementaron con unos trajes algo más convencionales que las primeras propuestas del catalán, pero que a la vez estaban repletos de pequeños y cuidados detalles (fig. 105).

Esa cierta convención detectable en la propuesta plástica fue corroborada por buena parte de la crítica que comentó que el ballet estaba «absurdamente cubierto por el típico merengue de Esteban Francés».⁴⁴⁵ Otros, no obstante, avalaron la «exquisita escenografía y figurinismo. [...] Todo esto puede resultar absurdo, pero está realizado con tanta destreza y con esta alegría que resulta uno de los ballets cómicos más cuidados».⁴⁴⁶ Destacaremos por último la opinión de John Martin, que dijo que «de ninguna manera, la menor de las atracciones de esta producción son la escenografía y los trajes de Esteban Francés. No son solo bellos de contemplar, sino que combinan el florecimiento del periodo con la abundancia del comentario».⁴⁴⁷

Apenas seis meses después, tuvo lugar la presentación de uno de los espectáculos de ballet más rompedores de los últimos años: *Opus 34*. En él, Balanchine utilizó la pieza musical homónima de Arnold Schönberg —que le había recomendado escuchar su amigo Igor Stravinsky—, en una coreografía interpretada por Tanaquil Leclerc y Herbert Bliss, junto a Diana Adams, Patricia Wilde, Francisco Moncion y Nicholas Magallanes. La obra, presentada el 19 de enero de 1954 en el New York City Center, contó con un diseño de luces de Jean Rosenthal y un figurinismo de Esteban Francés.⁴⁴⁸ La decisión musical era arries-

⁴⁴⁵ CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-6-1954, p. 1. T.A.

⁴⁴⁶ GOLDBERG, Albert: «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 14-7-1954. T.A. Véanse también: CASSIDY, Claudia: «N.Y. City Dance Troupe Opens 15 Performances», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-5-1954, p. 11. GOLDBERG, Albert: «Noted Choreographer Balanchine to Present New York City Ballet», *Los Angeles Times*, 4-7-1954, p. 1. MARTIN, John: «Ballet: Four-Week Season Begins», *New York Times*, Nueva York, 16-2-1955, p. 26. J.M.: «City Ballet Troupe Dances *Con Amore*», *New York Times*, Nueva York, 28-11-1955, p. 26.

⁴⁴⁷ MARTIN, John: «Ballet Presents New *Con Amore*», *New York Times*, Nueva York, 11-3-1954, p. 26. T.A.

⁴⁴⁸ Contrato entre Francés y el City Center of Music and Drama, Nueva York, 13-1-1954. NYCB.



Fig. 104. E. Francés. Boceto para el telón de fondo del acto I de *Con amore*, 1953. New York Public Library.



Fig. 105. Representación de *Con amore*, 1953. New York Public Library.

gada, puesto que se trataba del primer experimento del coreógrafo ruso con una partitura dodecafónica. La pieza, que el compositor había denominado *Begleitmusik*, o música de película, estaba dividida en tres secciones: «Peligro amenazante», «Miedo» y «Catástrofe», con lo que la temática tampoco resultaba especialmente afín a lo que el público medio se esperaba del ballet. De hecho, el coreógrafo se inspiró en el drama de *Macbeth*, el género de ciencia ficción, el imaginario de los enfermos y los hospitales y el horror de los campos de concentración.⁴⁴⁹

La elección de una música tan difícil de escuchar de primeras, llevó a Balanchine a integrar una doble interpretación musical, de manera que la audiencia se pudiese concentrar más en los matices y sonidos tan poco habituales: «La primera vez se interpreta con el vocabulario extremo del movimiento de la danza. La segunda vez es la resistencia del horror, la pantomima de una espeluznante cirugía simbólica, con los bailarines vestidos con vendas, como cadáveres».⁴⁵⁰ Así, el ballet contó la historia de una pareja de hermanos o de enamorados cuyos cuerpos estaban unidos. En una terrible operación, eran divididos y deformados. Ambos se reencontraban poco después, para ser separados de nuevo, el

⁴⁴⁹ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *Balanchine's New Complete Stories of Great Ballets*, Nueva York, Doubleday, 1951, p. 275-276.

⁴⁵⁰ MILBERG FISHER, Barbara: *In Balanchine's Company: A Dancer's Memoire*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006, p. 98. T.A.

joven, volando, y la muchacha, caminando hacia una luz cegadora con la que terminaba por quemarse viva.

No hemos localizado más que una sola imagen de la representación de este truculento ballet, con los diseños de Francés, que representa a los protagonistas caracterizados de seres esqueléticos. Robert Sylvester expresó de la siguiente manera la sensación que le produjo como espectador:

Yardas de vendajes manchados de sangre. Escalpelos, Manos ensangrentadas. Sudarios. Achaques y dolores. Una cuerda que lleva a Herbert Bliss por los aires, como la pequeña Eva yendo al cielo, y se pierde entre bambalinas. Todo esto y mucho más.

Durante la representación de *Opus 34*, que entre otras cosas está puesta en escena con una especie de coreografía desigual, la gente está anestesiada y envuelta en un manto de sangre nueva. Están cubiertos con los negros sudarios de la muerte.⁴⁵¹

Como miembro del cuerpo de baile, Barbara Milberg Fisher, recordaba a Tanaquil Leclerc «con un mono blanco o gris claro, siendo manipulada por dos hombres, transportada en una camilla y prácticamente dada la vuelta, siendo operada en el aire, con sus elegantes piernas forzadamente abiertas, sus venas abiertas hacia la audiencia. Era obsceno y horroroso».⁴⁵² A pesar de las impactantes y desagradables imágenes, la obra fue bien recibida y valorada como moderna. Destaremos un par de críticas de Edwin Denby, que calificó los «sencillos trajes y el atrezo de Esteban Francés» como unas «maravillas de la imaginación teatral, tan bellas que se adecuan a cada sombra de la acción»:

A pesar de la prensa, *Opus 34* es un teatro poderoso, brillantemente producido y realizado. Una vez más, Balanchine ha presentado una sorprendente forma de ballet diferente de todo el repertorio, una forma distinta de todo. Es un ballet poderoso y paradójico. Parece danza moderna, pero es completamente clásica. No muestra una descarga histriónica de energía física, pero genera tanta fuerza como si lo hiciese; su pantomima aterroriza, pero sus efectos son absurdos.⁴⁵³

Tras esta novedosa aportación con música dodecafónica, la siguiente colaboración de Francés para la danza fue el ballet *Vittorio*, estrenado en la Metropolitan Opera House de Nueva York en diciembre de 1954. Dirigida por Zachary Solov, combinaba un popurrí de fragmentos operísticos de Verdi, realizado por Julius Burger. Para tal argumento, Francés diseñó un telón de fondo inspirado en un palacio renacentista, con grandes arcadas, cortinajes, balaustradas y decoración con grutescos. Dos de los figurines conservados muestran un hábil dibujo, que no llega a representar las piernas de los bailarines, con el preciosismo de detalles de un plato clásico de base mostaza y negra para los protagonistas; la princesa, a juego con el blusón italianizante del duque. John Martin destacó en su crítica: «Esteban Francés ha diseñado un bello decorado, en el sentido de la tradición de la ópera, y sus trajes, ejecutados por Karinska, son de mucho gusto».⁴⁵⁴

⁴⁵¹ SYLVESTER, Robert: «Lots of Guts In This Ballet», sin título, s.f. Cit. en MGZR *Opus 34* (Balanchine) [Clippings]. NYPL. T.A.

⁴⁵² MILBERG FISHER, B.: óp. cit., 2006, p. 99. T.A.

⁴⁵³ DENBY, Edwing: «Opus 34», *Time*, marzo de 1954, p. 18. T.A.

⁴⁵⁴ MARTIN, John: «Solov's Vittorio Is Danced at Met», *New York Times*, Nueva York, 16-12-1954, p. 49. T.A.

El 22 de noviembre de 1955 se estrenó en el City Center of Music and Drama de Nueva York el ballet *Jeux d'Enfants*, para el que Francés diseñó un decorado y quince figurines.⁴⁵⁵ La coreografía fue realizada por Balanchine y Francisco Moción, sobre la *Petite Suite d'Orchestre* de Bizet, doce piezas para dueto de piano, *opus* 22-26, números 2, 3, 6, 11 y 12. Fue interpretada por Allegra Kent, Shaun O'Brien, Arthur Mitchell, Richard Rapp, Bengt Anderson, Anthony Blum, Marian Horosko y Janice Groman.⁴⁵⁶ Los decorados fueron ejecutados por Messmore & Damon, y el vestuario, por el Helene Pons Studio, mientras que la luminotecnia corrió a cuenta de Jean Rosenthal. Se trataba de una pieza que ya habían estrenado en 1932 los Ballets Russes de Monte Carlo, dirigidos por Blum y Basil, dando lugar al estudiado hito de la escenografía y el figurinismo, realizado por Joan Miró, en el Théâtre de Monte Carlo.

Esta nueva versión mostraba las danzas de los juguetes que cobraban vida. Así, se iban sucediendo los números en los que aparecían muñecos jugando al badminton, caballitos, muñecas de papel recortadas por unas tijeras (figs. 106, 107), el cuento del león y el ratón, la caja de música, la caja americana, las peonzas, el soldado, la muñeca y el *galop* final con todos los personajes. Para su diseño, Francés recurrió a figurines de fondo negro sobre el que delineó los juguetes con vivos colores, en un estilo que recuerda las ilustraciones infantiles y la publicidad de los años veinte. Como decorado, recurrió a una serie de elementos tridimensionales sobre el escenario con los que interaccionaban los bailarines. Para el telón de fondo recortó la silueta de la entrada a un castillo de juguete, flanqueado por abetos de cartón, y sobrevolado por un caballito de lunares. A los lados, otros elementos recordaban los juegos tradicionales, como los bolos, las pelotas y las casitas de muñecas.⁴⁵⁷

Josefina Alix ha señalado, con acierto, las reminiscencias en este trabajo a las escenografías de Schlemmer para la Bauhaus y el ballet futurista de Fortunato Depero.⁴⁵⁸ La crítica valoró en mayor medida la colaboración de Francés que el ballet en su conjunto. De hecho, a John Martin la obra le pareció demasiado infantil: «Una pieza extremadamente juvenil, solo justificada por algunos divertidos trajes de Esteban Francés y por una actuación maravillosa de Melissa Hayden».⁴⁵⁹

La segunda colaboración escenográfica de Francés que no estuvo estrictamente dirigida a la danza, fue el diseño de la escenografía y el figurinismo de la ópera *Ernani*, de Verdi, estrenada en la Metropolitan Opera House el 23 de noviembre de 1956. Esta versión, con libreto de Francesco Maria Piave, a partir del drama de Victor Hugo, fue dirigida por Dimitri Mitropoulos e interpretada por Zinka Milanov, Mario del Monaco, Leonard Warren y Cesare Siepi. Se intercaló un pequeño ballet con fragmentos extraídos de otras óperas del compositor italiano: *Sicilian Vespers*, *Macbeth* y *Un Giorno di Regno*. Los figurines de Francés fueron realizados en tonos negro y mostaza, con gran atención a los detalles, a pesar de apostar por

⁴⁵⁵ Contrato entre Francés y el City Center of Music and Drama, Nueva York, 26-4-1955, 2-9-1955 y 18-10-1955. NYCB.

⁴⁵⁶ Véase: MARTIN, John: «The Dance: etc., etc.», *New York Times*, Nueva York, 6-9-1959, p. 5.

⁴⁵⁷ La realización de estos elementos costó a la compañía la cantidad de 2750 dólares. Factura de Messmore & Damon Co. al New York City Centre, 22-11-1955. NYCB. Véanse las fotografías de Martha Swope y Fred Fehl, NYPL.

⁴⁵⁸ ALIX, J.: óp. cit., 1997, p. 75.

⁴⁵⁹ MARTIN, John: «Ballet: Teamwork», *New York Times*, Nueva York, 9-3-1956, p. 20. T.A.



Fig. 106. E. Francés. Figurín para *Jeux d'Enfants*, 1955.



Fig. 107. Representación de *Jeux d'Enfants*, 1955.
Foto: Fred Fehl. New York City Ballet Archives.

una línea quizás algo más conservadora que en el resto de su trayectoria, al igual que sucedió en su ópera *Vittorio* un par de años antes. El diseño que más gustó a la crítica fue el decorado del tercer acto: «La escena delante de la tumba de Carlomagno tenía una imaginación y una grandeza dignos del Met».⁴⁶⁰ La razón fue que no se comprendió que los dos primeros actos se localizaran en exteriores, cuando la historia sucedía en interiores, lo que no escapó a la sorna y la ironía del crítico Howard Taubman: «Por razones difíciles de comprender, ha llevado el primero de los dos actos al exterior, cuando se trata de un interior. En España tienen noches suaves, ¿verdad? Los figurines del señor Francés son sorprendentes. Aquellos para el señor Warren como rey de España están tan engalanados con oro y joyas que uno se pregunta si el pobre hombre podría sostenerse bajo su peso».⁴⁶¹

El siguiente ballet de Francés, *Pas de dix*, se estrenó el 8 de mayo de 1957, a partir de fragmentos del ballet *Raymonda*, de Glazunov, con una coreografía de Balanchine, en el más

⁴⁶⁰ TAUBMAN, Howard: «Prima Donna Year», *New York Times*, Nueva York, 21-4-1957, p. 103. T.A.

⁴⁶¹ TAUBMAN, Howard: «Opera: Verdi's *Ernani*», *New York Times*, Nueva York, 24-11-1956, p. 17. T.A.

puro estilo imperial de la escuela rusa. Para esta obra, Francés diseñó cuatro figurines originales, cuyo contrato firmó el 18 de octubre de 1955.⁴⁶² Claudia Cassidy destacó en la crítica el recurso del diseñador para usar el dorado y el blanco en los protagonistas, mientras que para el cuerpo de baile eligió el turquesa y el blanco.⁴⁶³ Su contribución no fue tan bien valorada por John Martin, que escribió: «Esteban Francés ha acudido a las páginas de moda de esta era para sus trajes, que son clamorosas monstruosidades, y sus telones están llenos de sabor y son sumamente teatrales».⁴⁶⁴

El pintor catalán continuaría una riquísima producción escenográfica para la danza americana en los años sesenta. Entonces realizó *La Sonnambula*, también conocida como *Night Shadow*. La obra se estrenó el 6 de enero de 1960, por el New York City Ballet, en el City Center of Music and Drama de Nueva York. Contaba con una adaptación de Vittorio Rieti de temas de Vincenzo Bellini —entre ellos *La Sonnambula*, *I Puritani*, *Norma* e *I Capuletti ed i Monteschi*—, así como con una coreografía de Balanchine, puesta en escena por John Taras, unos figurines de André Levasseur —reutilizados de la pieza *Les Ballets de Pâques*, de 1957— y un decorado y diseño de luces de Francés⁴⁶⁵ (fig. 108). Tanto la escenografía como el figurinismo fue ejecutado por Nolan Brothers, y su coreografía fue interpretada por Jillana, John Taras, Erik Bruhn y Allegra Kent.⁴⁶⁶

Esta obra había sido estrenada en Nueva York, el 27 de febrero de 1946, por el Ballet Russe de Monte Carlo, con la denominación de *The Night Shadow*, como una primera coreografía de Balanchine, con diseños de Dorothea Tanning. Contaba la historia de amor entre el Poeta y Coquette —a la cual cortejaba el Anfitrión— en un baile de máscaras. Cuando los invitados comenzaban a cenar, aparecía un ser fantasmal, la Sonámbula. El Poeta trataba de despertarla, pero ella lo esquivaba. La envidiosa Coquette se lo contaba al Anfitrión quien, en un ataque de rabia, apuñalaba al Poeta. La Sonámbula reaparecía en escena y se llevaba el cuerpo del poeta.

Se conservan dos telones de fondo de Francés para este ballet. El primero consistió en la representación del alzado de un lóbrego palacio renacentista, estructurado a base de dos vanos con arco de medio punto y una arcada superior que se encontraban parcialmente ocultos por unas viejas telas harapientas que colgaban de la parte superior del decorado.⁴⁶⁷ El segundo telón, en la misma oscuridad, presentaba un nuevo alzado con unas sencillas arcadas de gran altura entre las que, en una mezcla entre la función del capitel y el elemento decorativo, destacaban dos rostros fantasmales de tez blanca, rodeados de un halo de llamas violáceas. En la parte baja de los muros trepaban unas escuálidas enredaderas sin hojas. El resto del palacio parecía sumirse en la oscuridad de la noche en la que solo aportaban luz las estrellas que se

⁴⁶² Contrato entre Francés y el City Center of Music and Drama, Nueva York, 18-10-1955. NYCB.

⁴⁶³ Véanse las fotografías de Patricia Wilde. NYCB.

⁴⁶⁴ MARTIN, John: «The Dance: Novelty», *New York Times*, Nueva York, 4-12-1955, p. 7. T.A. CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-4-1957, p. 11.

⁴⁶⁵ Contrato entre Esteban Francés y la Ballet Society, Nueva York, 17-11-1959. NYCB.

⁴⁶⁶ Véase la crítica de MARTIN, John: «City Ballet Gives its First Novelty», *New York Times*, Nueva York, 7-1-1960, p. 24.

⁴⁶⁷ FRANCÉS, E.: *Night Shadow*, gouache sobre cartón, 51 x 82 cm, 1960. Col. Estate Esteban Francés. Reprod. en *Esteban Francés...*, óp. cit., 1997. Véanse las fotografías de Fred Fehl y Martha Swope. NYCB.



Fig. 108. E. Francés. Boceto para el telón de fondo del acto I de *La Sonnambula*, 1960.

intuían entre los amplios vanos.⁴⁶⁸ Sin duda, ambos diseños conseguían crear una amenazante atmósfera en la que los distintos personajes interpretan la enigmática historia.

Poco después del estreno de *La Sonnambula*, el New York City Ballet llevó a los escenarios una obra titulada *Panamerica*, un homenaje a Latinoamérica que se estrenó en el City Center of Music and Drama el 20 de enero de 1960. Se trataba de un complejo conjunto de piezas, coreografiadas por George Balanchine, Gloria Contreras, Francisco Moncion, John Taras y Jacques d'Amboise, sobre una serie de partituras de compositores latinoamericanos, editadas por Carlos Chávez. La obra estaba formada por ocho números en total, dedicados a cada país latinoamericano. El primero fue *Chile*, con la música de *Serenata Concertante* —segundo, tercero y cuarto movimiento—, de Juan Orrego Salas, con coreografía de Gloria Contreras e interpretación de Allegra Kent y Jonathan Watts. La segunda parte se dedicó a *Colombia*, para lo que se contó con los *Preludios para Percusión* de Luis Antonio Escobar (1957), interpretando la coreografía de Balanchine los bailarines Patricia Wilde y Erik Bruhn. La tercera pieza, *Brazil*, utilizó la música de *Choros número 7* de Heitor Villa-Lobos (1924), con una coreografía de Francisco Moncion, interpretada por Violette Verdy y Roy Tobias. La cuarta parte, dedicada a *México*, utilizó la *Sinfonía número 5 para orquesta de cuerda*, compuesta por Carlos Chávez (1954), con coreografía de Balanchine, bailada por Diana Adams, Nicholas Magallanes y seis parejas de bailarines. El quinto número, *Argentina*, utilizó las *Variaciones Concertantes* de Alberto Ginastera (1953), con coreografía de John Taras interpretada por Violette Verdy, Patricia Wilde y Edward Villella. El sexto fragmento, titulado *México*, llevaba la pieza musical *Ocho por Radio*, de Silvestre Revueltas (1933), con una coreografía de Gloria Contreras bailada por Jillana, Deni Lamont, Arthur Mitchell y Roland Vázquez. La séptima pieza, *Uruguay*, utilizó la música de Héctor Tosar, *Sinfonía número 2 para orquesta de cuerda* (1950), con coreografía de Jacques d'Amboise interpretada por Violette Verdy y Erik Bruhn. Por último, el octavo número, titulado *Cuba*, llevaba la partitura de las *Danzas sinfónicas* de Julián Orbón, coreografía de Balanchine, y fue danzada por Maria Tallchief, Conrad Ludlow, Arthur Mitchell, Edward

⁴⁶⁸ *Night Shadow*, boceto de decorado, gouache y recortes, 20 x 44,5 cm, 1959. NYPL. Reprod. en RAMSEY, Christopher (ed.): *Tributes. Celebrating Fifty Years of New York City Ballet*. Nueva York, William Morrow and Company, 1998, p. 90.

Villella y un cuerpo de baile de veinte bailarinas y diez bailarines. De estos números, Esteban Francés firmó un contrato en diciembre de 1959 para diseñar un total de doce figurines para estrellas y primeros bailarines y nueve para intérpretes secundarios.⁴⁶⁹ Un segundo contrato, en enero de 1960, contemplaba la creación de otros seis figurines para roles principales y dos para secundarios.⁴⁷⁰ El cuarto número, sin embargo, fue un diseño de Barbara Karinska. Tanto la ejecución de los decorados, como la de la luminotecnia, fueron encargados a David Hays.

Las fotografías que se capturaron de aquella representación mostraban un vestuario original, inspirado en los diseños típicos autóctonos de cada país americano, en la línea de la recuperación de las melodías y las músicas tradicionales por parte de los compositores elegidos, todos ellos agrupados bajo la denominación del nacionalismo musical americano.⁴⁷¹ En su proceso de creación, utilizaban las supuestas músicas indígenas como base de las partituras con forma europea. De la misma manera, Francés, Karinska y Hays tomaron elementos de los imaginarios indígenas como influencia de los trajes de tradición del ballet clásico —maillots, faldas de tul, blusones, máscaras y adornos—. Hemos podido identificar algunas de estas fotografías como pertenecientes a los números de *Cuba* y de *Argentina*. En el primero, los bailarines masculinos aparecían vestidos con blusones de mangas de volantes, mientras que las bailarinas lucían cortas faldas. En el segundo, el uso de los románticos de tul conectaba con la tradición europea que, en buena medida, se identificaba con Buenos Aires en el contexto panamericano. Este ballet fue todo un acontecimiento en el panorama cultural y diplomático americano, pues a su representación acudieron cónsules, ministros y embajadores de esos países. En la siguiente temporada, los números *Colombia* y *Cuba* —que contaban con diseños de Francés—, así como la dedicada a Argentina —que pasó a denominarse *Tender Night*—, se convertirían en números independientes.

Otro de los grandes estrenos de ballet de esa temporada, también fomentado con fines políticos y diplomáticos, fue la obra *The Figure in the Carpet*, realizada en homenaje al 4th *International Congress of Iranian Art and Archeology*, que estaba patrocinado por el Sha de Irán, Mohammad Reza Pahlevi, y el presidente de Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower. El ballet fue estrenado el 13 de abril de 1960 en el City Center of Music and Drama, por el New York City Ballet (fig. 109). Contó con una coreografía de Balanchine sobre fragmentos de la *Música para los reales fuegos artificiales* (1749) y la *Música acuática* (1717), ambas de George Frederick Händel. Entre sus intérpretes principales destacaron Violette Verdy, Conrad Ludlow, Melissa Hayden, Jacques d'Amboise, Susan Borree, Suki Schorer, Edward Villella, Judith Green, Francisco Moncion, Francia Russell, Patricia McBride, Nicholas Magallanes, Arthur Mitchell y Diana Adams. La escenografía, el figurinismo y la luminotecnia fueron diseños de Esteban Francés. Mientras que los decorados fueron ejecutados por Nolan Brothers y el vestuario fue confeccionado por Karinska.

Elaborado por George Lewis, a partir de una secuencia sugerida por el director del congreso, el Dr. Arthur Upham Pope, el argumento estaba inspirado en la confección de las alfombras persas. El título, sin embargo, había sido copiado de una novela de Henry James publicada en 1896. Trataba de mostrar el puente entre Oriente y Occidente representando, precisamente, el

⁴⁶⁹ Contrato entre Francés y la Ballet Society, Nueva York, 31-12-1959. NYCB.

⁴⁷⁰ Contrato entre Francés y la Ballet Society, Nueva York, 19-1-1960. NYCB.

⁴⁷¹ Véanse las fotografías de Martha Swope y Fred Fehl. NYPL y NYCB.



Fig. 109. Representación de *The Figure in the Carpet*, 1960. New York Public Library.

momento en el que los primeros patrones decorativos persas llegaron a Europa, a principios del siglo XVIII. Por ello, también se escogió la música de Händel, compuesta en ese mismo periodo de tiempo, sirviendo de metáfora a la creación harmónica de un conjunto de notas entrelazadas, como el tejido de las alfombras.⁴⁷²

La primera escena evocaba las arenas del desierto, para la que Francés diseñó un gran cortinaje de tela brillante como telón de fondo que se movía creando reflejos ondulantes, como las dunas (fig. 109). Frente a este sencillo recurso, el cuerpo de baile femenino, que interpretaba los espíritus de la arena, vestía faldas románticas de tul y llevaba ramitos de flores rosas de algodón en las manos. Caía la noche y se visualizaba la estrella polar y el zodiaco persa. Al final de este pasaje, como en los espejismos en los que se aparecían los oasis, se enlazaba el segundo fragmento. Se trataba de un paso de acción que estaba dedicado al tejido de la alfombra, por lo que en el telón de fondo se representaba un patrón de tejido oriental, inspirado en las miniaturas persas. En el tercero se construía un palacio y entraba la corte iraní, protagonizada por el príncipe y la princesa de Persia y sus cortesanos. Para ello, la tela brillante caía y se descubría un telón de fondo azul sobre el que se recortaba una arcada apuntada en la parte superior, completada con el despliegue de dos biombos de manera simétrica, con decoración de tipo oriental, de arabescos y grafismos en paredes y cerámicas, en tonos ocres y rojizos.⁴⁷³ En el palacio destacaba el Trono del Pavo Real, símbolo del Estado justo, ocupado por el Sha de Irán.

En el siguiente cuadro se representaba la recepción de los embajadores extranjeros, formado por las danzas de diferentes países, concebidas a la manera de divertimentos de los ballets del repertorio clásico del siglo XIX, en concreto, los de Marius Petipa y la corte zarista. Así, esta escena mostraba los bailes de Francia (los príncipes de Lorena), España (los duques de Granada), América (los príncipes de las Indias Occidentales), China (los duques de L'an L'ing, figs. 111, 112), África (El Oni de Ife y su consorte) y Escocia (las cuatro Damas de las Islas y su Señora). Tras acabar sus variaciones, el Sha les entregaba a cada uno

⁴⁷² Programa de mano de *The Figure in the Carpet*, 1960. NYPL.

⁴⁷³ Boceto para *The Figure in the Carpet*, gouache y tinta sobre papel, 28 x 56,5 cm, 1960. Col. Estate Esteban Francés. Reprod. en *Esteban Francés...*, óp. cit., 1997.



Fig. 110. Escena de los Jardines del Paraíso en *The Figure in the Carpet*, 1960. Foto: Fred Fehl. New York City Ballet Archives.

alfombras de seda, para que la llevarsen de vuelta a sus países, difundiendo los principios de confección de estos objetos, así como los símbolos de la vegetación y la vida animal que dominarían las artes decorativas de Oriente y Occidente. Finalmente, tras un paso a dos, todos los bailarines danzaban en los Jardines del Paraíso y, como apoteosis, aparecían las Fuentes del Cielo (fig. 110). Para este último cuadro, Francés diseñó un colorido telón de fondo de nuevo inspirado en las miniaturas persas, que retrataba un paisaje bucólico sobrevolado por aves fénix. Como un último guiño a la tramoya, el aparato teatral y la arquitectura efímera barroca, las fuentes manaban agua real en el escenario.

Puede comprobarse por esta estructura que la obra era concebida como una mezcla entre el *ballet de cour* de los siglos XVII y XVIII y la escuela académica decimonónica. Los diseños de Francés, «que piensa en términos de ejecución, y no solo como colgantes de una pared, son tan detallados como las miniaturas persas»⁴⁷⁴ y capturaban a la perfección la inspiración en lo exótico y lo pintoresco que retrataban los espectáculos de las cortes europeas durante la Edad Moderna.⁴⁷⁵ Los figurines no ahorraban en detalles en las telas, los adornos y los complementos de los distintos personajes, en un estilo radicalmente diferente al de los primeros trabajos de Francés para la danza a finales de los años cuarenta.⁴⁷⁶

La obra, por lo general, gustó a la audiencia, aunque se le criticó que tanta majestuosidad y tanto despilfarro escénico poco tenían que ver con la confección de las alfombras persas,⁴⁷⁷ sino que eran más propios de la corte versallesca.⁴⁷⁸ Además, la coreografía de Balanchine quizá no fue una de sus mejores ni más originales intervenciones. Solo fue salvada por esa elaborada puesta en escena: «El motivo de la alfombra ha ofrecido a Esteban Francés, quien ha

⁴⁷⁴ LEVIN, Phyllis: «Costumer's Art Raises Dressmaking to the Highest Level», *New York Times*, Nueva York, 13-4-1960, p. 42. T.A.

⁴⁷⁵ Véanse las fotografías de Martha Swope. NYPL y NYCB.

⁴⁷⁶ FRANCÉS, E.: Figurines para la princesa africana, la princesa china y dos cortesanas africanas de *The Figure in the Carpet*, gouache y lápiz de color sobre papel, 60 x 36,5 cm; 38,5 x 31 cm; 42 x 28 cm. Col. Estate Esteban Francés. Reprod. en *Esteban Francés...*, óp. cit., 1997. Figurines para cortesano y cortesana persas, gouache y lápiz de color sobre papel, 65 x 39 cm, 1960. NYPL, ref. MGZGB Fra E Fig 1-2.

⁴⁷⁷ Véase «The Rug in the Icebox», *Time*, Nueva York, 25-4-1960.

⁴⁷⁸ KIRSTEIN, Lincoln. Cit. en M.B.: «Esteban Francés», recorte de prensa en «Francés, Esteban: *Clippings*». NYPL, ref. MGZR.



Fig. 111. La duquesa de L'an L'ing y su corte en *The Figure in the Carpet*, 1960. New York City Ballet Archives.



Fig. 112. E. Francés. Figurín para las mujeres de la corte persa en *The Figure in the Carpet*, 1960. New York Public Library.

diseñado la escenografía, los trajes y los efectos de luz, un sinfín de bellas ideas decorativas, e incluso el señor Balanchine lo ha seguido hasta el punto de basar ligeramente su puesta en escena en las nociones asociadas a Persia y la alfombra persa».⁴⁷⁹ Para acabar, puede extraerse la conclusión de la crítica de Doris Hering para *Dance Magazine*: «George Balanchine, con los espléndidos diseños de Esteban Francés y los trajes ejecutados con manos de oro por Karinska, evocaron un espectáculo de Versalles... pero con un nivel coreográfico que no se habría conseguido ni en los sueños más atrevidos de Lully y Beauchamp».⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ SERGEANT, Winthrop: «The Musical Events. Flying Carpet», *The New Yorker*, Nueva York, 23-4-1960. T.A.

⁴⁸⁰ HERING, Doris: «A season review: New York City Ballet», *Dance Magazine*, Nueva York, junio de 1960, pp. 46-49. T.A.

Esteban Francés realizaría todavía, durante esa década de los sesenta recién iniciada, la escenografía de otros cuatro importantes ballets estadounidenses: *Don Quixote* (1965), *Guirlande de Campra* (1966), *Glinkiana* (1967) y *Valse Fantasie* (1969). De ellos, sin duda la versión de la obra cervantina fue la más importante, en un contexto que debe unirse a la relectura del clásico español entre los años cuarenta y sesenta por parte de otros creadores exiliados —como Flores, Gerhard, Gregorio Prieto, Rodríguez Luna, Peinado, Hernando Viñes, Lalo Muñoz, etc.—. Esta nueva versión en tres actos de *Don Quixote* presentaría una partitura compuesta explícitamente por el exiliado ruso Nicolas Nabokoff para su compatriota George Balanchine, autor de la coreografía. El ballet sería estrenado en Nueva York el 28 de mayo de 1965 en el New York State Theatre.⁴⁸¹ Interpretarían la danza Richard Rapp (en otras ocasiones sustituido por el propio Balanchine como el protagonista manchego), Suzanne Farrell y Deni Lamont, entre otros. Francés realizó numerosos bocetos para esta producción, desde los suntuosos cinco telones que representaban las escenas más tradicionales de las aventuras del ingenioso hidalgo, hasta los minuciosos figurines, en los que se apreciaba el tratamiento de los miembros de la corte española, vestidos de negro —lo que recuerda a su anterior ballet *Tyl Ulenspiegel*—. ⁴⁸² El ballet recibió todos los plácemes de la crítica y significó el epítome de esta etapa realista de escenógrafo para Francés.⁴⁸³

Como hemos analizado, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, y debido a su trabajo escénico, poco tuvieron que ver sus primeras colaboraciones con estas últimas estudiadas. Así, el pintor fue abandonando paulatinamente el lenguaje surrealista que se había traído consigo desde México, para dar paso al uso de un realismo lleno de imaginación y originalidad en sus siguientes diseños, que fueron los que le otorgaron la fama en Estados Unidos como uno de los mejores escenógrafos de su tiempo. Aquella aportación de Francés al surrealismo, basada en la combinación de perspectivas múltiples y trazados espaciales complejos, definidos por Thomas Windholz como «morfología psicológica»,⁴⁸⁴ se fue quedando atrás, hasta encabezar un realismo esplendoroso.

Este cambio de lenguaje hay que entenderlo tanto en un contexto histórico general como en el específico de la danza. Por un lado, los más de quince años durante los cuales Francés desarrolló su producción escenográfica, se desarrollaron desde el final de la Segunda Guerra Mundial —cuando los exiliados comprobaron que su proyecto de breve y provisional estancia, al margen del franquismo, se tendría que prolongar— hasta la cúspide de la Guerra Fría. En ese tiempo se habían vivido el miedo y las consecuencias de la «caza de brujas» del *macarthismo*. Además, entre 1950 y 1952, el ejército estadounidense había intervenido en la Guerra de Corea, durante la administración del presidente Truman. Al año siguiente fallecía Stalin, dando lugar a ciertos tanteos en la normalización de relaciones entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, en los que los choques entre comunismo y capitalismo generaban continuas polémicas sobre la política nuclear, el concepto de progreso y la voluntad de paz.

⁴⁸¹ Contrato de Francés para *Don Quixote*, United Scenic Artists, Nueva York, 3-12-1964. NYCB.

⁴⁸² FRANCÉS, E.: Bocetos y figurines para *Don Quixote*, 1965. Véanse las fotografías de Martha Swope, NYCB.

⁴⁸³ Véanse las críticas en la prensa: HUGHES, Allen: «Ballet: Premiere for Balanchine's *Don Quixote*», *New York Times*, Nueva York, 29-5-1965, p. 16. HUGHES, Allen: «Balanchine's *Don Quixote*», *New York Times*, Nueva York, 6-6-1965, p. 14. BARNES, Clive: «Dance: Balanchine is an Institution», *New York Times*, Nueva York, 4-2-1967, p. 17. DENBY, Edwin: «Don Quixote», *Dance Magazine*, julio de 1965, pp. 484-490.

⁴⁸⁴ WINDHOLZ, Thomas: «Una vida eclipsada», en *Esteban Francés 1913-1976*, óp. cit., 1997

En este sentido, las primeras giras de los grandes ballets soviéticos durante los años cincuenta fueron todo un acontecimiento en el panorama cultural mundial. Además, debido a su condición de ruso exiliado, Balanchine, quien se había convertido desde hacía tiempo en la figura más señera del ballet americano, vivió con especial sensibilidad esa contraposición entre los proyectos soviéticos y la situación de la danza estadounidense que él había desarrollado. Los ballets rusos llevaban un tipo de repertorio más bien vinculado, irónicamente, al periodo de esplendor de la escuela imperial de danza, la perla del zarismo y la tradición de Marius Petipa, con una estética realista, que miraba de frente a la pompa decimonónica. Es evidente que Balanchine respondió a esto derivando en un tipo de repertorio que volvía a los ballets de argumento, divididos en tres actos, con pantomima y lenguaje academicista, lo que, por otro lado, era compatible con otro tipo de obras abstractas y vanguardistas, con una estética de «desnudez del escenario».

Cumpliendo con el fenómeno de internacionalización propio de la Guerra Fría, las visitas de compañías rusas a Estados Unidos —como el Bolshoi, el Kirov y la Moiseyev— fueron contestadas con la gira del American Ballet Theatre y del New York City Ballet a la Unión Soviética en 1960 y 1962, respectivamente. No era la primera vez que las compañías estadounidenses llegaban cerca de los territorios comunistas. Por ejemplo, en la década anterior, habían sido numerosas las participaciones en festivales alemanes. Ya en una carta de Eisenhower, escrita en 1954 a la House Committee on Appropriations, el presidente americano escribió: «Considero esencial que se emprenda una inmediata y contundente acción para demostrar la superioridad de los productos y los valores culturales de nuestro sistema de libre empresa».⁴⁸⁵ A raíz de estas visiones, se impulsó la exportación cultural fuera de sus límites territoriales e ideológicos, dentro de lo que se denominó la Emergency Fund. De nuevo, la danza servía, más que para dar espectáculo, para hacer política. Es en esta situación en la que hay que entender las últimas colaboraciones de Esteban Francés para la danza americana, menos inventivas por su parte, poco originales, cumpliendo más que nunca con las exigencias del coreógrafo y director, pero igualmente diestras en el dibujo y en el gusto por el detalle. El ballet *Don Quixote*, de 1965, sería el epítome de estas ideas y, sin duda, resultaría el trabajo más alabado del catalán para el repertorio de la compañía neoyorquina. Sin embargo, la entrada en los años sesenta señalaban, en Estados Unidos, la llegada de otros tiempos bien distintos a los que se habían vivido nada más finalizar la Guerra Civil española, con el inicio del largo exilio republicano.

Joan Junyer: coreografías con pintura

Antes de escoger el camino de la diáspora republicana, como se ha estudiado en los anteriores capítulos, Joan Junyer ya había despuntado como un talentoso escenógrafo en la Barcelona de los años treinta, donde se encontraba realizando su proyecto de *Soirées de Barcelone* para los Ballets Russes de Basil. La sublevación del 18 de julio de 1936 truncó momentáneamente

⁴⁸⁵ Carta de D. D. Eisenhower a la House Committee on Appropriations, 27-7-1954. Cit. en PREVOTS, Naima: *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Hanover, University Press of New England, 1998, p. 11. T.A. Este estudio realiza un profundo análisis del papel de la danza americana en el panorama mundial de la Guerra Fría.

aquellos planes compartidos con Roberto Gerhard y Ventura Gassol. Lo accidentado de las vidas de estos creadores durante los años de guerra dificultó que el proyecto pudiese seguir su proceso habitual y poco sabemos del ballet en su conjunto. Parece que Junyer no pudo dedicarse a la pieza de danza hasta 1939, exiliado ya en Francia, en la zona de Bretaña, donde acudió a su amigo Robert Graves, que lo acogió, junto a su esposa Dolors Canals, en el Château de la Chevrerie.⁴⁸⁶ El pintor catalán y el escritor británico mantenían una fuerte amistad desde sus estancias en Deià desde mediados de los años veinte. Los diarios de Graves apuntan a que Junyer trabajó en la escenografía del ballet en aquellos momentos. Así, las páginas del 13 de marzo recogían: «Juan trajo a Joan y Dolores en su coche esta tarde. Joan parecía mucho mayor después de este tiempo pasado: ella nos gustó mucho desde el primer momento. Contentos de no hablar de política, aunque nos comentaron las horribles condiciones de los campos de refugiados españoles y la brutalidad de la policía francesa. Está haciendo diseños para un ballet inglés: un decorado».⁴⁸⁷ A finales de ese mismo mes, Graves volvió a escribir: «Joan nos enseñó sus nuevos y encantadores diseños para ballet».⁴⁸⁸

Todavía se conocen pocos detalles acerca de este ballet fallido. Algunos de los bocetos conservados pasaron a formar parte de la colección de Basil y se reprodujeron en distintas publicaciones. En ellos son evidentes las referencias de Junyer al arte románico catalán, una moda de los artistas catalanes en esos años que encontraban en las formas arcaicas de los frescos recién trasladados de las ermitas al Museu d'Art de Catalunya (futuro MNAC) en Montjuïc la inspiración para ensanchar los horizontes de la nueva pintura. Se trata de un hecho fundamental para la génesis de este ballet de Junyer. No en vano, como señaló la profesora Lucía García de Carpi, el joven artista debía de estar familiarizado desde hacía tiempo con el arte medieval catalán, gracias al coleccionismo de su padre, así como la proximidad del nuevo museo con respecto al Teatre Grec, en el que ya hemos señalado que trabajó a principios de los años treinta.⁴⁸⁹

La inspiración de Junyer en el románico de Cataluña para la realización del proyecto se detecta, en primer lugar, en los estudios para los dos telones de fondo correspondientes a una escena diurna y otra nocturna de las vistas de la zona pirenaica.⁴⁹⁰ Los más convencionales eran los que diseñaban los trajes de los campesinos mallorquines, claramente siguiendo su gusto por los temas folklóricos de su tierra que ya había retratado desde principios de la década anterior, como el titulado *Parella*, consistente en un hombre y una mujer que se miran,

⁴⁸⁶ Graves invitó a Junyer y a Dolors Canals a alojarse en su casa cuando el matrimonio catalán estaba en París. Diario del 16-2-1939. *Robert Grave's Diaries 1935-1939*, St. John's College Robert Graves Trust, University of Victoria, Victoria B.C., Canadá (en adelante, SJC RGT). Véase la fotografía en la que aparecen Dorothy Simmons, Dolors Canals y Joan Junyer en el Château de la Chevrerie, en abril de 1939. Robert Graves' Trust (RGT).

⁴⁸⁷ Diario del 13-3-1939. *Robert Grave's Diaries*, óp. cit., SJC RGT. T.A.

⁴⁸⁸ Diario del 30-3-1939. *Ibidem*. T.A.

⁴⁸⁹ GARCÍA DE CARPI, Lucía: «Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia», *Anales de Historia del Arte*, 13, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 279. GARCÍA DE CARPI, Lucía: «El románico y la vanguardia», en *El esplendor del románico* [cat. exp.], Madrid, Fundación MAPFRE, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, pp. 83-84.

⁴⁹⁰ JUNYER, J.: *Pirineu de dia*, 1939, gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. *Pirineu de nit*, 1939, gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. Arxiu Joan Junyer, Barcelona (AJJ). Reprod. en CASANELLAS, Isabel: *Joan Junyer, la pintura en moviment* (trabajo de investigación inédito), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

recortados sobre fondo neutro de tono marrón.⁴⁹¹ Otros, en cambio, se inspiraban en personajes fantásticos: sátiros, centauros, seres formados por elementos anatómicos de distintos animales, fantasmas, etc.⁴⁹² Es posible que algunas de estas criaturas estuviesen basadas en la iconografía de la Patum, aunque ciertos bocetos recuerdan motivos de iglesias catalanas, como el de Santa María de Terrasa, en Barcelona, en el que aparecen dos figuras asustadizas vestidas con túnicas blancas, al lado de dos monstruos. Todo ello estaba presente en la iconosfera medieval de los códices, los frescos o los relieves que representaban escenas del Juicio Final. Estos paralelismos son incluso más evidentes en el caso de la aparición de un demonio con seis ojos, que cita casi literalmente el cordero de siete ojos de San Clemente de Taüll, trasladado de su lugar original al MNAC de Montjuic en esos años. El mismo icono había sido elegido por Francis Picabia en sus años de estancia barcelonesa, entre 1926 y 1927.⁴⁹³

Otro de los estudios identificados con el mencionado ballet representaba al Eros clásico, esta vez mezclado con la iconografía cristiana correspondiente a los serafines, puesto que Junyer lo pintó con alas repletas de ojos.⁴⁹⁴ De nuevo se trataba claramente de la referencia del artista catalán a su descubrimiento del románico de Taüll o Santa María d'Aneu. En otros casos, esta combinación de obras del arte religioso catalán se realizó con figuras de la tradición popular, como los gigantes y cabezudos que rescataron la imagen de la Virgen María, extraída de manera literal de la que aparece en el ábside de San Climent de Taüll.⁴⁹⁵ Solo se sustituyó el recipiente de su mano izquierda por una corona y se le quitó el halo del original. Es probable que el segundo gigante estuviese inspirado en San Juan, similar al que el mismo artista pintó en varias ocasiones. Los enanos que los acompañaban portaban grandes máscaras que podían sujetar agarrándose a las asas colocadas en el lugar de las orejas.

Por último destacaremos el boceto de los tres demonios, claramente relacionados con *La Nuit de Saint Jean*. Los personajes llevaban máscaras con grandes cuernos retorcidos, ojos saltones, nariz puntiaguda, bigotes y una gran lengua.⁴⁹⁶ Se trata de una figura recurrente en la obra de Junyer en esos años y remite a los tradicionales diablos mallorquines de Montuiri, que ya retrató desde mediados de los años treinta, a los que Robert Graves refirió en sus propios diarios.⁴⁹⁷

⁴⁹¹ JUNYER, J.: *Parella. Ballet La Nuit de Saint Jean*, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 35 x 26,5 cm. AJJ. Reprod. en ibídem.

⁴⁹² JUNYER, J.: *Centaures. Ballet La Nuit de Saint Jean*, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. AJJ. Reprod. en ibídem.

⁴⁹³ PICABIA, Francis: *Barcelona* (c. 1926-1927), Seattle Art Museum. Reprod. en GARCÍA DE CARPI, L.: óp. cit., 2003, p. 276.

⁴⁹⁴ JUNYER, J.: *Eros. Ballet La Nuit de la Saint Jean*, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 26'5 x 35 cm, AJJ. Reprod. en CASANELLAS, I.: óp. cit., 2006.

⁴⁹⁵ JUNYER, J.: *Gegants i nans. Ballet La Nuit de la Saint Jean*, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 35 x 26,5. AJJ. Reprod. en ibídem.

⁴⁹⁶ JUNYER, J.: *Three Devils. La Nuit de la Saint-Jean* [sic], 1939. Col. del Ballet Russe de Monte Carlo de Basil, Londres. Fotografía de Sunami para el MoMA. Reprod. en JUNYER, Joan: *Joan Junyer. Dance Index*, 7 (volumen monográfico), Nueva York, 1947, p. 155.

⁴⁹⁷ JUNYER, J.: *Els dimonis*, óleo sobre lienzo, 64 x 46 cm. Col. particular. Reprod. en *Joan Junyer* [cat. exp.], Llonja, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Govern Balear, 1989, p. 27. JUNYER, J.: *Saint John's Dance in Majorca*, 1936, óleo sobre lienzo. Colección T. S. Mathews, Nueva York. Fotografía de Duchamp. Reprod. en JUNYER, J.: óp. cit., 1947, p. 150. La referencia aparece en el diario del 17-11-1935. *Robert Graves Diaries*, óp. cit., SJC RGT.

Este mismo demonio volvía a aparecer en otros bocetos de 1939.⁴⁹⁸ Estos elementos se repetirían más adelante, en el ballet que el catalán crearía sobre la obra de Lorca: *The Cuckold's Fair*.

Isabel Casanellas, que ha estudiado en profundidad la documentación conservada en el Arxiu Joan Junyer de Barcelona, apunta en su estudio que el ballet *La nuit de Saint Jean* llegó a ensayarse, aunque no se conserva más que un esquema de Junyer en el que se desgranaba cada escena de la obra y alguna que otra referencia en la prensa.⁴⁹⁹ El exilio de los creadores implicados en este proyecto condicionó que el proyecto no llegara a materializarse sobre los escenarios londinenses, donde los Ballets Russes de Monte Carlo habían establecido su siguiente parada. Al disolver esta compañía y pasar a fundar el Ballet Russe de Monte Carlo ya en América, la compañía de Basil cambió su nombre por el de Original Ballet Russe en diciembre de 1939 y emprendió una larga gira lejos de la guerra, por lo que el proyecto de Junyer nunca consiguió llevarse a escena.

En 1939, tras pasar por Francia, Junyer se dirigió a la República Dominicana, donde se instaló desde el mes de noviembre. En febrero de 1941 viajó a Cuba, estableciéndose allí ocho meses. Finalmente, en septiembre de ese mismo año, se dirigió a Nueva York, una ciudad en la que encontró una cierta estabilidad durante los años siguientes.⁵⁰⁰ Joan y Dolors Canals se mudaron a una casa en Manhattan que alquilaron a la familia Willard, con quienes entablaron una amistad que les abrió la puerta a los círculos de exiliados europeos y del contexto de la Bauhaus, al igual que hicieron Josep Lluís Sert y Herbert Bayer cuando pusieron el pie en América.⁵⁰¹ Junyer ya era más conocido, pues en seguida se organizó una exposición individual en la Whyte Gallery de Washington, a principios de 1942, donde mostró la obra realizada en el contexto del Caribe años antes. Las críticas recogieron: «Las pinturas son increíbles fantasías, transcripciones imaginativas del ritmo y la vibración del Congo. Hay un remolino en el que participan figuras, árboles y animales. Todos están excitados por el golpe persistente de los tambores de los músicos negros, que parecen hipnotizar a los bailarines. Incluso los animales están poseídos por el bullicioso giro de vida. La danza cósmica se extiende para incluir al hombre primitivo y las pinturas recogen el espíritu de las danzas que lo posee».⁵⁰²

Ya en el campo estrictamente escenográfico y gracias a los programas de mano del evento, hemos localizado la primera colaboración de Junyer en suelo estadounidense. Se trató de una desconocida participación en la realización de decorados para una nueva versión del *Café de Chinitas*. Esta puesta en escena, anterior a la célebre que realizaría Dalí al año siguiente, formó parte de un ciclo de espectáculos englobados en el título *5 Serenades*, que estuvo organizado por el MoMA de Nueva York durante el mes de marzo de 1943, donde se representó. En el

⁴⁹⁸ JUNYER, J.: Boceto para la escenografía *La nuit de Saint Jean*, 1939, aguada, témpera y lápiz sobre papel, 23 x 31 cm. Colecciones FUNDACIÓN MAPFRE.

⁴⁹⁹ Documento original del AJJ. Cit. en CASANELLAS, I.: óp. cit., 2006, p. 22.

⁵⁰⁰ Junyer y su esposa, Dolors Canals, pidieron el visado a Estados Unidos con una recomendación de Ernest Hemingway. Carta de Hemingway a Junyer, San Francisco de Paula (Cuba), 8-9-1941. Cit. en ibídem, p. 25.

⁵⁰¹ Ibídem, p. 26.

⁵⁰² RAINEY, Ada: «Exhibition Opens Today», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-2-1942, p. 4. T.A. Véanse: «Art Notes», *New York Times*, Nueva York, 30-1-1942, p. 16. RAINEY, A.: «War Art Show Opens», *The Washington Post*, Washington D.C., 8-2-1942, p. 4. RAINEY, A.: «National to Exhibit French Masterpieces», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-3-1942, p. 4.

comité de esta programación se encontraban el marqués de Casa Fuente, el príncipe George Chavchavadze, el compositor estadounidense Aaron Copland, el intérprete de flauta René Le Roy, el músico y escritor Virgil Thomson y el fotógrafo y patrón del Renacimiento de Harlem, Carl Van Vechten. El comité musical, dependiente del MoMA, integró a Carleton Sprague Smith, Louise Crane, David H. McAlpin, Davidson Taylor, Virgil Thomson y al mecenas y empresario de ballet Lincoln Kirstein. Los beneficios recogidos en estas funciones —financiadas por los marqueses de Cuevas— fueron a parar al Armed Services Program del MoMA y al American Theatre Wing.

Así, la pieza de Junyer formó parte de la tercera serenata, estrenada el 24 de marzo. El programa de esta sesión, integrado por tres piezas, se concibió en recuerdo de la figura de Federico García Lorca. En primer lugar, se llevó a cabo precisamente el *Homage to García Lorca*, compuesto por las partituras *Danza*, *Canto* y *Son* de Silvestre Revueltas. La segunda pieza mostrada fue *The Wind Remains*, de Paul Bowles, una zarzuela en un acto, basada en *Así que pasen cinco años*, del poeta andaluz, que contó con una coreografía de Merce Cunningham, escenografía de Oliver Smith y figurinismo de Kermit Love. Los intérpretes de la pieza fueron: Jean Erdman (primera figura), Barbara Brae (segunda figura), Romolo De Spirito (arlequín —tenor—), Jeanne Stephens (chica —soprano—), Merce Cunningham (payaso), Maria Motherwell (escenógrafa), Claude Alphand (máscara), Clement Brace (chico), Paul Sweeny (sirviente), David Raher (mayordomo), E. Da Neres (anciano) y Baby Riverita (niño).⁵⁰³ Por último, *El Café de Chinitas* cerraba el acto, cuya música original, compuesta por Lorca, fue armonizada e instrumentalizada por Gustavo Pittaluga. La coreografía de La Argentinista fue interpretada por ella misma, junto a Pilar López, Soledad Miralles, Antonia Cobos, Dorita, Teresita Osta, José Greco, Valero, Manolo Vargas y Paco Lucena. Completó la parte musical la guitarra de Carlos Montoya. Junyer diseñó un decorado para esta última pieza.

Este curioso programa merece un análisis en profundidad, para poder establecer los vínculos entre los creadores y las obras relacionadas con el exilio republicano español. En primer lugar, la implicación de Silvestre Revueltas con la Guerra Civil española venía de lejos, pues el músico mexicano había formado parte de las actividades oficiales que el gobierno de México había organizado en Valencia y Madrid, a través de la delegación de la Liga de Escritores Antifascistas Revolucionarios (LEAR).⁵⁰⁴ Participó en las actividades ofrecidas a raíz del II Congreso de Escritores Antifascistas —celebrado en Madrid, Valencia y París—. ⁵⁰⁵ Como signo de su compromiso, compuso un concierto en homenaje al poeta granadino asesinado, que se estrenó en 1937, tanto en la Península Ibérica como en la capital azteca y, posteriormente, en Estados Unidos.⁵⁰⁶ Paul Bowles, por recomendación de su homólogo y amigo, Aaron Copland,

⁵⁰³ Programa de mano, 5 *Serenades*, 24-3-1943. FAPL.

⁵⁰⁴ Silvestre Revueltas estuvo encargado de dirigir la orquesta, que interpretó algunas de sus piezas: *Camínos y Janitzio*. Véase «La LEAR en España», *Frente a Frente*, 11, México, 1937, p. 5.

⁵⁰⁵ El investigador Manuel Aznar Soler ha localizado las intervenciones del compositor mexicano en el Teatro Principal de Valencia (15-8-1937), el Conservatorio de Valencia (26-8-1937), el Teatro de la Comedia de Madrid (7-10-1937) y el Palau de la Música Catalana de Barcelona (7-10-1937). AZNAR SOLER, M.: óp. cit., 2010, pp. 618-619. Véase también LÓPEZ OLIVER, Luis Rafael: «Los que se fueron con la música a otra parte. Retrato retrospectivo de un artista radical: Silvestre Revueltas», en ALTED, A. y LLUSIA, M. (dirs.): óp. cit., 2003, pp. 237-249.

⁵⁰⁶ Véanse los artículos de *Frente a Frente*, 11, México, 1937, pp. 8-18.

acudió a esta representación, que constituye el antecedente más directo para sus obras basadas en el teatro lorquiano. De esta forma, el músico americano, al igual que con *The Wind Remains* —trabajo para el que fue becado por el Guggenheim—, realizaría otras adaptaciones, como *Yerma*. Además, entre los intérpretes de esta pieza, podemos encontrar a María Motherwell, la actriz y bailarina de origen mexicano, conocida anteriormente como María Ferreira, que se había casado con el pintor estadounidense Robert Motherwell, otro constante defensor de la causa republicana española, autor de su famosa serie *Elegy to the Spanish Republic*. Cabe recordar que Motherwell se había aproximado al problema de España a través de amigos como Roberto Matta, mexicano y surrealista, y a la postre compañero de Esteban Francés, Remedios Varo y otros refugiados españoles, con mayor o menor contacto con las artes escénicas.

Desconocemos más detalles sobre el trabajo de Junyer para esta significada representación, que tuvo lugar en el museo de arte contemporáneo más importante de la ciudad y que concentró a tantos creadores de diversas disciplinas, unidos por la causa de la República Española. Cabe mencionar que en esos momentos las salas del MoMA albergaban el *Guernica*, icono del arte español exiliado en América, y que una buena parte de la intelectualidad estaba muy implicada con la lucha antifascista, precisamente un par de meses después del ataque a Pearl Harbor, que había significado la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. El evento puede interpretarse como una manifestación de las redes de creadores e intelectuales a favor de la República Española en el exilio, formadas por americanos y por emigrados del conflicto mundial en suelo estadounidense, unos círculos en los que estuvo presente Junyer y que le pudieron valer sus primeros contactos en la ciudad de los rascacielos y en el MoMA.

El pintor trabajó en otro proyecto escenográfico durante el mismo año 1943, lo que llevó al estreno de *The Cuckold's Fair* (*La romería de los cornudos*) el 9 de octubre, en el Music Hall de Cleveland, en Ohio⁵⁰⁷ (fig. 113). Como ya hemos analizado en ocasiones anteriores, este ballet contaba con un libreto de Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca, cuya partitura había escrito Gustavo Pittaluga por encargo de la bailarina Antonia Mercé *La Argentina* en 1927. Tras su interpretación como concierto, la primera vez que se estrenó como ballet íntegro fue en el programa de la compañía de Encarnación López Júlvez *La Argentinita*, con una memorable puesta en escena de Alberto Sánchez, previamente comentada. La partitura también se adelantó a la puesta en escena en su estreno estadounidense, al interpretarse como concierto durante la celebración del séptimo aniversario de la II República Española en Filadelfia, en 1938. La obra fue elegida de nuevo por Encarnación y Pilar López para colaborar con Léonide Massine en esta nueva versión del exitoso clásico español, contando en este caso con la labor de Junyer desde el punto de vista plástico.

El grupo de danza del mencionado coreógrafo sufría una crisis económica que le dificultaba actuar en cualquier teatro neoyorquino. Incluso les resultó complicado pagar los billetes de tren a Cleveland antes de la actuación y los bailarines contaban que tuvieron que ensayar en el Carnegie Hall hasta el último minuto. Afortunadamente, el éxito del estreno y la buena respuesta del público permitieron prolongar las representaciones del ballet y llevar el espectáculo

⁵⁰⁷ Se puede encontrar una contextualización de la labor escenográfica de Junyer en el exilio en: MURGA CASTRO, Idoia: «Pintura española y danza americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York» en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemí de; y MURGA CASTRO, Idoia (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 52-67.



Fig. 113. Cubierta del programa de mano del Ballet Russe de Monte Carlo con ilustración de Junyer para *The Cuckold's Fair*, 1943.

a Chicago.⁵⁰⁸ En el programa de la compañía, la pieza lorquiana estuvo acompañada por con dos coreografías de Bronislava Nijinska: *Étude* y *Ancient Russia*, que contaron con escenografías de Boris Belinsky y Natalia Gontcharova respectivamente — los de la última pieza eran en realidad los trajes originales de *Bogatyri* —. Igualmente, el conjunto se completó con *The Red Poppy*, un clásico del ballet soviético, con una puesta en escena de Boris Aroson, cuyo argumento se adaptó considerablemente para evitar las susceptibilidades que pudiese ocasionar su cargado contenido ideológico, en pleno conflicto bélico mundial.

Como hemos mencionado anteriormente, el empresario Serge Denham pensó inicialmente en encargarle la puesta en escena de *The Cuckold's Fair* a Dalí, dada la enorme fama que, para 1943, había conseguido el pintor de Figueres en el ballet.⁵⁰⁹ No obstante, ante la falta de respuesta, hubo de pedírselo a Junyer, quien firmó el contrato a finales de septiembre, al mismo tiempo que se integraba en United Scenic Artists of America.⁵¹⁰ Encargado del telón y veinticinco figurines (figs. 114-117), el catalán se inspiró en los paisajes españoles con pue-

⁵⁰⁸ Véase ANDERSON, J.: óp. cit., p. 85.

⁵⁰⁹ Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 30-7-1943. CED. Véase también el telegrama del 28-7-1943, Nueva York, y la contestación de Gala del 2-8-1943, pidiendo más detalles sobre el proyecto. NYPL, DENHAM, BRMC, Carpeta 1729, ZBD-492.

⁵¹⁰ Carta de Denham a Junyer, Nueva York, 23-9-1943. Carta de Denham a Fred Marshall, Nueva York, 28-9-1943. NYPL, DENHAM, BRMC, Carpeta 1729, ZBD-492.



Fig. 114. J. Junyer. Boceto para el telón de fondo de *The Cuckold's Fair*, 1943.



Fig. 115. J. Junyer. Figurines para *The Cuckold's Fair*, 1943. Cincinnati Museum of Art.



Fig. 116. J. Junyer. Figurines para *The Cuckold's Fair*, 1943. Cincinnati Museum of Art.



Fig. 117. J. Junyer. Figurines para *The Cuckold's Fair*, 1943. Cincinnati Museum of Art.

blitos encalados y campos labrados, en tonos neutros y simplicidad de composición y perspectivas. De esta forma, se conseguía que el fondo no interfiriese con la danza que sucedía en primer término, subrayada por llamativos trajes, un recurso que ya había propuesto Picasso en *El sombrero de tres picos*, y al que sin duda Junyer quiso hacer un guiño en el nuevo país de acogida.⁵¹¹ El conjunto contó con un variado atrezo, que abarcaba abanicos, mantones, adornos, sombreros y otros complementos de los trajes. En cierto punto del desarrollo argumental, sobre el telón se proyectaba la visión de unos toros esquemáticos, una novedosa incorporación que fue bien vista por la crítica. El pintor barcelonés colaboró igualmente con la ilustración del programa de mano a través del diseño de la portada, basado en el baile de los protagonistas, Chivato y Sierra, una composición vinculada con los estudios de aquel fallido proyecto de *La nuit de Saint Jean*.⁵¹² Los críticos destacaron los paralelismos del autor con el artista malagueño: «El telón de Junyer, uno de los artistas españoles más reputados, es un Picasso expandido, y sus trajes, a pesar de retener una autenticidad nativa, son un destello de color desenfrenado e imaginativo».⁵¹³

Tras el estreno de la obra en Cleveland, Joan Junyer escribió a Denham para que se corrigiesen algunos detalles mejorables en la puesta en escena, de cara a las actuaciones planteadas para Chicago. Entre ellas, apuntaba la necesidad de que los bailarines mostraran un repertorio más variado de poses «a la española», jugando con el atrezo de una forma más espontánea y natural: «Cuando alguien no esté bailando, debe quedarse de pie o sentado en poses españolas, usar los sombreros, los mantones, etc., para dar mayor interés a la mímica. Hay que evitar a toda costa que todo el mundo haga las mismas cosas al mismo tiempo: esto es anti-español. Incluso cuando se expresa el mismo sentimiento, cada individuo debe encontrar su manera particular de mostrarlo».⁵¹⁴

Esa cierta dificultad que encontró el cuerpo de baile de la compañía clásica a la hora de interpretar un ballet de danza española fue detectada por críticos como John Martin.⁵¹⁵ Con todo, en términos generales, la pieza obtuvo un gran éxito y, después de pasar por Cleveland y Chicago, se llevó a Los Ángeles, en noviembre de 1943, y a Nueva York, en abril de 1944.⁵¹⁶ La labor de Junyer gustó tanto a los expertos que fue expuesta en la muestra *Five Centuries of Ballet*, organizada por las Wildenstein Galleries de Nueva York en abril de 1944. En la misma

⁵¹¹ Ocho de estos figurines se conservan en el Cincinnati Museum of Art. Otros aparecieron reproducidos en distintas publicaciones como parte de las colecciones de Lt. R. Girardon y George Amberg. Fotografías de los bailarines realizadas por Maurice Seymour. NYPL, New York MoMA Photographs Ballet Collection, ca. 1900-1950, vol. 7 y *The Cuckold's Fair* [Clippings], MGZR.

⁵¹² Programa de mano del Ballet Russe de Monte Carlo, American Tour, temporada 1943-1944.

⁵¹³ GOLDBERG, Albert: «Ballet Offering of *Cuckold's Fair* is Lively», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19-10-1943, p. 16. T.A. Véase también: M.J.: «Old and New Ballets to Be Staged During Season Here», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 22-11-1943, p. 10.

⁵¹⁴ Carta de Junyer a Denham, Nueva York, 10-10-1943. NYPL, DENHAM, BRMC, Carpeta 1729, ZBD-492. T.A.

⁵¹⁵ MARTIN, John: «3 New Ballets Presented Here», *New York Times*, Nueva York, 11-4-1944, p. 17.

⁵¹⁶ Esta función coincidió con el Ballet Theatre en la Metropolitan Opera House de la ciudad, que representó la versión de *El amor brujo* de Pilar López, con escenografía y figurinismo de Freddy Wittop; *Capriccio Espagnol*, *Bolero* y *Pictures of Goya*, entre otras obras del repertorio clásico. Véanse: MARTIN, John: «The Dance: A Full Schedule», *New York Times*, Nueva York, 9-4-1944, p. 8. DENBY, Edwin: «Nijinska's *Etude*», 11-4-1944. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 210.



Fig. 118. Protagonistas de *The Cuckold's Fair*, 1943.
New York Public Library.

exposición pudieron verse piezas de Berman, Chagall, Dalí, Derain, Picasso y Matisse, entre otros.⁵¹⁷

De la siguiente colaboración de Junyer para la danza conocemos todavía pocos detalles. Según él mismo dejó reflejado en sus escritos, en 1943 tuvo lugar el estreno de *In Old Madrid* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, por la compañía de La Argentinita. La obra estaba montada sobre seis fragmentos musicales de Chueca y Bretón, ambientados en la capital española: *Seguidillas*, *Los barquilleros*, *La aguadora*, *Mazurca*, *La bronca* y *Pasodoble*.⁵¹⁸ La producción fue bien acogida por los críticos como Edwin Denby, que la calificó de «encantadora».⁵¹⁹ Es necesario profundizar en el estudio de esta segunda producción del catalán, aunque parece que sus bocetos fueron expuestos en distintas ocasiones durante los años cuarenta.

Ya se ha comentado que, en el trasfondo de los estrenos de las mencionadas producciones, el contexto de la danza estadounidense y, en general, del mundo escénico, se fortalecía a un ritmo considerable. El caldo cultural resultante de la llegada de tantos artistas e intelectuales provenientes de los distintos exilios favorecieron la aparición de un clima lleno de incentivos, intereses y motivaciones para emprender proyectos novedosos en todos los ámbitos. En esta línea se enmarca la decisión de George Amberg de impulsar la creación de un Departamento de Diseños para Danza y Teatro en el seno del propio MoMA de Nueva York. Como una de sus primeras acciones se preparó la exposición colectiva *Art in Progress* en febrero de 1944. Junto a los diseños escenográficos de Picasso, Ernst y Dalí, Junyer expuso un figurín de *La nuit de Saint Jean*, un boceto para el telón de *The Cuckold's Fair* y un modelo de yeso para un nuevo ballet.⁵²⁰

Este primer contacto con el MoMA sería premonitorio, puesto que al año siguiente, el propio Amberg le ofreció el honor de ser el protagonista de la primera exposición individual

⁵¹⁷ Véase: JEWELL, E.A.: art. cit., 16-4-1944.

⁵¹⁸ Véase BARTHOLOMEW, Marguerite: «La Argentinita to Feature Music Club Dance Recital», *The Atlanta Constitution*, Atlanta, 12-11-1944, p. 8.

⁵¹⁹ DENBY, Edwin: «Argentinita at Carnegie Hall», 15-11-1943. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 174.

⁵²⁰ Carta de Amberg a Junyer, Nueva York, 5-4-1944, 18-9-1944 y 28-9-1944. Dance Archives, [II.21.a]. MoMA Archives, Nueva York.

de un español, realizada en las salas de la Galería Permanente dicho museo y dependiente del recién estrenado departamento, siendo el segundo evento tras la monográfica del decorador estadounidense Robert Edmond Jones.⁵²¹ Así, la muestra *Stage Designs by Joan Junyer* fue inaugurada el 11 de julio de 1945 y estuvo abierta hasta el 16 de septiembre del mismo año.⁵²² En su discurso se integraron cuatro modelos de yeso para decorados, una composición de danza en alto relieve y siete figurines de lo que más tarde pasaría a denominarse la *free standing painting*.⁵²³

Las maquetas y modelos resultaban enormemente novedosas con respecto a lo que otros artistas plásticos estaban presentando sobre los escenarios. Las propuestas de Junyer abarcaban el juego volumétrico entre formas geométricas tridimensionales, esculturas con formas humanas y espacios vacíos, por los que transitaba el movimiento de los bailarines, en una conexión entre los elementos inertes de la decoración y lo orgánico de los cuerpos danzantes que no tenía precedentes en escenografía (figs. 119-121).

Esta innovación resultaba una de las claves de las aportaciones de esta exposición, como subrayaba el propio Amberg en la nota de prensa. Se pretendía reformar las artes escénicas a través de la ruptura con la perspectiva tradicional en dos dimensiones. Para Junyer, la escena resultaba un «espacio dramatizado», en el que se integraba el movimiento, la luz, el color y la estructura, para conseguir una realidad en tres dimensiones.⁵²⁴ Todos los elementos introducidos en el escenario debían tener importancia en la ficción, desde el suelo hasta el telón de fondo o las esculturas exentas con las que se creaba una interacción de masas y formas durante el espectáculo. Junyer era partidario de integrar la pintura en toda expresión creativa de su tiempo, desde un punto de vista social y funcional, colocando al pintor a la altura de otros creadores, de la talla del arquitecto, el ingeniero, el coreógrafo, el compositor, el director y el dramaturgo, lo que consideraba, en definitiva, una vuelta a los ideales del Renacimiento.⁵²⁵ Así lo aseguraría en distintas declaraciones, de la que elegimos la que se publicaría años más tarde, con motivo de la exposición que se llevó al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México en 1947:

Mi idea central se circunscribe a la necesidad imprescindible de la colaboración de los elementos afines para producir una unidad armónica. En ballet y en teatro cuanto más extensa e íntima sea esta colaboración, más se simplifica la función de su mecanismo estanco cada pieza en su lugar, armoniosas entre sí, una tan esencial como las demás. Lo que cuenta es la colaboración técnica más que la interpretación «artística» del pintor.⁵²⁶

⁵²¹ Carta de Amberg a Junyer, Nueva York, 13-4-1945. Dance [II.24]. MoMA Archives.

⁵²² También se proyectaron muestras de Tchelitchev, Norman Bel Geddes, Watkins, Rivera, Berman y Hirschfeld. Véase GENAUER, Emily: «Art as a Real Adjunct to Ballet», *New York World Telegram*, Nueva York, 8-9-1945.

⁵²³ JUNYER, J.: *Project for scenery from the same exhibition*, 1945. *Four Ballerinas*, 1945, óleo sobre yeso. Fotografías de Sunami. *Examples from exhibition of Junyer's work at the Museum of Modern Art*, 1945. Reprod. en JUNYER, J.: óp. cit., 1947, p. 163.

⁵²⁴ Nota de prensa del MoMA. «Exhibition of Three-dimensional Stage Designs and Projects by Joan Junyer Opens at Museum of Modern Art», Nueva York, s.f. Dance [II.24]. MoMA Archives.

⁵²⁵ Carta de Amberg a Junyer, 13-4-1945. Doc. cit.

⁵²⁶ Folleto sobre la exposición de Junyer en el INBA de México en 1947. Dance [II.24]. MoMA Archives.



Fig. 119. J. Junyer. Proyecto de escenografía. Exposición del MoMA, 1945. Foto: Soichi Sunami.

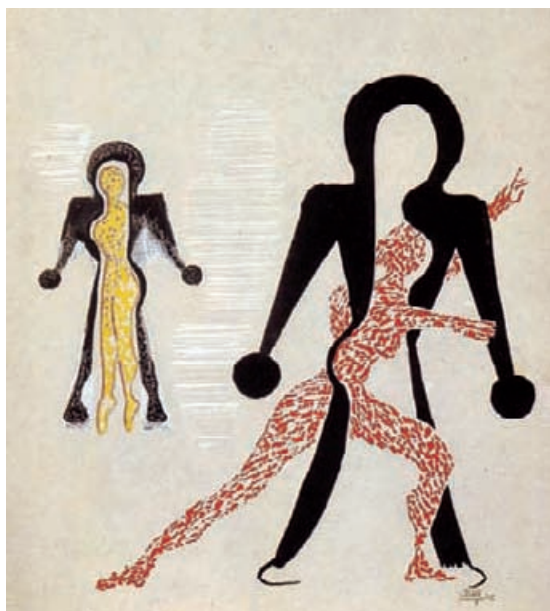


Fig. 120. J. Junyer. Escenografía expuesta en el MoMA, 1945. Arxiu Joan Junyer.



Fig. 121. Joan Junyer y Dolors Canals en la exposición del MoMA, 1945. Foto: William Leftwich. MoMA Archive.

La exposición del MoMA obtuvo el respaldo necesario para itinerar a otras instituciones. En primer lugar, con el título *Ballet Works and Oils*, sus obras y bocetos —algunos de ellos inéditos— se presentaron en The Whyte Gallery entre el 7 y el 30 de octubre de 1946.⁵²⁷ Más tarde, viajaron a Cuba, donde se inauguró una exposición en el Lyceum Club de La Habana. Después de pasar por Puerto Príncipe, en Haití, como se ha mencionado anteriormente, la muestra se llevó en enero de 1947 al INBA de México D.F.⁵²⁸

Mientras tanto, Junyer continuaba su creación para un nuevo ballet, esta vez, como parte de la plantilla de la institución más puntera en cuestiones de danza a la que podía aspirar el catalán en América: la Ballet Society. Fue Lincoln Kirstein quien le encargó la escenografía de *The Minotaur*, una pieza que llevaría una coreografía de John Taras, música de Elliott Carter y libreto de Lincoln Kirstein y el mismo Junyer (fig. 122). La obra se estrenaría en la Central High School of Needle Trades de Nueva York el 26 de marzo de 1947. Ya desde el verano del año anterior, Joan Junyer estuvo trabajando en este proyecto de ballet, como demuestra la correspondencia que se envió con el crítico estadounidense mientras residía en La Habana, un trabajo en el que comenzó a obsesionarle la presencia mitológica: «No veo otra cosa que a Teseo, Ariadna y el Minotauro. Tengo un mar y una luz muy cretenses. Trabajo con una calma y un orden que podríamos denominar “clásicos”».⁵²⁹

Junyer emprendió el trabajo en este proyecto poniendo en práctica su sistema de «unidad de acción»,⁵³⁰ en el que consideraba que debían participar todos los creadores implicados en los aspectos artísticos que intervenían en la creación de un ballet. Apoyado por muchas conversaciones con Robert Graves sobre mitología, el catalán buscó presentar el antagonismo entre Creta y Grecia. Así, se basaba en la arquitectura del laberinto, primero, representado en dos dimensiones, pintado sobre el telón de boca, e inmediatamente después, con una presencia tridimensional a través de elementos geométricos repartidos por el escenario. No obstante, al igual que había sucedido en el ballet anterior, la tonalidad neutral y la sencillez de este fondo permitían distinguir sin dificultad la acción bailada y los detalles de los trajes que vestían los bailarines.⁵³¹

Los figurines diseñados por el pintor catalán estaban basados en la iconografía minoica, respetando los trajes tradicionales, los elementos decorativos y el maquillaje, conservado en la cerámica y en los frescos encontrados en las excavaciones de Cnossos y otros emplazamientos

⁵²⁷ Folletos de la exposición *Ballet Works and Oils*, 1946. NYCB. Algunas críticas señalaron la necesidad de llevar todas las innovaciones a la práctica: «Los diseños del señor Junyer son tan intrigantes que uno desearía que fuese posible verlos tanto en su forma final como inicial». «Ballet Costume Design At Whyte Gallery», *The Sunday Star*, Washington, D.C., 13-10-1946. T.A.

⁵²⁸ Nota de Elodie Couter a Amberg, 10-10-1945; nota de Amberg a Courter, 27-11-1945, 3-12-1945. Dance [I.4]. Nota de Amberg a Wheeler, «Junyer Exhibition», 28-9-1945, 19-10-1945, 3-12-1945. Nota de Amberg a Monroe Wheeler, «Joan Junyer», 6-9-1946. Dance [I.11]. Nota de Amberg a Dudley, «Joan Junyer Exhibition», 21-6-1945. Nota de Jack Gordon a Amberg, «Junyer Figures», 7-3-1946. Dance [II.24]. MoMA Archives.

⁵²⁹ Carta de Junyer a Kirstein, La Habana, 20-7-1946. NYCB, NYC. T.A.

⁵³⁰ Telegrama de Junyer a Kirstein, Nueva York, 28-8-1946. Cartas de Junyer a Kirstein, Nueva York, 22-10-1946, 14-11-1946. NYCB, NYC.

⁵³¹ JUNYER, J.: *Maqueta de l'escenari per The Minotaur*, 1947. Reprod. en CASANELLAS, I.: óp. cit., 2006.



Fig. 122. Representación de *The Minotaur*, 1947. New York City Ballet Archives.

cretenses⁵³² (fig. 123-125). Junyer demostró el conocimiento de esta cultura en todos los detalles. Así, por ejemplo, el personaje de Pasifae, reina de Creta, reproducía a la diosa de las serpientes minoica, representación de la fertilidad.⁵³³ Otro elemento constante en la iconografía de la isla mediterránea era el *labrys*, el hacha de doble filo, símbolo sagrado y, en este caso, atributo de Minos, el rey de Creta, en el figurín presentado para este ballet.⁵³⁴ De este modo, tanto los protagonistas, como el cuerpo de baile, presentaban constantes referencias a la civilización antigua de la que supo Junyer gracias, especialmente, a su amistad con Graves.

La interpretación moderna del arte antiguo obtuvo su paralelismo en la coreografía, en la que también se pudo apreciar un trabajo basado en las claves conocidas sobre el arte minoico. De esta forma, el hieratismo de la escultura, la frontalidad presente en las pinturas conservadas y una consciente búsqueda de la abstracción fueron subrayadas por el propio Amberg, quien analizó que «su estilo se ha quedado limitado, en cierto sentido, conscientemente, dentro de los patrones formales, y no ha alcanzado una verdadera expresión dramática. [...] su interés en la organización abstracta, como en *The Minotaur*, parece indicar la dirección de su desarrollo artístico».⁵³⁵ No fue el único que detectó un estatismo en el movimiento y el ritmo, aunque la crítica coincidió en valorar la originalidad de las formaciones grupales.⁵³⁶

⁵³² JUNYER, J.: *Ariadna*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. AJJ. Reprod. en ibídem. *Ariadne*, serigrafía, 48,5 x 36,2 cm. NYPL. *Theseus*, 1947, serigrafía, 49,5 x 37 cm. NYPL. *El Minotaure*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. AJJ. *Homes de Creta*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. AJJ. *Dona de Creta*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. AJJ. Reprod. en ibídem. *Minotaur*. *Ballet Minotaure*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. Col. del artista. *Les dones gregues*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. Col. del artista. Reprod. en *Dance Index*, óp. cit., pp. 165-166. *Dones gregues*, 1947, *gouache*, 76 x 55 cm. col. L.V. Merien. Reprod. en GARCIA, Josep Miquel y DURAN, Fina: *Joan Junyer. Assaig Biogràfic*, Barcelona, Mediterrània, 2004, p. 84. *Greek Men*, 1947. Reprod. en *The Ballet Society*, óp. cit., 1947, p. 41.

⁵³³ JUNYER, J.: *Pasiphae*, 1947. Reprod. en ibídem, p. 39.

⁵³⁴ JUNYER, J.: *Minos*, 1947. Reprod. en ídem.

⁵³⁵ AMBERG, G.: óp. cit., 1949, p. 149.

⁵³⁶ MARTIN, J.: art. cit. 6-4-1947. Véase también: MARTIN, J.: «Ballet Society Offers Two Premieres...», *New York Times*, Nueva York, 19-5-1947, p. 25.



Fig. 123. J. Junyer. Figurines del Minotauro en *The Minotaur*, 1947.



Fig. 124. J. Junyer. Figurín para Ariadna en *The Minotaur*, 1947. Arxiu Joan Junyer, Barcelona.



Fig. 125. Teseo y Ariadne en *The Minotaur*, 1947. New York City Ballet Archives.

Durante el trabajo en este ballet, la revista *Dance Index* publicó un número monográfico en 1947 dedicado a Joan Junyer. Se trata de una fuente fundamental para analizar la obra escenográfica, desde sus primeros proyectos en 1936, hasta las colaboraciones más recientes.⁵³⁷ En sus páginas se encuentran los resultados de una exploración escénica que, de alguna manera, había pasado desapercibida hasta entonces, pero que resultaba enormemente innovadora. Las reproducciones y explicaciones de su obra muestran el interés de Junyer en el juego volumétrico, el enorme repertorio que ofrecía la luminotecnia para conseguir escenas «en positivo y negativo», así como la abstracción de la anatomía humana y su plasmación en las formas tridimensionales estáticas con las que interaccionar en la coreografía.⁵³⁸ En cierto sentido, la complementariedad entre el cuerpo del bailarín y el diseño escenográfico tridimensional podría recordar a los trabajos surrealizantes de Miró y de Nash para *Jeux d'enfants* (1932) y *Ballet studies* (1934), respectivamente. En cambio, la experimentación con secuencias cinematográficas y la captación de fotogramas del desarrollo de un movimiento de danza conectan directamente, por un lado, con el trabajo de Muybridge en fotografía, y por otro, con obras de Severini, como la *Bailarina azul*, o de Duchamp, como el *Desnudo bajando una escalera*, ambas realizadas en 1912. La aportación más novedosa de Junyer es que todo ese estudio plástico estaba imbricado indisociablemente en el movimiento físico de los bailarines, sin el cual su obra no debería entenderse. Cabe recordar en este sentido que la enorme presencia corpórea, física, en los espectáculos que diseñó el catalán quizá pudo ganar en importancia por la ausencia de la música, que el artista no era capaz de percibir a causa de su sordera.

Gracias a la repercusión de estas publicaciones y estrenos, Junyer vivió sus años de mayor reconocimiento en el ambiente cultural estadounidense. En la prensa se le dedicaban numerosas referencias: «Junyer, un refugiado político, callado, modesto, sincero y un trabajador infatigable, ha realizado grandes avances desde que llegó a los Estados Unidos hace cinco años. Ya ha contribuido con algunas ideas originales y progresistas al diseño para ballet y sus experimentos todavía están comenzando».⁵³⁹ De hecho, a finales de los años cuarenta, al igual que hizo su compatriota Esteban Francés, el artista se interesó por las posibilidades que ofrecía el nuevo medio televisivo como difusión de la danza. En 1949 Junyer barajaba algunos proyectos para plantear a una cadena de televisión, un interés que llamó la atención de sus amigos, Tom Matthew y Robert Graves, como revela su correspondencia: «Vemos a Joan y Dolores Junyer de vez en cuando (cenamos con ellos anoche) y son encantadores. Como probablemente sepa, Joan está muy interesado en la televisión y está ahora metido en una serie de programas piloto [...]».⁵⁴⁰

Junyer compartió el interés en las nuevas tecnologías con su incansable pintura, cuyos resultados mostró, en noviembre de 1949, en la Delius Gallery de Nueva York. Continuaba explorando la plástica de la danza, aunque cada vez se detectaba un mayor gusto por la abs-

⁵³⁷ JUNYER, J.: *Ballet on the Five Positions*, 1947. Reprod. en JUNYER, J.: óp. cit., 1947, p. 170.

⁵³⁸ JUNYER, J.: *Integration of Scenery and Dancers*, 1947. Reprod. en ibídem, p. 171. *Two Men*, 1947, tinta sobre papel, 52 x 39 cm. AJJ. Reprod. en CASANELLAS, I.: óp. cit., 2006. *Man and Woman*, 1945, témpera. Col. Dr. W. O'D. Pierce, Nueva York. Fotografía de Woltz. Reprod. en JUNYER, J.: óp. cit., 1947, pp. 172-173. *Project for a ballet*, 1947. Reprod. en ibídem, p. 174.

⁵³⁹ *The Washington Post*, Washington, 13-10-1946. T.A.

⁵⁴⁰ Carta de Tom Matthew a Graves, Nueva York, 22-3-1949. Robert Graves' Papers (RGP). St. John's College Library (SJCL), Oxford. RGT. T.A.

tracción de las formas en movimiento.⁵⁴¹ La exposición se llevó al United Nations Club de Washington en febrero de 1950, donde se valoró la capacidad de análisis que mostraba Junyer para investigar la danza y el movimiento como un científico, que había hallado nuevas soluciones para la escenografía y el figurinismo moderno.⁵⁴²

De manera natural, durante los años cincuenta Junyer se encaminó a desarrollar su idea de *free-standing paintings*, una consecuencia lógica de sus primeros avances sobre el papel y el lienzo, en busca de las tres dimensiones. Por ello, su actividad como escenógrafo se redujo considerablemente. Paralelamente, el artista catalán recuperó en esos años su contacto con algunas tradiciones de su tierra natal. Así, en octubre de 1951 participó en una curiosa edición de los célebres *Jocs florals de la llengua catalana* organizados en un espacio cedido por el MoMA. Esta celebración de una fiesta tradicional catalana en el exilio contó con la participación de alguno de los intelectuales y creadores más significativos que se encontraban entonces refugiados en Nueva York. La comisión organizadora estuvo formada por Josep Lluís Sert, Francesc Duran Reynals y August Pi Sunyer, y Joan Junyer fue su presidente. El músico Pau Casals —al que Junyer retrató—, fue nombrado el presidente de honor.⁵⁴³ No fue ésta la única participación con otros exiliados españoles, puesto que en 1952 compartió muros con Esteban Francés, Esteban Vicente, Julio de Diego, Luis Quintanilla, José Guerrero, José Vela Zanetti, Salvador Dalí y José de Creeft en la exposición del Departamento de Español del Barnard College de Nueva York, abierta en las Schaeffer Galleries.

Con todo, su trabajo en proyectos de danza no había terminado. Todavía tenía en el tintero el proyecto de elaboración de un ballet a partir de un libreto de su amigo Robert Graves, cuya coreografía sería montada por Jerome Robbins. Estaría inspirada en la mitología que fascinaba a estos creadores. No en vano, para entonces Graves ya había publicado *The Greek Myths*, en 1955, y *Myths of Ancient Greece*, en 1960. Desde comienzos de 1948, Junyer le contó en una carta sus ideas sobre *Edipo rey*:

Estoy pendiente de que me den la respuesta sobre un ballet el cual argumento [sic] espero que lo hicieras tú. El coreógrafo Jerome Robbins está de acuerdo y los tres haríamos muy buen equipo. El ballet se basaría en la tragedia de Edipo rey. Tanto Robbins como yo creemos que todo el valor dramático reside en el escapismo de Edipo. Anticipo que no te hablo en términos freudianos, que sin duda contiene la obra, sino como una inter-relación del escapismo de Edipo parejo al escapismo de esta «civilización». Abunda extraordinariamente aquí. Todavía no sé nada del proyecto. Tengo que esperar un mes todavía. Entre tanto agradecería saber si aceptarías hacer este libreto que en realidad debe ser la idea de la acción coreográfica. Robbins pensó mucho en un proyecto mío (pag. 162 de Dance Index) que representa la silueta escultórica hueca por la cual se escabulle el bailarín. En este caso sería la silueta de Yocasta que Edipo cruza entra y sale como el agua en la mano. Pensamos igualmente en la esfinge del camino de Tebas —y esto sin ninguna idea de surrealismo.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ S.P.: «Seven Art Shows Mark Local Scene», *New York Times*, Nueva York, 5-11-1949, p. 11.

⁵⁴² WATSON CRANE, Jane: «Kahn Gift of Art Is Received», *The Washington Post*, Washington D.C., 19-2-1950, p. 3. Véanse también: «Art Calendar», *The Washington Post*, Washington D.C., 5-2-1950, p. 5. McNAIR, Marie: «St. Valentine Smiles on The Barkleys», *The Washington Post*, Washington D.C., 15-2-1950, p. 3.

⁵⁴³ Véase CASANELLAS, I.: óp. cit., 2006, pp. 43-44.

⁵⁴⁴ Carta de Junyer a Graves, Nueva York, enero de 1948. RGP. SJCL, RGT.

En este sentido, cabe destacar la negativa de Junyer a que el hecho de realizar un ballet sobre esta tragedia griega implicara que se asociara su nombre a una lectura freudiana o una aproximación al surrealismo, con el que no se sentía en ningún caso identificado. Igualmente, el artista hacía referencia a la obra *Examples from Exhibition of Junyer's Work at the Museum of Modern Art, 1945*, que se había reproducido en el comentado volumen de *Dance Index*, que había inspirado al propio Robbins para trazar los primeros pasos de su montaje, lo que anunciaría el calado que las propuestas de Junyer estarían produciendo en el trabajo de los coreógrafos estadounidenses en esos años.

El archivo de Graves conserva entre sus fondos una extensa referencia a *The Complex Truth About the Oedipus Complex*, probablemente, una primera base para el libreto de este nuevo espectáculo.⁵⁴⁵ Sin embargo, Graves no apoyó la idea de Edipo, pues aseguraba que estaba bien explorada por los dramaturgos griegos desde un punto de vista psicológico, aunque últimamente había sido «vulgarizado por Freud y compañía», por lo que él mismo le había dado la clasificación de «mito iconotrópico». En su lugar, propuso un nuevo argumento, que tituló *Zagreus and the Wild Women*. La historia estaba basada en el mito de las Lenaeae, mujeres salvajes que asesinaban a un rey el mismo día de su coronación. Graves consideraba que la relación entre los protagonistas de esta historia, Zagreus y la Reina, tenía paralelismos con la de Edipo y Yocasta, de manera que el libreto del ballet podría girar en torno a esos mismos intereses.⁵⁴⁶ La psicología femenina presente en los mitos antiguos mediterráneos fue una constante en el pensamiento del escritor británico, quien de hecho, el mismo 1948 publicó uno de sus libros clásicos, *The White Goddess*, que influyó considerablemente en Joan Junyer. El artista catalán contestó a su amigo en una nueva carta:

Estoy de acuerdo contigo que Edipo es mejor para teatro que para ballet. Por otra parte mira qué resultados coreográficos proporciona Edipo por las adjuntas fotos. Es un ballet neurótico. Edipo para el ballet lo interpretaba como tema de «escapismo» que desgraciadamente tanto abunda todavía. Esta «moral» nada tenía que ver con Freud —puedes estar tranquilo a [sic] este punto. Siempre he creído que se puede relatar fielmente una historia pero que no puedes evitar darle una interpretación personal por imparcial que sea.

Robbins y yo hemos considerado tu «The Lenaeae» superior en este sentido. Tu descripción es muy altamente tuya y muy altamente poética. Robbins está completamente convencido y ve, definitivamente su realización. Nos falta que pudieras mandarnos un esquema de argumento y desarrollo de las escenas. No hace falta ni de mucho que sea concienzoso [sic]. Más tarde podrás darle más forma y consistencia. Lo necesitaríamos para trabajarlo los dos y presentarlo como «borrador» a la compañía o empresario. [...] Los dos creemos que primero falta tu argumento con el cual basaremos la coreografía y escenografía, sumariamente, antes que la música. Contamos tener esta muestra primera fase en un mes para luego presentarlo a la compañía, una vez aceptado, trabajarlo este próximo verano y siempre de acuerdo contigo. Robbins ha trabajado mucho últimamente en dos producciones en Broadway. Ahora tiene un paréntesis que quisiera aprovechar para nuestra «The Lenaeae».⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ *The Complex Truth About the Oedipus Complex*, 1948. RGP. SJCL, RGT.

⁵⁴⁶ Véase la carta de Graves a Junyer y Dolors Canals, Deià, Mallorca, 27-1-1948. RGP. SJCL, RGT.

⁵⁴⁷ Carta de Junyer a Robert y Beril Graves, Nueva York, s.f. RGP. SJCL, RGT.

Graves continuó trabajando en estas *Lenaeae*. De hecho, en el libro *Seven Days in New Crete*, incluyó un capítulo basado en ellas, que tituló *The Wild Women*. En su argumentación estaban presentes las pinturas rupestres de Cogul, en la Roca dels Moros (Lérida), donde el escritor situaba la primera aparición de las mujeres salvajes. Graves pidió a Junyer que buscara las fotografías reproducidas en el estudio de Margaret Murray, con lo que es probable que se tratara de la primera referencia a la que acudió el pintor catalán para realizar los bocetos del ballet conjunto.⁵⁴⁸

A raíz de la correspondencia conservada se deduce que, aunque Junyer y Graves tenían una buena comunicación y ganas de sacar el proyecto adelante, quizá no les resultaba tan sencillo contar con que Robbins tuviese la completa disponibilidad para terminar de concretar la obra. Por ello, en una de las cartas, Junyer aseguraba que se podría plantear la coreografía a Antony Tudor.⁵⁴⁹ Dado el retrato que estaban sufriendo, lo mejor sería —sugería— adaptar el ballet al formato televisivo.⁵⁵⁰ No fue esto suficiente, y todavía en 1967 la pieza seguía en su primera fase de desarrollo. Robbins aseguró a Graves: «[...] pienso en ti con frecuencia, puesto que una gran parte del trabajo que estoy haciendo ahora tiene que ver con el ritual y el mito-religión. Es un aspecto del teatro y su función en el que estoy particularmente interesado en la actualidad. He estado examinando la relación ritual del papel del actor y el espectáculo con la audiencia. Mi interés siempre ha estado ahí, pero en los últimos años se ha incentivado por el teatro noh y los dramaturgos griegos». De hecho, le pidió al poeta inglés: «Robert, si tiene una copia del escenario del ballet que iba a hacer con Junyer, me encantaría volver a verlo».⁵⁵¹ De haberse realizado, *The Wild Women* habría supuesto una segunda gran producción en el ámbito escenográfico de Junyer vinculado con la cultura mediterránea, a pesar de la distancia que impuso el exilio.

La máxima aportación de Junyer en el cambio de la danza de los años cuarenta y cincuenta fue la perfecta integración de la pintura, la música y el movimiento, en un estadio renovado a aquella fórmula de Diaghilev, ofrecida varias décadas antes (fig. 126). La parte plástica de un ballet era tan importante como la música o la coreografía; las tres disciplinas debían encontrar su justo equilibrio. El papel del pintor era el de conseguir la atmósfera estética apropiada que permitiese a los espectadores conectar e identificarse con el intérprete.⁵⁵² Sebastià Gasch dijo de la obra del escenógrafo en 1953: «Joan Junyer tiene una marcada predilección por las interpretaciones de la danza y el ballet, que considera como unas manifestaciones íntimamente ligadas a la pintura. En los figurines que ha dibujado y en las escenografías que ha pintado hay originalidad, color, movimiento, profundidad, expresión y siempre un gusto exquisito».⁵⁵³ No obstante, quizás el que mejor definió la contribución de este artista al panorama escénico fue George Balanchine: «El señor Junyer diseña tanto la danza como los trajes. Todo lo que hay que hacer es verter a los bailarines dentro de ellos».⁵⁵⁴

*

*

*

⁵⁴⁸ Carta de Graves a Junyer, Deià, Mallorca, 4-3-1948; y argumento de *The Wild Women Ballet. Chapter XXI of Seven Days in New Crete*, 1948. RGP. SJCL, RGT.

⁵⁴⁹ Carta de Junyer a Robert y Beril Graves, Nueva York, 4-4-1948. RGP. SJCL, RGT.

⁵⁵⁰ Carta de de Junyer a Robert y Beril Graves, Nueva York, s.f. RGP. SJCL, RGT.

⁵⁵¹ Carta de Jerome Robbins a Robert Graves, Nueva York, 10-4-1967. RGP. SJCL, RGT. T.A.

⁵⁵² Véase JUNYER, J., óp. cit., 1947, p. 147.

⁵⁵³ GASCH, Sebastià: *L'expansió de l'arte català al mon*, Barcelona, Clarasó, 1953, p. 168. T.A.

⁵⁵⁴ Cit. en GENAUER, E.: art. cit., 31-10-1951, p. 16. T.A.

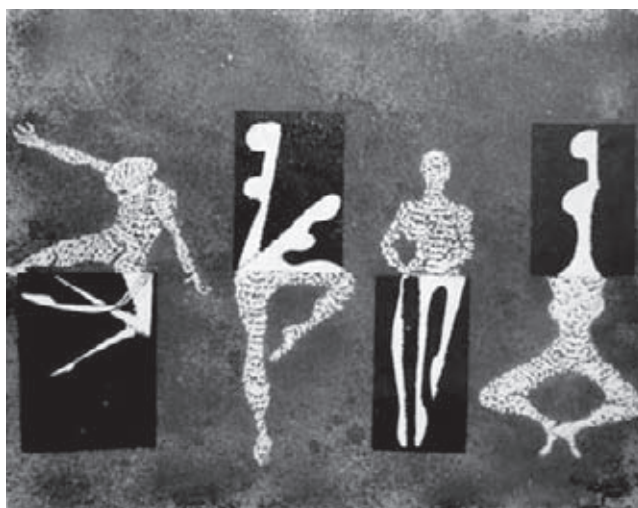


Fig. 126. J. Junyer. *Integration of Scenery and Dancers*, 1947.

Una vez trazada una panorámica global y analizadas las producciones escenográficas del foco del exilio en Nueva York, cabe extraer algunas conclusiones parciales. En primer lugar, se confirma la existencia de un caldo cultural activo y efervescente, producto de la colaboración entre pintores, pensadores, literatos, bailarines, músicos, coreógrafos, arquitectos, críticos, etc., conformado gracias a la recepción de las olas de refugiados políticos europeos, sumada a la actividad del sustrato previo, formado por las figuras estadounidenses más receptivas. Entre estos profesionales, especialmente en el periodo entre 1936 y 1945, se manifestaron los apoyos a la causa republicana española de maneras muy distintas, lo que evidenció una tendencia en el sector americano de presencia de la izquierda política, que posteriormente sería castigada desde la administración estadounidense. De la misma manera, se deduce la existencia de una sólida red de relaciones artísticas entre Estados Unidos y Latinoamérica —especialmente, con México—, de importancia para el desarrollo del surrealismo, aunque también para el realismo proveniente del muralismo mexicano. En estos caminos de ida y vuelta estuvieron presentes muchos exiliados españoles, que residieron de forma transitoria o itinerante entre los distintos territorios del nuevo continente.

El estudio, de manera casi monográfica, de los casos de Salvador Dalí, Esteban Francés y Joan Junyer, evidencia su importancia y riqueza entre la labor para la danza realizada por los exiliados republicanos españoles establecidos en América. A lo largo de los años cuarenta y cincuenta, los tres pintores sobrepasaron los límites estrictos de los círculos escénicos y consiguieron una difusión en los medios que no tenía precedentes en sus trayectorias individuales. Los tres participaron en exposiciones, tanto con sus diseños escenográficos, como con el resto de su obra plástica, una circunstancia que permitió visibilizar de forma más evidente la vertiente multifacética de muchos de los artistas de aquellos años. De manera algo menos cruda que la situación vivida en Europa, el escenario se planteó como un buen recurso para ganar el sustento, pero, sobre todo, como un nuevo lugar de experimentación lleno de posibilidades y como una plataforma de publicidad sin precedentes. No en vano, Dalí, Francés y Junyer, además de trabajar en la danza, se orientaron en distintos momentos hacia el cine y la televisión —casi siempre, en filmaciones coreográficas—. En esta última vertiente trabajó también Antoni Clavé, al que analizamos en el apartado dedicado a París. A pesar de que sus lugares

principales de asentamiento fueron siempre, durante el exilio, la capital francesa y la Costa Azul, su colaboración con Ruth Page y con Hollywood obliga a tener en cuenta la presencia de su nueva estética para la danza a principios de los años cincuenta en Estados Unidos.

Se trató, en definitiva, de la nueva convivencia de los exiliados españoles con la cultura de masas, una circunstancia menos visible en los casos anteriormente analizados, establecidos en París, Londres o la Unión Soviética. En este sentido, el asentamiento y la convivencia de los exiliados con los valores estadounidenses, defendidos desde la Segunda Guerra Mundial hasta el final de los sesenta, resulta muy particular. Si, en los años posteriores a la victoria franquista, todavía era patente un compromiso de los refugiados, compartido por los círculos de intelectuales estadounidenses, así como de los exiliados de los otros fascismos europeos, a medida que la guerra mundial finalizó, se reconoció al régimen de Franco, comenzó la «caza de brujas» y se tensó la situación en plena Guerra Fría, el papel de los españoles republicanos fue pasando inadvertido. De esta forma, aunque su trabajo continuó siendo importante en sus áreas respectivas, observamos la preeminencia de unos contenidos muy alejados de la política, muy distintos a lo que habían manifestado entre 1936 y 1945.

Finalmente, se debe tener en consideración que ninguno de los republicanos exiliados en Estados Unidos que trabajaron en la danza siguió las pautas marcadas por la tendencia del expresionismo abstracto. A diferencia de opciones como las que eligieron, por ejemplo, Esteban Vicente o José Guerrero en la ciudad estadounidense, Dalí, Junyer, Francés y Clavé continuaron su línea figurativa, a pesar de los matices que se puedan encontrar en sus producciones. Así, si en el foco parisino observamos una mayor integración en un entorno estético muy heterogéneo, producto de las distintas modas y tradiciones de los artistas que llegaron a la capital francesa, en la denominada Escuela de Nueva York, los españoles no terminaron de integrarse en la tendencia estética dominante, llevada a cabo por los alabados artistas estadounidenses y apoyada firmemente por la crítica.

2.2. Pintores en la danza latinoamericana

La oferta de acogida del presidente mexicano Lázaro Cárdenas a todos aquellos españoles que buscaran asilo en su país fue determinante para que oleadas de profesionales de todas las áreas buscaran un futuro en las orillas aztecas. México ha sido, sin duda, el territorio receptor de exiliados republicanos españoles que, junto a Francia, ha recibido mayor atención por parte de la historiografía. Investigaciones como las que, en numerosas ocasiones ha dedicado Miguel Cabañas al exilio artístico republicano en el país azteca, han analizado la presencia de pintores, ilustradores o escultores, como Antonio Rodríguez Luna, Gerardo Lizárraga, Aurelio Arteta, Miguel Prieto, Josep Renau, José Bardasano, Juana Francisca Rubio, José Moreno Villa, Ramón Gaya, Salvador Bartolozzi, Gabriel García Maroto, Josep Bartolí, etc.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Véanse: CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en CABAÑAS BRAVO, M.; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D.; HARO GARCÍA, N. de; MURGA CASTRO, I.: óp. cit., 2010, pp. 25-50. «El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 654-674. «El exilio del arte español del siglo XX», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315.

Muy poco antes de que acabara la guerra, en marzo de 1939 en París, se había creado la Junta de Cultura Española, dirigida por José Bergamín, Juan Larrea y Max Aub. Seguidamente, se constituyó una comisión destinada a seleccionar y preparar el viaje a México de miles de exiliados. El pintor mexicano Fernando Gamboa colaboró con la citada Junta para organizar la salida del primer grupo de intelectuales y artistas exiliados, que viajaría como avanzadilla en el barco holandés *Veendam*, conducidos por el escritor mexicano Juan de la Cabada. Este grupo estuvo presidido por José Bergamín, con el que fueron más de cuarenta personas, entre ellas, Antonio Rodríguez Luna, Josep Renau, Manuela Ballester, Roberto Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Rodolfo Halffter, Emilio Prados, Miguel Prieto, Eduardo Ugarte y José Herrera Petere.⁵⁵⁶ Muchos de ellos se encontraban internados en campos de concentración franceses, de los que consiguieron salir con ayuda de la diplomacia y de la intervención de figuras como Picasso. En la correspondencia que Gamboa escribió a cada uno de los miembros de esta expedición, se pueden encontrar los apoyos a los planes de la República: «Los fines que encierra la Junta de Cultura han recibido toda la solidaridad de nosotros los mexicanos y me he atendido además de mi solidaridad antifascista, en el reconocimiento de sus valores profesionales para interesarme vivamente por su integración en ese grupo representativo de lo mejor de la intelectualidad antifascista española».⁵⁵⁷

En México les esperaban instituciones recién creadas en esta política de Cárdenas, como La Casa de España, posteriormente denominada El Colegio de México, que en su fundación y puesta en marcha entre 1937 y 1938, había establecido como objetivo la acogida de los intelectuales y creadores españoles. La República también había creado dos organizaciones para el apoyo de los exiliados: por un lado, el Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE), de tendencia negrista, y por otro, la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles (JARE), de vertiente prietista. Ambas trabajarían en la creación de plataformas de trabajo y ayuda para los españoles en México. En su capital, muchos de los exiliados españoles se establecieron en los mismos barrios, a veces, en los mismos edificios —como por ejemplo lo hicieron Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Rodolfo Halffter y Ramón Iglesias—, formando una comunidad compacta, en la que, en muchas ocasiones, trataron de mantener las tradiciones y la cultura española. Se crearon asociaciones culturales, casas regionales, locales y negocios, se fundaron colegios, galerías y editoriales. Muchas de las instituciones culturales de origen español tendrían, además, una trayectoria fundamental para la historia cultural de México, como el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo Español de México.

Todo ello acabó por generar ideas como la de *arte transterrado*, acudiendo a la denominación del exiliado, acuñada por José Gaos, o como la de «club privado», que aplicó a la asociación de españoles Jorge Alberto Manrique.⁵⁵⁸ Esta actitud se explica por la convicción de que la residencia de los españoles exiliados en México se creía pasajera en un principio, pues se pensaba que el fin de la Segunda Guerra Mundial pondría fin, junto al resto de fascismos, al régimen de Franco. Sin embargo, el mantenimiento de la situación política pasado 1945 borró las esperanzas de aquellos refugiados, que entendieron que su exilio iba para largo. Esa especie

⁵⁵⁶ CABAÑAS BRAVO, M.: óp. cit., 2005, p. 112.

⁵⁵⁷ Carta de F. Gamboa a A. Rodríguez Luna, París, 30-4-1939. Cit. en RODRÍGUEZ SERNA, Antonio: «Luna vivo. Boceto biográfico», en *Rodríguez Luna*, México, Bital, 1995, p. 166.

⁵⁵⁸ CABAÑAS, M.: óp. cit., 2010, p. 36.

de atmósfera de gueto español ya la advertía y prevenía contra ella en 1939 el dramaturgo leridano Paulino Masip en sus *Cartas a un español emigrado*:

Veo en ti el peligro de que vivas tus años americanos metido en la campana neumática de un españolismo rígido que te mantenga aislado y te haga ser en el cuerpo nacional que te ampara, elemento neutro que en el mejor caso no hará bien, ni mal y acepto que ni siquiera estorbo, pero que tampoco servirá para nada fecundo. Y tienes la obligación española, tú precisamente, porque eres español, españolísimo, de dar tu sangre, tu pensamiento, tu energía, a las arterias, al cerebro y al esfuerzo americano.⁵⁵⁹

A pesar de que, a grandes rasgos y en el ámbito de la plástica, esta separación entre mexicanos y españoles fuera bastante severa, hubo espacios y ocasiones en los que las colaboraciones entre creadores de las dos nacionalidades llevaron a cabo proyectos interdisciplinarios de carácter sinérgico. El escenario, una vez más, se convirtió en un lugar de encuentro idóneo para este tipo de manifestaciones, como demuestran las iniciativas explicadas a continuación. Uno de estos casos es el de, la música, que dio pie a numerosas colaboraciones hispanomexicanas. La llegada de compositores españoles como Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Baltasar Samper, Simón Tapia Colman y Otto Mayer Serra fue acogida por otros músicos mexicanos, como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Blas Galindo. Además, estos últimos trabajarían con literatos y pintores españoles en la puesta en escena de numerosos ballets en las décadas posteriores.

Desde un primer momento, los españoles exiliados formaron parte de las actividades multidisciplinarias de la vida cultural en México, como exposiciones, ferias, publicaciones de libros, representaciones, etc. En 1940, por ejemplo, tuvo lugar la célebre Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, organizada por Wolfgang Paalen y Cesar Moro y coordinada por André Breton desde París. En ella participarían varios artistas españoles refugiados en París y el D.F., como Picasso, Dalí, José Moreno Villa, Remedios Varo, Óscar Domínguez y Esteban Francés.

Algunas de las mencionadas actividades estuvieron centradas, precisamente, en la labor escénica de los artistas en el exilio. Nos referimos a la analizada exposición de proyectos escenográficos de Joan Junyer, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes, dependiente del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA), en octubre de 1947. Dos años más tarde, el 18 de marzo de 1949, se inauguraría allí mismo la muestra de *Escenografía Mexicana Contemporánea*, donde se expondrían, entre otros, los bocetos de artistas mexicanos, como Agustín Lazo, Julio Castellanos, Antonio Ruiz, Julio Prieto y otras autorías englobadas en el Departamento de Producción del INBA. Con ellos, compartirían muros los españoles Carlos Marichal, con estudios para *La serva padrona*, y Salvador Bartolozzi, con *El retablo de Maese Pedro y Carmen*.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ MASIP, Paulino: *Cartas a un español emigrado*, San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante, (1939) 1989, pp. 37-38.

⁵⁶⁰ FERNÁNDEZ, Justino: «Catálogos de las exposiciones de arte en 1949», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1950, pp. 9-10. Véase también DALLAL, Alberto: «Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII, 96, México, primavera de 2010, pp. 55-76.

En este sentido, nos gustaría incidir en las analogías que se podrían establecer entre la labor escenográfica y la tendencia artística hegemónica y genuinamente mexicana: el muralismo. La colaboración entre algunos pintores españoles en proyectos planteados por mexicanos fue un hecho que no se debe pasar por alto. La participación de Renau, Prieto, Rodríguez Luna, Antonio Puyol, Luis Arenal y Manuela Ballester en el mural *Retrato de la burguesía* de Siqueiros, en 1939, a pesar de que concluyó con desavenencias entre sus autores, constituye un buen ejemplo de los intereses por nuevos campos artísticos. Igualmente, era conocida la faceta de escenógrafo de los propios muralistas mexicanos. Así, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros diseñaron decorados y figurines para distintos ballets.

Uno de los más ilustrativos fue el decorado por Rivera, con una partitura de Carlos Chávez, titulado *H.P. (Horsepower)*, realizado durante su estancia estadounidense, entre 1926 y 1932, y estrenado ese último año en la Academia de Música de Filadelfia.⁵⁶¹ El ballet, coreografiado por Catherine Littlefield e interpretado por su recién creada compañía —que daría lugar, cuatro años más tarde, a la Philadelphia Ballet Company—, contraponía la visión de la América Latina paradisíaca y natural, agredida por la industrialización y la modernización proveniente de Estados Unidos. Así, los diseños de Rivera recogían toda la carga indigenista en figurines que personificaban productos del comercio latinoamericano, como el plátano, el algodón, el oro, la plata, los cocos y el tabaco. Los diseños de Orozco resultaban algo más modernos, en cuanto a inspiración y factura, en obras como *Obertura republicana*, *Umbral* (ambas, de 1943), *Pausa*, *Presencia* (ambas, de 1945) y *Ballerina* (1947), para el Ballet de la Ciudad de México, coreografiado por las hermanas Gloria y Nellie Campobello.⁵⁶² Curiosamente, muchos de los bocetos preparatorios de estas piezas pasarían a formar parte de las colecciones teatrales del MoMA de Nueva York, una circunstancia que indica el interés enorme que existió en el mundo del arte por la disciplina escénica, así como la conexión y el conocimiento mutuo de lo que ocurría entre México y Estados Unidos en las décadas de los treinta a los cincuenta.

Por otro lado, como ha señalado Ana María Arias de Cossío, los mexicanos no eran ajenos a la estética escénica que se había dado en España durante los años veinte y treinta.⁵⁶³ Giras de teatro como la que realizó Margarita Xirgu junto a Cipriano Rivas Cherif —quien, tras unos años de exilio y reclusión carcelaria en la inmediata posguerra, volvería a México en 1947— poco antes de que estallara la Guerra Civil española, permitieron presentar obras lorquianas puestas en escena con decorados de Sigfrido Burmann o Manuel Fontanals, por ejemplo. De hecho, este último, escenógrafo de éxito durante los años veinte y treinta en España, continuó en su exilio en México con una brillante carrera, esta vez exclusivamente dirigida al teatro y, posteriormente, al cine, trayectoria que combinó con breves estancias por otros países latinoamericanos.⁵⁶⁴

Por tanto, no fue trivial que algunos españoles también se dedicaran a la escenografía durante su etapa de exiliados. Muchos de ellos lo hicieron para el teatro, el cine y el guiñol. De entre ellos, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Carlos Marichal, Fernando Tarazona,

⁵⁶¹ Véase RIVERA, Diego: *Mi arte, mi vida*, México D.F., Herrero, 1963, p. 125.

⁵⁶² Véase GONZÁLEZ MATUTE, Laura: *J.C. Orozco, escenógrafo*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco e Instituto Cultural Cabañas, 2000.

⁵⁶³ ARIAS DE COSSÍO, Ana María: «La escenografía teatral en el exilio», en BRIHUEGA, Jaime (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.], Madrid, SECC, 2009, p. 314.

⁵⁶⁴ Véase PERALTA GILABERT, R.: óp. cit., 2007, p. 227.

Julio de Diego o Ramón Gaya se integraron en proyectos de danza. Como analizaremos a continuación, sus obras estuvieron claramente marcadas por un carácter interdisciplinario que, salvando los obstáculos de quienes criticaban un intrusismo profesional, traspasó aquellos estereotipos del artista transterrado en México.

Redes creativas en la danza de México

La danza mexicana de finales de los años treinta comenzaba una rápida modernización, mientras recibía el repertorio de las compañías europeas y estadounidenses de ballet clásico. De ellas, quizá la de Anna Pavlova, que visitó México en 1919, fue el incentivo decisivo para la búsqueda de lo que consideraban una danza genuina de aquel país. Su institucionalización estuvo ligada, desde el principio, a las iniciativas tomadas en el campo de las artes plásticas, de la mano de las cuales estableció puentes entre la tradición folklórica y la novedad, proveniente, generalmente, del extranjero, una circunstancia que no debe pasar por alto en un estudio centrado en la colaboración de los artistas plásticos en la danza.

Una de tales propuestas interdisciplinarias corrió a cuenta del pintor de origen guatemalteco Carlos Mérida. Integrante de lo que, en ocasiones, se ha denominado el «grupo mexicano» de París —junto a Diego Rivera, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard—, completó su formación en la Francia de las vanguardias históricas, primero, y de entreguerras, en una segunda visita. De la mano de Carlos Orozco Romero, fundó la Escuela de Danza —más tarde, Escuela Nacional de Danza—, heredera de la primigenia Escuela de Plástica Dinámica, dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación de México. En ella se habían puesto en escena obras de temática vinculada a la Revolución de 1910, como el *Ballet simbólico 30-30*, con coreografía de las hermanas Gloria y Nellie Campobello y Ángel Salas y partitura de Francisco Domínguez.⁵⁶⁵ La nueva Escuela, dirigida por Mérida durante tres años desde 1934, formaría a su hija Ana, que se convertiría en una figura fundamental del esplendor del baile mexicano en los años siguientes.

La Escuela de Danza se autodefinía como un «centro antiacadémico», cuyo objetivo principal era la búsqueda de la «expresión nacional sin prescindir de las exigencias de la técnica».⁵⁶⁶ En ella trabajaron las hermanas Campobello, el bailarín de origen soviético Hipólito Zybine, Rafael Díez y Evelin Eastin. Como nota destacada, la dirección había establecido unas enseñanzas de plástica escénica, que impartían Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero. Carlos Mérida transmitió su concepción de la danza en una clarificadora declaración, publicada en la revista *Frente a Frente*:

En la danza de cada pueblo, en las más primitivas o las más complicadas manifestaciones coreográficas, encontramos siempre las características de un estado social con más precisión que en otras expresiones artísticas.

⁵⁶⁵ TORTAJADA QUIROZ, Margarita: «Bailar la patria y la Revolución», *Casa del Tiempo*, México D.F., UNAM, julio-agosto de 2004, pp. 56-65. Véase también: BAUD, Pierre-Alain: *La danse au Mexique. Art et pouvoir*, París, L'Harmattan, 1995.

⁵⁶⁶ LUNA ARROLLO, Antonio: *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de Danza Moderna, 1959, p. 18.

La danza, por consiguiente, tiene esencia particular, absoluta autonomía, existe por sí sola. Vive en el tiempo y en el espacio. Está ligada con el tiempo por la música y con el espacio por sus cualidades plásticas. La danza debe decir lo que la música, la pintura, la poesía no pudieron decir porque, a su vez, es una concreción de todas ellas, una forma de expresión cabal, completa en sí misma. El cuerpo humano es el vehículo, su contenido por excelencia.⁵⁶⁷

El propio Diego Rivera dejó un pensamiento similar por escrito:

Es indudable que si por su pintura México ha llegado a conquistar un lugar innegable en el arte mundial, también es cierto que cuando viajamos por el extranjero comprobamos que, sin ningún optimismo nacionalista, se puede asegurar que existen no solo una coreografía y un ballet definidamente mexicanos, sino que estas dos manifestaciones, emanadas indudablemente de nuestra plástica pictórica, tienen derecho a una consideración señalada en la misma escala mundial.⁵⁶⁸

De manera paralela a lo que ocurrió en la música, la literatura o las artes plásticas, la danza en México reclamó su indigenismo, como uno de los principios asociados a la Revolución, en busca de una identidad y una esencia mexicana. Poco a poco fueron emergiendo agrupaciones y compañías que decían «rescatar» las danzas supuestamente precolombinas, como la compañía Interpretaciones Aztecas y Mayas, nacida en 1934. Otras veces sirvieron de inspiración para renovar un vocabulario académico y para ambientar los ballets de las nuevas programaciones. Todo ello constituía una rica base de tradición variada, pero con carácter personal, en la cultura mexicana.

Sin embargo, las dos apuestas de mayor renovación de la danza de México llegaron desde el extranjero a partir de 1939. Su constitución se materializó a partir de la suma, por un lado, de la llegada de bailarinas y bailarines formados en la danza moderna de Estados Unidos —cuyos seguidores en México se conocerían coloquialmente como «los descalzos», por su rechazo a las zapatillas de ballet— y, por otro, de la recepción de los creadores e intelectuales republicanos españoles exiliados en México. A ello deben añadirse las giras de otras compañías que pasaron por el país azteca con nuevas propuestas plásticas y coreográficas durante los años cuarenta y cincuenta. Este constante diálogo con el exterior y la capacidad de recepción de novedades, así como de integración y producción de propuestas propias sería un rasgo de la brillante danza mexicana creada entonces.

La primera de las vías mencionadas de modernización de la danza del país azteca llegó en 1939, con la visita a la capital de la bailarina y coreógrafa Anna Sokolov, como integrante de una compañía estadounidense de gira. Se trataba de una bailarina formada con Martha Graham y partidaria de la Workers Dance League estadounidense, es decir, claramente comprometida con una ideología de izquierdas, contra el fascismo y a favor de la causa republicana, lo que en seguida la haría congeniar con las ideas de los españoles exiliados en México. En su programa de 1939 se integraron piezas previas de temática antifascista, como *Façade-Esposizione*

⁵⁶⁷ «Algunas intervenciones», *Frente a Frente*, 8, México D.F., marzo de 1937, p. 13.

⁵⁶⁸ RIVERA, Diego: «La pintura y la danza mexicana en la misma escala mundial», en LUNA ARROLLO, A.: óp. cit., 1959, p. 5.

italiana, sobre la Guerra Civil española, como *La matanza de los inocentes* —inspirada en el documental de Herbert Kline, *Heart of Spain*—, y sobre la guerra y sus consecuencias, como *Suite sobre un poema de guerra y El exilio*.⁵⁶⁹ Al año siguiente, a través de Carlos Mérida, fue invitada por el gobierno mexicano y se estableció en la capital, donde se erigió como una de las importadoras de la danza moderna americana, que concretó en el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas. Sokolow rápidamente congenió con la mentalidad del arte oficial mexicano y en sus memorias puso por escrito sus sensaciones de aquellos primeros años en la capital:

Fui presentaba a los grandes artistas —Rivera, Orozco, Siqueiros— y me aceptaron como artista compañera y se interesaron por mi trabajo. De alguna manera, lo que creyeron más importante para expresar con la pintura estaba muy relacionado con lo que yo estaba haciendo en la danza. [...] Estaba fascinada al ver a los indígenas aproximarse a los grandes murales del teatro de Bellas Artes. Se quitaban los sombreros y miraban a la obra con el mismo respeto con el que estarían en una iglesia. Tienen una tradición de respetar el arte y todo el que esté relacionado con el arte es respetado. Por primera vez en mi vida supe lo que se sentía siendo una artista.⁵⁷⁰

Esta vinculación con los pintores fue fundamental en el devenir de los acontecimientos, pues a través del Taller de Gráfica Popular, con cuyos miembros, la coreógrafa estadounidense guardó una estrecha relación, Sokolow entró en contacto con José Bergamín, así como con Constancia de la Mora, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Precisamente, uno de los mayores hitos de esta coreógrafa fue su asociación con figuras españolas, para la fundación del grupo La Paloma Azul en 1940. Se trataba de una iniciativa financiada parcialmente por fondos de la Junta de Cultura Española de la República. Su lema fue un verso de Lope de Vega, «Las artes hice mágicas volando», lo que también aludía al ave azul, de la cual existen distintas teorías sobre el origen de su denominación.⁵⁷¹ En esta agrupación formaron parte integral de la plantilla algunos creadores exiliados españoles. Junto a Sokolow, cobraron una importancia capital el literato José Bergamín, el músico Rodolfo Halffter y los pintores Ramón Gaya y Antonio

⁵⁶⁹ Más adelante crearía también el solo *Lamento por la muerte de un torero*, utilizando un fragmento de la partitura del *Homenaje a García Lorca* de Revueltas, una pieza que precedería a la coreografiada por Doris Humphrey, *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*. La pieza de Sokolow hacía constantes referencias a la figura de Lorca. Una parte de ella sería interpretada en el corto *Bullfight*, de Shirley Clarke, en 1957, hasta el momento, la única filmación de la bailarina en acción. En otro orden, la pieza *El exilio* debe entenderse no solo como una referencia a la sensibilidad de la coreógrafa por los transterrados en el plano latinoamericano, sino también a la situación de los deportados por el régimen nazi y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. No en vano, Sokolow provenía de una familia de judíos.

⁵⁷⁰ Cit. en WARREN, Larry: *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, p. 69. T.A.

⁵⁷¹ Existen distintas versiones sobre el origen del nombre del grupo: inspiración en un cuento, en una pieza musical de época colonial, en un verso de Lope de Vega, etc. Nigel Dennis es partidario de la versión de Emilia Salas Viu, viuda de Halffter, que atribuyó el nombre del grupo a la pulquería La Paloma Azul, en la misma capital mexicana, una versión defendida también por Margarita Tortajada en su estudio *Danza y Poder*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998, p. 111. Por otro lado, casualmente todos los españoles integrados en el proyecto habían participado de una manera u otra en la revista *El Mono Azul*, que aludía al compromiso del artista, que vestía simbólicamente el mono de trabajador.

Rodríguez Luna⁵⁷² (figs. 127, 128). Entre los bailarines actuaron Raquel Gutiérrez Lejarza, Carmen Gutiérrez Lejarza, Ana Mérida, Isabel Gutiérrez Lejarza, Alicia Ceballos, Delia Ruiz, Josefina Luna, Alicia Reyna, Rosa Reyna, Alba Estela Garfías, Martha Bracho, Emma Ruiz, Aurora Aristi, Mario Camberos, Ramón Rivera, Augusto Fernández y Gustavo Salas.⁵⁷³

De entre los ballets de estos refugiados, sin duda el estreno de *Don Lindo de Almería* supuso todo un acontecimiento y constituyó el disparo de salida del proyecto. No en vano, esta prometedor pieza no había podido ser estrenada en España —como apuntábamos en capítulos anteriores— a causa del estallido de la Guerra Civil española y la victoria franquista. Su realización en México resultó la constatación de la continuidad que encontró la cultura española de la Edad de Plata en los nuevos territorios de acogida durante el exilio.⁵⁷⁴ Precisamente las modificaciones que hubo que aplicar con respecto a los primeros planes de este ballet ejemplifican a la perfección los nuevos procesos de creación de los transterrados: aunque el libreto y la partitura estaban acabados en España, la puesta en escena y la interpretación corrieron a cargo de figuras americanas. Así, la coreografía se basó en la danza moderna estadounidense, mientras que la escenografía estuvo elaborada en la tradición plástica mexicana, es decir, tuvo lugar una convivencia o una integración de trabajos realizados de forma separada en localizaciones alejadas, que confluyeron sobre el escenario mexicano en 1940.

La pieza de Bergamín, denominada en el programa *Mojiganga de Don Lindo de Almería*, había sido escrita en 1926, mientras que la partitura de Halffter se finalizó en 1935. La obra, calificada de ballet con «escenas de costumbres andaluzas», no se estrenó hasta el 9 de enero de 1940 en el Teatro Fábregas de México D.F., gracias a la intervención del tenor Antonio Palacios, director de la Compañía de Arte Lírico Español, en medio de dos zarzuelas. El inicio del argumento de este ballet, transcrito en el programa de mano, ayuda a hacerse una idea del aspecto del escenario:

Sobre un cielo abierto como un mapa astronómico, se destacan, como prendidas en la atmósfera, las figuras que aluden o evocan un rincón andaluz; la reja, la maceta de claveles, el nicho blanco que ocupará un San Antonio. Dominando el conjunto se alza un inmenso cocotero al pie del cual, instalada en enorme jaula, la gigantesca cacatúa o papagayo.

⁵⁷² Durante su exilio en México, Rodolfo Halffter compatibilizaría su trabajo en La Paloma Azul con su labor como profesor en la Escuela Superior Nocturna de Música (1941) y en el Conservatorio Nacional de Música (1942, 1945). Igualmente, compondría otros ballets, como *Doña Elena la traicionera*. Véase: *The Printed Work of the Spanish Intellectuals in the Americas 1936-1945/La obra impresa de los intelectuales españoles en América 1936-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1950, p. 54. Por su parte, Rodríguez Luna también desempeñaría una labor coetánea, como becario de La Casa de España-El Colegio de México, para el que, junto a otros musicólogos españoles y mexicanos, realizó una serie de obras que ilustrarían dos libros que documentaban las danzas de tradición indígena, *La danza de los concheros de San Miguel de Allende* (escrita por Justino Fernández, en 1941) y las *Danzas del Carnaval de Huejotzingo* (1941). CABAÑAS BRAVO, M.: óp. cit., 2005, pp. 184-185.

⁵⁷³ Programa de mano, La Paloma Azul, 20-9-1940. Cit. en DALLAL, Alberto: *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 115.

⁵⁷⁴ DENNIS, Nigel: «Las bailarinas del exilio republicano: Bergamín, Halffter y “La Paloma Azul” (México, 1940)», *El Maquinista de la Generación*, 20-21, Málaga, 2011, pp. 52-67. Véase también: BERGAMÍN, José: *Don Lindo de Almería* (ed. N. Dennis), Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 13-63.



Fig. 127. Bailarinas de La Paloma Azul con la artista Margo (centro) y Rodolfo Halffter (segundo por la izquierda).



Fig. 128. Ana Mérida, Rodolfo Halffter, Julio Brancho y Rosa Reyna.

Una luz clara, intensa, ilumina la escena, soleándola artificialmente con reflejos de lámpara de cuarzo.⁵⁷⁵

Tras el estreno de la obra, el crítico y director del Círculo de Bellas Artes, Armando de María y Campos pidió al literato español una autocrítica, que extractamos a continuación:

[...] estas escenas fueron trazadas por mí, hará veinte años, para la compañía de ballets rusos de Diaghilef. Se lo entregué a Falla para que él, o quien lo considerase mejor, le pusiera música. Falla se lo dio al entonces discípulo Rodolfo Halffter. La partitura de *Don Lindo* era conocida en España y Europa por haberse tocado en conciertos. En Madrid, Barcelona, París y Londres. Pero el «ballet» no había sido representado hasta ahora, a pesar de haberse preparado más de una vez su representación completa con la colaboración pictórica de Picasso y Miró. En las notas que usted conoce, digo mi opinión sobre esta maravillosa música de Halffter. También en esas notas se dice como [sic] el autor entiende el arte del teatro, en este caso, como el de torear, como un arte birlibirlógico o birlibirloquesco, de quitar y poner, siguiendo la definición clásica del toreo atribuida a Cúchares y Lagartijo. [...]

Ha sido el talento de Ana Sokolow el que ha llenado mi pretexto vacío, de figuración viva, de forma y sentido poéticos, en conjunción con la plenitud de la música de Rodolfo Halffter y la pintura que agradezco y admiro por su total y detallado acierto del pintor Antonio Ruiz.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Programa de mano citado en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, pp. 93-94.

⁵⁷⁶ Cit. en ibídem, pp. 88-89.

Desconocemos la mencionada implicación de Miró y de Picasso como escenógrafos en el proyecto —algunas fuentes provenientes de los estudios de Sokolow aseguraban que el malagueño diseñaría los decorados, mientras que el catalán se encargaría de los figurines, aunque no se ha podido corroborar esta información—. El texto de Bergamín ha sido estudiado con profundidad por el investigador Nigel Dennis, gran conocedor de su trayectoria vital y profesional, quien también se ha adentrado en los entresijos de la constitución del grupo de danza. La esposa de Halffter, Emilia Salas Viú, a propósito de *Don Lindo*, aquel «caballero del olvido y del recuerdo», recordaba del estreno «una noche memorable en la que se selló la amistad con los artistas mexicanos y en la que nació la primera Compañía de Danza Moderna en México».⁵⁷⁷

Gracias al éxito de esta primera representación, los creadores implicados trataron de repetir la fórmula, en un efímero proyecto que obtuvo el apoyo oficial del gobierno de Cárdenas, así como la financiación del matrimonio de mecenas Carlos Obregón Santacilia y Adela Formoso. De hecho, el nombre de esta última aparecía citado el 18 de octubre de 1940, en el diario de los debates del congreso de diputados de México, invitando a formar una comisión que asistiera a la presentación de la temporada cultural de su grupo de danza. Acudieron como representantes de los diputados Demetrio Bolaños Espinosa, Alfredo Félix Díaz Escobar, José M. Bolio Méndez, Luis Márquez Ricaño y Alberto Trueba Urbina.⁵⁷⁸ Ya oficialmente, el grupo de La Paloma Azul se presentó en el Palacio de Bellas Artes de México el 8 de octubre. De esa representación conservamos un cartel realizado por Ramón Gaya (fig. 129), en el que aparecía un estilizado bailar español, acompañado de una guitarra y una florida maceta, todo ello delineado con un brioso trazo que, sin embargo, transmitía perfectamente el ímpetu de la danza que se vería sobre el escenario.

El programa contenía otras tantas piezas con participación española, que se presentaron el mismo 1940. Se pusieron en escena ballets como *La madrugada del panadero*, de nuevo una pieza con libreto y partitura de Bergamín y Halffter, que contó con una escenografía del mexicano Manuel Rodríguez Lozano, y que fue estrenada el 20 de septiembre. El argumento bergaminiano recogía la cómica historia de una panadera que se dejaba cortejar por varios galanes. Cuando su marido la encontró de improviso, los galanes se escondían en los sacos de harina. Al ser descubiertos, la panadera se hacía la sorprendida y los empujaba al horno del pan, tras lo cual, los tres galanes acababan saliendo medio chamuscados.

Por otro lado, el ballet de triple título *Balcón de España o Enterrar y callar y Lluvia de toros* fue definido como un conjunto de «escenas de caprichos, desastre y disparate, trazadas por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya». Contaba con decorados y figurines de Antonio Ruiz, sobre una música de Antonio Soler.⁵⁷⁹ El programa de mano de este ballet de

⁵⁷⁷ SALAS VIÚ DE HALFFTER, Emilia: «La música en el exilio. Rodolfo Halffter y los músicos españoles en México», en SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (ed.): *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid, Siruela, 1991, p. 71.

⁵⁷⁸ Diario de los debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 23, Legislatura XXXVIII, año I, 18-10-1940. <http://cronica.diputados.gob.mx/DDebate/38/1er/Ord/19401018.html> [Consulta 17/02/2011].

⁵⁷⁹ Véase el estudio de SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, María Teresa: *El teatro en el exilio de José Bergamín* (tesis doctoral inédita), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. También: GONZÁLEZ IZQUIERDO, María Milagros: *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín* (tesis doctoral inédita), La Laguna, Universidad de La Laguna, 2002.

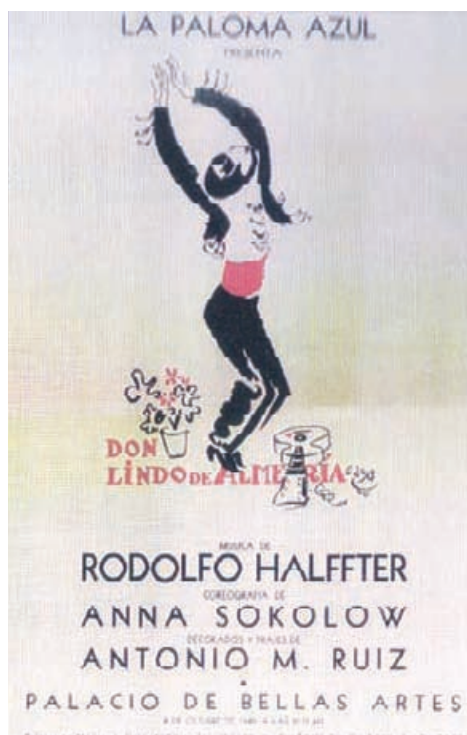


Fig. 129. R. Gaya. Cartel para *Don Lindo de Almería*, de La Paloma Azul, 1940.

temática goyesca reprodujo una obra realizada expresamente para la compañía por otro pintor español exiliado: Antonio Rodríguez Luna. Entre sus páginas se explicaba el argumento de la pieza, del que extraemos aquellas notas que permiten evocar la atmósfera española en la que se inspiraron sus autores y que reflejó Rodríguez Luna en su estampa:

Paisajes de Goya evocadores de su fantasía. Un enorme peñón alucinante que domina la perspectiva de la llanura, gran balcón en el que aparecen asomadas las dos Manolas. Perseguidos por dos torazos negros (*Disparate de Bestias* o *Lluvia de Toros*) entran un militar, un fraile y un magistrado. Llevan un gran paraguas cada uno con el que se defienden de los toros como si fueran lluvia o viento. Logran escapar. Del balcón desaparecen las Manolas, asomándose a él tres figuras o mascarones grotescos. Son el Buitre carnívoro, el Burro y el Macho Cabrío goyescos.

Van entrando sigilosamente por todos lados, como conspiradores o conjurados, figuras de embozados y tapadas, majos y majas (*Baile de la Vaquilla*). Surge disparatadamente luego, la Reina del Circo. Cuando desaparece vuelve de nuevo al baile general con la Gallina Ciega o *Disparate Femenino*. Luego sigue el capricho; ya tienen asiento, y por último, *El Manteo del Pelele*. Cuando acaba este baile entra en escena, llevado por sus dos compañeros como en los cartones famosos, el albañil, herido. Se inicia con su entrada la figuración desastrosa, entrando en escena el espantajo o fantasma de la guerra (*Que Viene el Coco* o *Qué Guerrero*); el fantasmón apunta como en el disparate conocido con una especie de fusil o pistola ametralladora que finge ocultar en su ensabanada figura. Todos van cayendo como en un bombardeo; resalta la figura en pie del albañil herido, blanco y sangriento, alzando los brazos, desesperado con humano ademán de pelele grotesco (*Fusilamientos en la Moncloa* y otros desastres).

Se marcha el Fantasma y se levanta de la escena cubierta de inmóviles sombras una nueva figuración carnavalesca que inicia la danza general (Entierro de la Sardina y Procesión del Viernes Santo). Cuando la danza está en su apogeo vuelven a entrar los dos torazos negros que siembran el desconcierto y acaban con todo. El Buitre, el Burro y el Macho Cabrío que habían bajado al baile vuelven a subir al balcón desde el que contemplan acongojados el paso solemne y melancólico de cuatro encapirotados llevando en andas la figura exánime del pelele.⁵⁸⁰

Como se puede comprobar, el argumento de la pieza no dejaba de ser sorprendente. Utilizaba la estética de los *disparates* y los *desastres* de Goya, en continuos guiños a la situación de la España contemporánea. Los personajes de sus recreaciones, de principios del siglo XIX, cobraban en esta obra unos nuevos significados, marcados por el contexto de la Guerra Civil y sus consecuencias: el buitre carnívoro, el burro, el macho cabrío, los conspiradores embozados, el pelele, el coco, el encapirotado... Todo ello, con cierto aire surrealista, remite a la perfección a las atmósferas que, precisamente, Rodríguez Luna recreó tantas veces en sus desgarradoras estampas bélicas de los años anteriores. Además, debe tenerse en cuenta que la Guerra Civil se había considerado en muchas de las creaciones en variadas facetas, como una segunda Guerra de la Independencia. No en vano, Francisco de Goya se veía, desde los ojos de los refugiados republicanos, como un antecesor de su propia causa, un pintor que había sufrido los conflictos de su tiempo y sus consecuencias en un exilio del que no retornó.

También aparecía el número *Siete canciones*, con partitura de Silvestre Revueltas, inspiradas en los siguientes poemas de Federico García Lorca: *Caballito*, *Las cinco horas*, *Canción tonta*, *El lagarto y la lagarta*, *Canción de cuna*, *Serenata* y *Es verdad*. La escenografía, el figurinismo y las máscaras de esta pieza fueron obra de Carlos Mérida. En el diario *El Nacional* se indicó que había sido una «perfecta unión, justo enlace entre la música, la escenografía y la coreografía [que] logró la Paloma Azul en este delicioso ballet. Todo lo que ha hecho Ana Sokolow con su grupo está muy por encima del interés artístico, desde el punto de vista mexicano del deseo nacional de crear un ballet propio».⁵⁸¹

Estas obras de claras referencias españolas convivieron con otras de factura más mexicana. Entre ellas, destacamos *Entre sombras anda el fuego*, con una partitura de Blas Galindo. El programa recogía que la música intentaba ser «esencialmente mexicana, pero sin recurrir al dato folklórico. Anna Sokolow, sin seguir argumento alguno, utiliza esta música, fresca y juvenil, como marco para presentar a su grupo en la moderna técnica de la danza».⁵⁸² Por otro lado, el célebre ballet *El renacuajo paseador*, estrenado en el tercer programa de La Paloma Azul, el 4 de octubre de 1940, utilizó una composición musical de Revueltas, basada en el poema homónimo del escritor colombiano Rafael Pombo. Casualmente, el músico falleció la misma noche del estreno de esta última partitura, por lo que su representación obtendría más relevancia. La sinfonía *Antígona*, basada en la obra de Jean Cocteau, con música de Carlos Chávez, presentó un decorado realizado por el arquitecto y mecenas del grupo, Carlos Obregón Santacilia, quien también diseñó el vestuario. Las distintas fuentes también mencionaban la presencia de partituras de repertorio, como *Aires tiernos de Lully* y la suite clásica *Los pies de pluma*, con música de Couperin. Además, en el seno de la compañía se llevó a cabo una

⁵⁸⁰ Cit. en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, p. 93.

⁵⁸¹ Crítica de *El Nacional*, cit. en ibídem, p. 95.

⁵⁸² Cit. en ibídem, p. 88.

nueva versión de *El amor brujo* de Falla, que interpretaron, entre otros, Antonio Triana y Anita Sevilla (Anita Pérez Gómez). La orquesta fue dirigida por Rodolfo Halffter, el que fuera su discípulo en sus años de formación en Madrid. La escenografía corrió por cuenta de Antonio Rodríguez Luna, mientras que los figurines fueron obra de Valdés Peza.

Curiosamente, cuando algunas de las obras del repertorio creado por Sokolow en México viajaron a Estados Unidos, el público y la crítica neoyorquinos no las acogieron con demasiado entusiasmo. Entre estas piezas estaban algunas de las mencionadas, a favor de la causa republicana española que, sorprendentemente, no fueron tomadas en consideración. En diciembre de 1943, por ejemplo, el célebre crítico Edwin Denby escribió sobre la representación:

El actual fervor subjetivo de la Srta. Sokolow no concuerda ya con la simplicidad añorada de sus composiciones anteriores; cuanto más intensa se vuelve, más oculta su carácter real. De esta forma, los viejos números relacionados con temas como la infancia en los barrios bajos, la delincuencia juvenil o el Madrid leal [...] ahora, vistos en una atmósfera adulta, estos terribles temas parecen artificiales y falsos.⁵⁸³

El experimento de La Paloma Azul fue fundamental en la integración entre las artes españolas —con su herencia de la esplendorosa Edad de Plata— y las artes mexicanas. El periodista del diario *El Universo Gráfico*, Nabor Hurtado González, dijo de la compañía que «ha conseguido satisfacer en forma plena la ambición y anhelo del público, y de un público cuya cultura queda garantizada por la asiduidad y entusiasmo con que asiste a un espectáculo selecto con manifiesto afán de estimularlo, de llevarlo al éxito no por snobismo sino por verdadero amor hacia lo bello».⁵⁸⁴ Por su parte, Carlos Peña declaró que el «decorado, vestuario, música, coreografía, dirección y ejecución formaban un todo armónico; representaban un real y efectivo valor artístico. Eran un fruto bien sazornado que, precisamente por ser el primero, constituye garantía y anuncio de otros mejores».⁵⁸⁵ Por último, extractaremos una rotunda frase de *El Universal*: «Los elementos que integran el grupo son en todos sus aspectos —coreografía, música, escenografía, etc.—, son [sic] conocidos del público y sus nombres bastaron para suponer la calidad del espectáculo, que puede considerarse como el esfuerzo más serio que se ha hecho en México en este género».⁵⁸⁶

Dos críticos, compositores y musicólogos exiliados, Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, hicieron un cercano seguimiento a este fruto del trabajo de sus compatriotas. El primero animó a continuar el testigo de su iniciativa: «[...] está en el camino que me parece destinado a La Paloma Azul. Ojalá esta no vuelva a abandonarlo. Los entusiastas aplausos del público demuestran que existe un ambiente para ello. Y bien merecido para el esfuerzo que supone la creación *de toutes pièces* —de un género artístico tan exigente en calidad y cantidad de elementos».⁵⁸⁷ Por su parte, Salazar hizo una valoración del papel de los españoles refugiados, en su estudio de 1946: «Su encuentro en la capital de México con Anna Sokolow fue decisivo y de ese

⁵⁸³ Cit. en WARREN, L.: óp. cit., 1998, p. 78. T.A.

⁵⁸⁴ HURTADO GONZÁLEZ, Nabor: *El Universal Gráfico*. Cit. en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, p. 95.

⁵⁸⁵ Cit. en ibídem, p. 97.

⁵⁸⁶ Cit. en ibídem, p. 98.

⁵⁸⁷ BAL Y GAY, Jesús: *Crónicas musicales*. Cit. en ibídem, p. 96.

momento parten iniciativas que condujeron al actual florecimiento del ballet mexicano».⁵⁸⁸ El compañero de la coreógrafa estadounidense, el mexicano Nacho Aguirre, declaró para una entrevista en 1981:

Su colaboración con importantes escritores, pintores y músicos sentó un importante precedente, continuado casi inmediatamente por otros artistas de la profesión de la danza. Sus enseñanzas del «todo o nada» fijaron un modelo que está reflejado en el modo en que la danza es enseñada hoy en México. Fue como una gota de tinta en un vaso de agua. La pequeña gota coloreará toda el agua en el vaso.⁵⁸⁹

También en 1939 se asentó en México otra coreógrafa estadounidense, promotora de la danza moderna: Waldeen von Falkenstein Broke. Invitada por el Departamento de Bellas Artes, esta artista fundó el homónimo Ballet de Bellas Artes, cuya primera temporada inauguró en noviembre de 1940. Trabajó para esta compañía un pequeño grupo de pintores escenógrafos mexicanos: Carlos Mérida, Olga Costa, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Prieto, a los que, con el paso de los años, se unirían también otros exiliados españoles, como Julio de Diego. Entre sus compositores cabe destacar a Miguel García Mora y Eduardo Hernández Moncada, aunque también se echó mano de partituras de otros músicos contemporáneos —entre ellos, algún exiliado español, como Halffter—. En su programación destacaron piezas como *La procesión*, con partitura de Eduardo Hernández Moncada y figurinismo de Julio Castellanos; *Danza de las fuerzas nuevas*, con música de Blas Galindo y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma; *La Coronela*, con un libreto de Fernández Ledesma, una partitura de Revueltas y una escenografía basada en los grabados de José Guadalupe Posada; y *Siembra*, inspirado en la campaña nacional de alfabetización del gobierno mexicano de 1945.

Al igual que había sucedido años antes en el experimento de La Paloma Azul, el Ballet de Waldeen integró a colaboradores mexicanos y españoles exiliados, que trabajaron en interesantes programas de danza. Citaremos, a modo ilustrativo, el que se estrenó el 23 de noviembre de 1945. Este espectáculo estaba integrado por siete obras: *Valses*, con música de Brahms y vestuario de Dasha; *Tres preludios*, con partitura de Chávez y escenografía de Julio Prieto; *Sinfonía concertante*, de Mozart, con vestuario de Dasha; *Sonatas españolas*, con música de Antonio Soler y decorados y trajes de Julio de Diego; *En la boda*, de Blas Galindo, con vestuario de Carlos Mérida, realizado por Josefina Piñeiro; *Elena la traicionera*, de Rodolfo Halffter, con escenografía de Olga Costa; y *La coronela*, de Revueltas.

Paralelamente al desarrollo de la disciplina moderna, el ballet clásico consiguió apoyos, especialmente con el gobierno de Manuel Ávila Camacho. Así, en 1942 surgió el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por las hermanas Campobello, que debutó sobre los escenarios en junio de 1943. Como ha estudiado Margarita Tortajada, esta compañía rescató la fórmula de Diaghilev «a la mexicana», de manera que sus programas se caracterizaron por las temáticas nacionalistas, elaboradas por creadores autóctonos. Entre ellos cabe citar a Canessi, Julio Castellanos, Germán Cueto, Carlos Chávez, Galindo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Hernández Moncada, Antonio Ruiz, José Pablo Moncayo y Roberto Montenegro. En su seno despuntarían importantes intérpretes y coreógrafas, como Laura Urdapilleta.

⁵⁸⁸ SALAZAR, A.: óp. cit., 1949, p. 217.

⁵⁸⁹ Cit. en WARREN, L.: óp. cit., 1998, p. 76. T.A.

Poco después, en 1946, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes en México D.F., donde dos años más tarde se creó el Departamento de Producción Teatral, dirigido por Julio Prieto, uno de los escenógrafos mexicanos más destacados. En ese momento también se instauró la carrera de escenografía en la Escuela de Arte Teatral, dependiente también del INBA, un hecho que confirmaba la importancia que siempre se le dio en México a la relación entre las distintas artes y, en concreto, a la plástica escénica. El mismo año de fundación del INBA, Waldeen retornó a los Estados Unidos, dejando el Ballet Waldeen bajo la dirección de Guillermina Bravo, que junto a Ana Mérida, actuarían también de coreógrafas en esta nueva etapa de la agrupación. Ambas creadoras llevarían la propuesta de configuración de una Academia de la Danza Mexicana, con base en la anterior compañía de Waldeen, que sería fundada el 1 de febrero de 1947, apoyada por Carlos Chávez, entonces director del INBA. Pronto hubo un conflicto entre las dos directoras: Bravo, como militante comunista que era, propugnaba una danza comprometida y política, mientras que Mérida era partidaria de una «danza pura», independiente de una ideología determinada. Esta última sería nombrada la única responsable de la Academia, quien estipuló como uno de sus principales objetivos la investigación en las danzas autóctonas mexicanas y sus «artes correlativas». Así, entre sus colaboradores habituales, despuntaron Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, Luis Sandi, Gabriel Fernández Ledesma, Juan Soriano, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Federico Canessi, Carlos Marichal, Diego Rivera y Miguel Covarrubias.⁵⁹⁰

Este último artista acabaría siendo nombrado jefe del Departamento de Danza del INBA por Carlos Chávez, entre 1950 y 1952. En esos años y gracias a su intervención, volvió por México el bailarín José Limón, quien se había marchado a Estados Unidos para formarse, y se había convertido en todo un icono de la danza moderna de aquellos años. El gobierno Mexicano invitó a Limón a realizar una estancia en su tierra natal, como compañía residente del INBA, donde comenzó a trabajar en enero de 1952. Con Limón, el Ballet de México, dependiente de la mencionada Academia, obtuvo éxitos incuestionables en los que fue muy importante la colaboración interdisciplinaria con artistas plásticos.

El bailarín había demostrado en los años anteriores su compromiso con el bando republicano español tras el estallido de la Guerra Civil. Al igual que había ocurrido con Martha Graham —en sus creaciones *Deep Song* e *Immediate Tragedy-Dance of Dedication*—, con Anna Sokolow —en *Façade-Esposizione Italiana*—, y con Doris Humphrey —en *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*—, José Limón presentó una pieza de danza inspirada en el conflicto español, titulada *Danza de la Muerte*.⁵⁹¹

El bailarín mexicano crearía su propia compañía en el verano de 1946 en Estados Unidos y presentaría sus primeras funciones en el Bennington College y, a partir de enero de 1947, en otros teatros de Estados Unidos. No obstante, en su producción de los primeros años cincuenta, debemos subrayar su creación *The Exiles*. No en vano, el bailarín había dejado de lado sus orígenes mexicanos, por lo que una pieza con esta temática de reminiscencias personales, sumado a las circunstancias históricas mundiales nada más concluir la Segunda Guerra Mundial,

⁵⁹⁰ Ibidem, pp. 39-40.

⁵⁹¹ LIMÓN, José: *An Unfinished Memoir* (ed. Lynn Garafola), Middletown, Wesleyan University Press, 1998, pp. 80-81.

la convierten en una importante obra estrechamente vinculada con su época. Sobre la pieza, el bailarín hizo reflejar en el programa de mano: «De acuerdo con Dante, no hay mayor angustia que las alegrías pasadas recordadas en medio de la adversidad. Esta danza se inspiró y estuvo dedicada a los desolados que recordaron algún paraíso perdido, la serenidad, la inocencia o la propia tierra».⁵⁹²

Mientras tanto, en 1948, Guillermina Bravo fundó, junto a Josefina Laval, el Ballet Nacional de México. En él se abanderó una producción de contenido político y social y una técnica renovadora y moderna que hiciera crecer la danza nacional mexicana. Paralelamente a sus actuaciones, en 1950, la Academia creó lo que denominó el «grupo experimental», dirigido por Ana Mérida y dedicado específicamente a desarrollar una danza moderna mexicana, como estipuló en su nombramiento Fernando Gamboa —entonces Subdirector General del INBA—. Trabajaban en un local de la Avenida Hidalgo de la capital azteca y pronto presentaron espectáculos distintos. Entre ellos, nos resulta especialmente interesante citar el estreno de una nueva versión del *Homenaje a García Lorca*, que compuso Silvestre Revueltas en los años de la Guerra Civil española. El compositor mexicano por excelencia en la primera mitad del siglo xx, como anunciábamos anteriormente, había fallecido hacía diez años. Con una coreografía de Waldeen, Rosaura Revueltas declamó algunos versos del poeta andaluz, mientras que ambas bailaban también con Ana Mérida, Evelia Beristain, Roseyra Marengo y Alma Rosa Martínez. El figurinismo de esta pieza fue diseñado por Ángeles García Maroto —también conocida como Ángeles Egea Ramos—, precisamente, la segunda esposa del artista exiliado español Gabriel García Maroto, antiguo compañero y amigo de Lorca. La artista confeccionó también el vestuario del primer número del programa, *Preludio y fuga*, que había sido diseñado, junto con la escenografía, por Alfonso Soto Soria.

Entre los colaboradores habituales de los espectáculos de la Academia de Danza Mexicana, figuró una plantilla formada casi íntegramente por mexicanos —Gabriel Fernández Ledesma, Blas Galindo, Celestino Gorostiza, Carlos Jiménez Mabarak, Arnulfo Martínez Laval, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Salvador Ochoa, Luis Sandi y Juan Soriano—, con la excepción de un exiliado español, de importancia fundamental para la labor plástica escénica: Carlos Marichal. Entre sus obras, que analizaremos más adelante, podemos citar ejemplos como *El zanate*, un ballet con música de Blas Galindo, inspirado en una leyenda oaxaqueña.

Por último, cabe mencionar la existencia de un tercer tipo de danza, paralela a las disciplinas clásica y moderna: el baile folklórico. Así, se llevó a cabo la constitución del Ballet Folklórico de México en 1952, el cual, dirigido por Amalia Hernández y formado por ocho intérpretes, aplicó el discurso nacionalista e indigenista apoyado en los bailes de las distintas regiones del país. En los años sucesivos, la agrupación experimentó un crecimiento y apoyo, hasta conseguir integrar un elenco de cincuenta trabajadores.

En cuanto a la conservación del folklore español en territorio mexicano, cabe citar el testimonio del escenógrafo republicano exiliado Avel·lí Artis-Gener, quien en 1978 recordaba los espectáculos mostrados en algunas instituciones, para preservar las danzas y las canciones populares españolas entre los refugiados:

⁵⁹² Cit. en OWEN, Norton: «Afterword», en *ibídem*, 1998, p. 120. T.A.

Hay que consignar, a crédito de los Hogares, Casas y Orfeones, el imponente trabajo efectuado en aras de la divulgación del folklore ibérico. Incontables sacrificios ha costado mantener en pie a aquellas masas corales (que en momentos de crisis hacía difícil aplicar el término de *masa* a aquella docena y media de cantores) o a aquellos grupos de danzantes —los *Esbarts*, en catalán— que, en muchas ocasiones, tenían que contar con veteranos muy veteranos a falta de sangre nueva. Y, pese a todo, cantaban y bailaban y esquivaban sabiamente el aire de *pandereta*, con objeto de que los públicos captaran la verdadera dimensión del pueblo del que provenían.⁵⁹³

Antes de concluir el repaso a la red hispanomexicana de creadores e intelectuales relacionados con la danza, destacaremos el trabajo fundamental de Cipriano Rivas Cherif. El polifacético escritor y cuñado del presidente Azaña llegaba a México en 1947, después de haber estado encarcelado en España desde 1940, tras una maniobra de la Gestapo al sur de Francia, que lo entregó a Franco. Antes de eso, Rivas Cherif había tratado de resucitar una compañía de danza española de la mano de Gustavo Pittaluga —con quien se encontraría entonces en México—. Barajaba varios nombres para el grupo: Le Ballet Espagnol, Le Théâtre Espagnol de Ballet, Compagnie de Ballet Espagnol, Les Ballets «Argentina», La TEA (Compagnie du Théâtre École Espagnol d'Art). Entre sus colaboradores tenía pensado contar con Enrique Casal Chapí, Salvador Bacarisse, Salvador Bartolozzi y Magda Donato. En el repertorio se integrarían piezas como *La romería de los cornudos*, *El contrabandista*, *El caballero de Olmedo*, *Iberia*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*, *Don Juan*, *Fuenteovejuna*, *La pasión de Sevilla* y distintos bailes de inspiración folklórica.⁵⁹⁴ En definitiva, se trataba prácticamente de resucitar la compañía de Antonia Mercé para la que había trabajado a finales de los años veinte. Sin embargo, su proyecto se vio truncado por el avance de la Segunda Guerra Mundial y su detención y encarcelamiento en España. Una vez en México, Rivas Cherif retomaría su labor teatral en distintos proyectos, especialmente a partir de la fundación de un nuevo TEA, el Teatro Español en América. Con un intervalo de trabajo en Puerto Rico, a su regreso a México continuó su incansable labor, incentivando las artes escénicas en este país.⁵⁹⁵

Además de analizar las compañías que se generaron en el México de los años cuarenta, se debe tener en cuenta la recepción de las novedades que otras agrupaciones de danza extranjera difundieron gracias a distintas giras. Entre ellas, cabe mencionar la llegada del Original Ballet Russe del Coronel de Basil en 1941, 1942 y 1946, compañía con la que, como estudiaremos, trabajaron diferentes artistas latinoamericanos, así como españoles exiliados, como Miguel Prieto. También pasarían por allí los miembros del Ballet Theatre, como Anton Dolin, Irina Baronova y Alicia Markova, que marcarían profundamente los recuerdos de algunos bailarines hispanomexicanos que acudieron a sus representaciones —como Maruja Bardasano—. Durante la temporada 1943-1944 actuaría en la capital azteca el Ballet Español de Ana María. En el verano de 1945, George Balanchine se trasladaría a México con quince estudiantes de la School of American Ballet, en un programa organizado por Nelson A. Rockefeller, coordinador de los asuntos interamericanos de la compañía. Igualmente, se debe tener en cuenta la estancia que realizó el ballet

⁵⁹³ ARTIS-GENER, Avel·li: *La diáspora republicana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, pp. 409-410.

⁵⁹⁴ Carta de Rivas Cherif a G. Pittaluga, Collonges-sous-Salève, 6-6-1939. Cit. en *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1976, pp. 177-180.

⁵⁹⁵ Para profundizar en la labor de Rivas Cherif en el exilio, véase AGUILERA SASTRE, Juan: «Los exilios de un hombre de teatro: Cipriano Rivas Cherif», en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939*, vol. 2, Barcelona, GEXEL, 1998, pp. 439-447.

de Katherine Dunham en 1947, en la cual se contemplaron varios números de danzas folklóricas americanas y de tradición afroamericana. En un momento en el que la identificación con el indigenismo vivía su auge, el éxito de la compañía de Dunham no tuvo precedentes. Ese mismo año, también visitó el INBA el Ballet Russe de Monte Carlo de Serge Denham, que presentaría una decena de ballets del repertorio clásico y de Diaghilev. Finalmente, en 1949, México reci biría al Ballet Russe Alicia Alonso, una célebre compañía cubana cuya andadura ha pervivido hasta la actualidad. En cuanto a la danza española, México acogería las representaciones de La Argentinita (1940), Pilar López (1940, 1950), Carmen Amaya (1945), Rosario y Antonio (1946), Mariemma (1949), y otras tantas grandes figuras que continuaron despuntando en las décadas sucesivas.

Durante los años cuarenta y cincuenta fueron surgiendo otras compañías, generalmente de financiación privada, que actuaban paralelamente a las grandes agrupaciones institucionales. Entre ellas cabe subrayar el Ballet Nelsy Dambré, en el que se formaron importantes coreógrafos y bailarines que despuntarían años más tarde en otras compañías (fig. 130). Entre ellos, trabajaron Sergio Unger —que heredaría la compañía más tarde—, Lupe Serrano —que continuaría una brillante carrera en Estados Unidos—, Laura Urdapilleta, Gloria Contreras, Mercedes Pascual —otra refugiada española—, Carolina del Valle, Déborah Velázquez, Felipe Segura, César Bordes, Salvador Juárez, Tomás Seijas y otros⁵⁹⁶ (figs. 131-132). Con ellos actuó el bailarín ruso Michel Panaieff, destacado coreógrafo de aquellas décadas.⁵⁹⁷ Su repertorio estuvo basado en los clásicos académicos. Entre sus piezas destacaron *Las sílfides* (Chopin), *Coppélia* (Delibes), *Ballet Húngaro* (Massager), *El lago de los cisnes* (Tchaikovsky), *El espectro de la rosa* (Weber), *Cascanueces* (Tchaikovsky), *Pas de trois* (Donizetti), *Fiesta de primavera* (Thomas) y *Troyana* (Massenet).

Asimismo, casi como continuación del anterior, se creó el Ballet Concierto (fig. 133), dirigido por el bailarín y coreógrafo Sergio Unger, presentado en el Palacio de Bellas Artes. En su programa de la temporada de 1952-1953, se declaró que tenía la aspiración de cubrir un hueco en las disciplinas de la danza de México, inexistente hasta el momento: «La idea fundamental del “Ballet Concierto” es aprovechar sobre la recia contextura de la danza española, el amplio sentido coreográfico de la Danza Moderna, presentando, así, un nuevo género con mayor fuerza interpretativa y pureza de línea».⁵⁹⁸ De tal forma, en esta aparición la compañía anunció que estaba estructurada por una sección de danza moderna, encabezada por Waldeen y Ana Mérida, e integrada también por Evelia Beristáin, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez y Rosaura Revueltas, así como por otra rama de danza española, dirigida por Javier de León y Graciela y compuesta por Socorro de la Cueva, Leticia Roo Fernández, Eugenia Flores, Olivia Torres, Julieta Limón Garza, María Elena Dávalos, Álvaro de la Cruz, David Ríos, Jesús Alonso y José Luis Illescas. Como coreógrafo huésped contaban con Guillermo Keys Arenas, así como con la colaboración del Ballet Moderno de México, dirigido por Waldeen. Finalmente, en su patronato aparecían algunos exiliados españoles y lo integraban Margarita Pagliai, José María Dávila, Francisco J. Grajales, Antonio Luna Arroyo, Carlos Reynoso, Eduardo García Maynez, Emilio Checa y Rodolfo Halffter.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Programas de mano, Ballet Nelsy Dambré, Teatro Lerdo, Xalapa, s.f.; Palacio de Bellas Artes, México, 21-2-1951; Teatro Colón, 10-6-1951. Archivo Maruja Bardasano (AMB). Nelsy Dambré viajaría a El Salvador con el objetivo de fundar una escuela de danza. Para despedirla, se organizó una gran fiesta en casa de los Bardasano, por iniciativa de Maruja. Véase «Bulliciosa Fiesta en Casa del Pintor José Bardasano», recorte de prensa. AMB.

⁵⁹⁷ RIUS, Luis: «El ballet Nelsy Dambré», *Segrel*, México, 1951, p. 22.

⁵⁹⁸ Programa de mano del Ballet Concierto, temporada 1952. AMB.

⁵⁹⁹ Programa de mano reprod. en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, p. 299.



Fig. 130. Nelsy Dambré rodeada por Charito del Valle, Lupe Serrano y Maruja Bardasano, en casa de José Bardasano y Juana Francisca Rubio. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.



Fig. 131. Clase de danza de Michel Panaieff en México, diciembre de 1952. Foto: Navarrete. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.



Fig. 132. Clase de danza del Ballet Concierto. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.



Fig. 133. Programa de mano del Ballet Concierto, 1954.
Archivo Maruja Bardasano, Madrid.

En la siguiente temporada, bajo el patrocinio del INBA y el Círculo de Bellas Artes, el grupo actuó en el Palacio de Bellas Artes con un elenco formado por Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Tomás Seijas y Maruja Bardasano. Su repertorio se fue orientando más hacia los clásicos académicos, como recogió, de nuevo, el programa de mano: «En nuestro país el grupo denominado “Ballet Concierto” que dirige tan acertadamente el Maestro Sergio Unger, lucha por impulsar el gusto por la danza clásica y su larga experiencia en los principales Ballets europeos le han permitido alcanzar un positivo éxito en su tarea creadora de un verdadero cuerpo de Ballet».⁶⁰⁰ A partir de 1956, el Ballet Concierto sería dirigido artísticamente por Felipe Segura —aunque Unger permanecería como director coreográfico— y, con el tiempo, pasaría a ser denominada la Compañía Nacional de Danza del INBA.

Entre sus programas —que llevaron de gira por México— se encuentran piezas como *El cinturón del diablo* (Dvorak), *El espejo* (Tchaikovsky), *Rendez-vous* (Grieg), *La Serenata* (Mozart), *Ballet Fausto* (Gounod), *El lago de los cisnes* (Tchaikovsky), *Ópera* (Brahms), *La doncella y el diablo* (Liszt), *Las Sílides* (Chopin), *El pájaro azul* (Tchaikovsky), *Danzas campesinas* (Adam) y *La noche de Walpurgis* (Gounod)⁶⁰¹ (fig. 134). En pocas de sus piezas se indicaba la autoría de los decorados, ya que simplemente se remitía al Departamento de Producción del INBA. Solo aparecían, en ciertas ocasiones, los figurinistas. No obstante, gracias al Fondo Documental Felipe Segura, conservado en la actualidad en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA, se ha podido catalogar esta producción y atribuir los decorados y trajes, en ciertos casos, a la obra de los diseñadores mexicanos José Gómez Rosas, Xavier Lavalle, José Padilla Carlín, Alejandro Rangel Hidalgo, Julio Castellanos, Luis Sánchez Arriola, Julio Prieto, Juan Soriano, William

⁶⁰⁰ Programa de mano del Ballet Concierto, 13-3-1954. AMB.

⁶⁰¹ FEDRES: «El Ballet Concierto de Unger», *El Porvenir*, Monterrey, 27-10-1954.



Fig. 134. Representación de la *Suite de divertissements*, Ballet Concierto. Foto: Navarrete. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.

Sundmaker y, como analizaremos en detalle más adelante, Maruja Bardasano. Por tanto, muchas de estas obras fueron vestidas con decorados comodín albergados en los almacenes del INBA o se realizaron como autorías compartidas.

Tras hacer un repaso a este entramado de creadores de diferentes disciplinas, inserto en el contexto de recepción de exiliados que huyeron de los lugares en los que se batió la Segunda Guerra Mundial —en la que México había entrado en 1942—, y sumados a la propia base autóctona, vale la pena dedicar unas breves líneas a las producciones individuales de aquellos artistas españoles que trabajaron para la danza en México. Sabemos de las colaboraciones puntuales de algunos de ellos. No obstante, figuras como Salvador Bartolozzi, uno de los más brillantes escenógrafos españoles en el exilio, no se dedicó durante esta etapa de su trayectoria a ningún espectáculo de danza. A pesar de esta circunstancia, cabe resaltar aquí su colaboración fundamental para el desarrollo de las puestas en escena de teatro, ópera y representaciones infantiles.

Tras haber comenzado una brillante y prolija etapa como escenógrafo y figurinista para danza y teatro durante la Edad de Plata en España, Bartolozzi tomó, como tantos creadores republicanos, el camino del exilio, primero hacia París y, después, hacia México, junto a su compañera la escritora Magda Donato. Se dedicó a la ilustración de cuentos, entre los que recuperó su personaje de Pinocho, introduciéndolo en Latinoamérica. Además, tuvo mucho contacto con el ambiente del Palacio Nacional de Bellas Artes, donde entró a trabajar en el Departamento de Teatro. Allí, durante los años cuarenta, realizó las puestas en escena de distintas obras y estrenó piezas especialmente de temática infantil. Entre ellas, podemos mencionar *La fantástica aventura de Cucuruchito*, *El retablo de Maese Pedro*, *Carmen*, *Bodas de sangre*, *Los caprichos de Mariana*, *Jaque a Don Juan*, *Invasión* y los premiados figurines de la película *Pepita Jiménez*.⁶⁰² Entre estas representaciones no hemos encontrado ninguna colaboración específica para la danza, como había realizado en los años anteriores a la guerra. En cualquier caso, su carrera mexicana fue breve, pues un cáncer segó su brillante trayectoria en 1950.⁶⁰³

⁶⁰² Véanse ESPINA, Antonio: *Bartolozzi. Monografía de su obra*, México D.F., Unión, 1951, p. xii. A.A.E.: «Anuncios y presencias», *Letras de México*, 23, México, 1-11-1944, p. 1.

⁶⁰³ Véase el estudio de LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: óp. cit., 2007, p. 19.

Quien sí se interesó por la danza fue Remedios Varo, que había llegado al país azteca junto a Benjamin Péret a finales de 1941. Colaboró en distintos proyectos escénicos, la mayor parte, pertenecientes al campo teatral —como *La loca de Chaillot*, junto a Leonora Carrington—. No obstante, también tuvo contacto con la danza al elaborar, de la mano de Esteban Francés —antes de que este partiese hacia su carrera estadounidense— los trajes diseñados por Marc Chagall para la versión del ballet *Aleko* que estrenó el Ballet Theatre en México, en septiembre de 1942, con una coreografía de Massine sobre música de Tchaikovsky.⁶⁰⁴ Igualmente, como analizaremos, José Bardasano y Juana Francisca Rubio estuvieron en constante contacto con el mundo de las compañías de ballet, pues su hija, la bailarina y pintora Maruja Bardasano, desarrolló una importante carrera en México.

Tras realizar esta panorámica de la situación de la danza mexicana durante los años cuarenta y cincuenta, queda constancia de la importancia fundamental que tuvieron las colaboraciones interdisciplinarias en las que trabajaron exiliados españoles del campo de las artes plásticas, la música y la literatura. Aunque muchos de ellos, como hemos comprobado, solo tantearon estas labores en escasas ocasiones, otros artistas desarrollaron una importante carrera en la escenografía de la danza en México, como analizaremos de manera monográfica a continuación. Para concluir, citaremos las palabras del escenógrafo exiliado en México, Avel·lí Artís-Gener, Tísner, quien en 1947 escribió *La escenografía en el teatro y el cine*:

La escenografía no constituye, por sí sola, un valor. Lo es, en cambio, en lo que se refiere a la obra de teatro. Es una consecuencia de ella y, como tal, debe servirla con fidelidad y respeto. El autor de la obra teatral ha puesto en ella un espíritu, dice con ella alguna cosa, se propone crear determinada situación en el espectador, y el decorado —como los actores, como las luces, como el propio apuntador— ayudan al autor en su misión. El escenógrafo debe saber leer la obra teatral y descubrir en ella el propósito del autor.⁶⁰⁵

Carlos Marichal

El artista de origen canario Carlos López Marichal (Santa Cruz de Tenerife, 1923 - Puerto Rico, 1969) llegó a Madrid siendo joven, en los meses previos al estallido de la Guerra Civil. Durante el conflicto bélico pasó por Valencia, Barcelona, Bélgica y Francia. En el último país, fue internado en un campo de concentración, de donde salió para instalarse una temporada de nuevo en el país belga, donde estudió arquitectura y teatro en la Real Academia de Bruselas. Tras pasar por Casablanca, llegó a México en 1941. Allí continuó formándose en bellas artes, artes gráficas y escenografía. Durante esta etapa mexicana, colaboró en distintos espectáculos teatrales del Palacio de Bellas Artes entre 1944 y 1948, formando parte de la plantilla de escenógrafos del Departamento de Producción Teatral del INBA. Entre sus colaboraciones, cabe destacar *El hombre que casó con mujer muda*, *Captain Smith*, *Le Paquebot Tenacity*, *Las*

⁶⁰⁴ KAPLAN, Janet: *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Era (1988), 2007, p. 98. Véanse también: GRUEN, Walter, *Remedios Varo, catálogo razonado*, México, Era, 2008, p. 105. KAPLAN, Janet: «Remedios Varo: Voyages and Visions», *Woman's Art Journal*, vol. 1, 2, otoño de 1980-invierno de 1981, p. 18. Los más de setenta diseños de Chagall se conservan en los archivos del MoMA.

⁶⁰⁵ ARTÍS-GENER, Avel·lí: *La escenografía en el teatro y el cine*, México, Centauro, 1947, p. 25.

preciosas ridículas, La traviata, María Egipciaca, Aleluya, y las óperas *El hijo pródigo* y *El pobre marinero*. Igualmente, desde 1945 trabajó como profesor de escenografía y teatro en la Universidad Femenina de Motolinía.⁶⁰⁶

En el seno de la Academia de Danza Mexicana, Marichal se sumó a la presentación de varias piezas. Destacaremos, como apuntábamos anteriormente, el ballet *El zanate*, basado en una leyenda oaxaqueña sobre el maleficio de un pájaro azul. La aparición del ave y el sonido de su canto, para los zapotecas, traía consigo una desgracia. El libreto y la coreografía fueron obra de Guillermina Bravo, que trabajó conjuntamente con el músico Blas Galindo. La escenografía y el vestuario fueron diseñados por Gabriel Fernández Ledesma, aunque Marichal ocupó el puesto de director de foro, coordinando la realización de los trajes —por Josefina Piñeiro, Paquita, Jesús Guerrero y Antonieta Prado—, la escenografía —por Manuel Meza—, las máscaras —por Federico Canessi—, la iluminación —por Ricardo Zedillo—, la tramoya —por Marcelino Jiménez— y la utilería —por Francisco Pérez—.⁶⁰⁷

En 1947, con motivo de las múltiples actividades que se realizaron entre los círculos de españoles en varios países para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, la Unión de Intelectuales Españoles presentó una nueva versión del ballet *Don Quijote*. Fue interpretado por los miembros del Ballet de Ciudad de México, con una coreografía de Guillermina Bravo, junto a integrantes de la Escuela de Arte Teatral, dirigida por Gilberto Martínez del Campo. La pieza contaba con escenografía de Julio Castellanos, Julio Prieto y Carlos Marichal, mientras que la partitura tuvo la autoría de Carlos Chávez y Jesús Bal y Gay.⁶⁰⁸ La pieza se dirigió, desde el escenario del INBA, hacia un público infantil, y obtuvo un gran éxito. Igualmente, Marichal se encargó de la puesta en escena de la versión que el Ballet Theatre realizó en México de *El lago de los cisnes*. También para danza, diseñó los decorados de *Orfeo* y *Suite provenzal*, esta última, con partitura de Darius Milhaud y coreografía de Josefina Martínez, así como otros espectáculos del Ballet de Louis Jouvet y el Ballet de Alicia Alonso.

En un plano más experimental, Marichal se integró en el grupo teatral El Tinglado, formado por estudiantes de la Federación Universitaria Escolar de Españoles en México, dirigido por Max Aub. Con ellos presentó *El sueño de una noche de verano*, en junio de 1948, en el Palacio de Bellas Artes, un montaje que combinaba el texto dramático con un cuerpo de baile que interpretaba distintas piezas de las partituras de Mendelssohn. Sobre su presentación, la revista *México en el Arte* recogió las siguientes líneas: «Carlos Marichal, encargado de la escenografía, nos ofreció un palacio del duque en el que no se puede negar la influencia que en su espíritu ha obrado la pintura mexicana, que se observa en su colorido atrevidamente contrastado. La decoración del bosque, deliciosa y llena de fantasía vuelve al escenógrafo a su sentido plástico europeo».⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Véase GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar: *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*, A Coruña, Edicions Do Castro, 1999.

⁶⁰⁷ Programa reproducido en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, pp. 124-125.

⁶⁰⁸ Véase: *Universidad de San Carlos*, 10, Guatemala, enero-marzo de 1948, p. 228.

⁶⁰⁹ *México en el Arte*, 2-8-1948. Cit. en LUGO DE MARICHAL, Flavia: «Carlos Marichal: la recuperación de la memoria del exilio a través de algunas cartas ilustradas», en GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M.^a Teresa y AGUILERA SASTRE, Juan (ed.): *El exilio literario de 1939*, Logroño, Universidad de La Rioja, GEXEL, 2001, p. 168.

Marichal pasó por Estados Unidos en 1947, para impartir unos cursos de verano en el Middlebury College, donde diseñó y dirigió *Ligazón*, *Doctor Death de 3 a 5* y *La zapatera prodigiosa*, entre otras obras.⁶¹⁰ En 1949 dejó su trabajo en el INBA, para trasladarse a Puerto Rico, donde residió los últimos veinte años de su vida, y donde continuó con sus brillantes experimentaciones escénicas, como estudiaremos a continuación.

Julio de Diego

El artista Julio de Diego Yuste (Madrid, 1900 - Sarasota, Florida, 1979) es todavía poco conocido en nuestra historiografía del arte exiliado. En parte, esto se debe a que, como sucedió con varios artistas de la Escuela de París, De Diego ya se encontraba fuera de España cuando estalló la Guerra Civil y, además, en 1943 consiguió la ciudadanía estadounidense. Sin embargo, su posicionamiento claramente contrario al bando sublevado y su decisión de no volver a la España de Franco permiten considerarlo un caso más dentro de los refugiados políticos republicanos, con sus necesarios matices. Aunque pasó la mayor parte de su vida en Estados Unidos, el hecho de que su colaboración escenográfica para danza más importante fuese para la compañía de Waldeen en México, ha llevado a incluirlo en esta sección dedicada al país azteca.

A pesar de que no fue un escenógrafo prolijo, es importante destacar que su primera labor profesional en el mundo del arte estuvo vinculada a las artes escénicas, pues siendo un adolescente entró a trabajar como aprendiz en el taller de escenografía del Teatro Real de Madrid. A ello hay que sumar su interés por la danza, ya que tuvo la ocasión de formar parte como extra en el cuerpo de baile de *Petrouchka* de los Ballets Russes de Diaghilev. Esta fascinación por los escenarios seguiría presente en la vida de Julio de Diego en años sucesivos, puesto que, como veremos, participaría como actor en el cine hollywoodiense, se casaría con una bailarina de *strip-tease* con la que iría de gira por Estados Unidos, realizaría infinidad de murales y decoraciones efímeras y, cumpliendo con requisitos para ser incluido en este estudio, diseñaría la escenografía y el figurinismo de un ballet mexicano a mediados de los años cuarenta.

Tras abandonar su hogar siendo adolescente y trabajar, como hemos señalado, en un taller de escenógrafos, De Diego se integró en el ejército y luchó en las campañas del norte de África. Marchó a París para formarse en el núcleo artístico establecido en entreguerras, antes de viajar a los Estados Unidos en 1924.⁶¹¹ En 1926 se mudó a Chicago, donde comenzó a trabajar como ilustrador de revistas y moda y, sobre todo, como decorador. Esta formación le sería de vital importancia, al orientar al artista hacia un tipo de obras murales, escenográficas y decorativas que decantarían una gran parte de su producción. Aunque principalmente se dedicó al óleo, la pintura mural o la acuarela, también realizó pintura decorativa sobre cerámica y

⁶¹⁰ ARRIVÍ, Francisco: «Diez años de diseño teatral. Exposición de Carlos Marichal en la Universidad de Puerto Rico», *Orfeo. Revista de Letras*, vol. 2, 3, Yauco, Puerto Rico, junio de 1955, p. 49.

⁶¹¹ La prensa recogería lo siguiente: «Cuando De Diego vino a los Estados Unidos con veinticuatro años era un ex-escenógrafo, ex-figurante de ballet, ex-actor de cine, ex-oficial del ejército y exiliado político». «Art: 38 Views of the Armada», *Time*, Nueva York, 15-6-1962. T.A.

grabado en múltiples técnicas, obras en muchas ocasiones dedicadas a temas del estereotipo español, como la tauromaquia.⁶¹²

Durante los años treinta, De Diego consiguió asentarse y obtener fama en España y en América. En 1931 volvió a Madrid durante el verano, donde aprovechó para exponer su obra más reciente en el Círculo de Bellas Artes de la capital en el mes de octubre.⁶¹³ En esta exposición pudieron verse acuarelas y óleos, aunque el artículo mostró fotografías de numerosos murales que realizados por aquellos años en Estados Unidos. Su primera gran individual americana llegó en 1932, momento a partir del cual su producción comenzó a formar parte de las colecciones de importantes centros, como el Art Institute de Chicago, que mostró sus obras junto a las de otros miembros del grupo de pintores de esa ciudad —como William S. Schwartz, John Stephan, C. C. Preussl, Flora Schofield, Franklin van Court y Davenport Griffen—. ⁶¹⁴ En los años sucesivos fue premiado en distintos concursos, como la *Exposition of American Painting and Sculpture* o la de *Artists of Chicago and Vicinity*, celebradas en el Art Institute de Chicago. En 1938 formó parte del jurado de la International Water Color Exhibition del mismo museo —junto a Edgar P. Richardson y A. Lassell Ripley— y expuso en la muestra *Art for the Public* organizada por los artistas de Chicago del Federal Art Project, dependiente de la Works Progress Administration. Un año más tarde también participó en la Exposición Internacional de Nueva York junto a artistas americanos, presentando un óleo titulado *Spanish Landscape*.⁶¹⁵ Sus obras se mostraron en importantes galerías y museos de ciudades como Nueva York, Pittsburgh, Los Ángeles, París y Bruselas.

Para entonces se había convertido en un respetado artista en el mundo cultural estadounidense, lo que corrobora su membresía de la Chicago Society of Artists —en la que en 1938 desempeñó funciones de gestión en el panel de dirección junto a otros artistas— y de la Artists Equity Association —en la que en 1953 fue nombrado uno de los directores.⁶¹⁶ Ya como uno más del núcleo de Chicago, obtuvo la ciudadanía estadounidense y se mudó a Nueva York en 1943.⁶¹⁷

⁶¹² Véanse JEWETT, Eleanor: «Exhibit of United States Navy Paintings Is Thrilling», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 21-10-1934, p. 4. JEWETT, E.: «Critic Scores 46th Show of American Art», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 24-10-1935, p. 17. «En los centros ministeriales. Éxito de un artista español en un Certamen norteamericano», *ABC*, Madrid, 27-11-1935, p. 20. JEWETT, E.: «Chicago Area Artists' Works to Go on View», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 26-1-1944, p. 17. «Art Notes», *New York Times*, Nueva York, 27-1-1944, p. 17. «Art Works Transferred to Dinner Plates in Latest Collection of Castleton China», *New York Times*, Nueva York, 15-9-1949, p. 33.

⁶¹³ Véanse ABRIL, Manuel: «Rumbos, exposiciones y artistas otra vez...», *Blanco y Negro*, Madrid, 18-10-1931, pp. 12-16. «XI Salón de Otoño», *ABC*, Madrid, 9-10-1931, p. 38. «Informaciones y noticias artísticas», *ABC*, Madrid, 7-10-1931, p. 38.

⁶¹⁴ Véase JEWETT, Edward Alden: «Americans at the Art Institute», *New York Times*, Nueva York, 10-6-1934, p. 9.

⁶¹⁵ Véanse JEWETT, Eleanor: «International Water Colors on View Here», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 1-5-1938, p. 8. JEWETT, E.: «Exhibition of Sculpture at Art Institute», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-8-1938, p. 4. GREEN HARRIS, Ruth: «Why Not Contemporary?», *New York Times*, Nueva York, 15-10-1939, p. 148.

⁶¹⁶ Véanse JEWETT, Eleanor: «Noted Gallery Gets New York by J. T. Johnson», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-7-1938, p. 8. «Artists Equity Elects», *New York Times*, Nueva York, 4-4-1953, p. 9.

⁶¹⁷ «Julio de Diego. He Paints Weird War and Peace», *Life*, Nueva York, 11-3-1943, p. 80. Véase también: «Art: From the Woolworth Tower», *Time*, Nueva York, 1-2-1954.

Con los conflictos bélicos de los años treinta y cuarenta De Diego mostró su compromiso y conciencia en su trabajo. Así, con el estallido de la Guerra Civil española se situó en seguida del lado republicano y pintó óleos como *Homage to the Spanish Republic* en 1938 y acuarelas como *Spanish Civil War*, en 1939. Ocurrió lo mismo con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, representando obras como *The Perplexity of What To Do* —que obtuvo el premio de Mr. y Mrs. Jule F. Brower durante la 44^o Chicago Artists and Vicinity— en 1940, *What Are They Going to Do Next?*, en 1942, y *Blue Print of the Future*, en 1943.⁶¹⁸ Las obras de De Diego con esta temática bélica fueron expuestas como parte de la muestra de arte latinoamericano en la Hull House de Chicago, organizada por la Spanish Society en noviembre de 1940, y protagonizaron sendas individuales en la Nierendorf Gallery neoyorquina y la Phillips Gallery de Washington.⁶¹⁹ El trágico fin de la guerra con las bombas nucleares motivó su serie *Atomic*, en la que se observa la preocupación que el pintor madrileño tuvo por el devenir de los acontecimientos internacionales.

Como apuntábamos anteriormente, el 23 de noviembre de 1945 se estrenó el ballet *Sonatas Españolas* en el Palacio de Bellas Artes de México D.F., con coreografía de Waldeen y música de Antonio Soler. Interpretada por Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Edmée de Córdova, Ana Mérida, Gloria Mestre, Evelia Beristáin, Ricardo Silva, José Silva y Waldeen, utilizó unos decorados y trajes diseñados por Julio de Diego que ejecutaron los talleres de Meza y Marco. La obra se estructuraba en seis escenas: *Jota*, *Baladilla*, *Romance*, *Tres amores* y *Danza final*.

Para esta pieza, De Diego diseñó una serie de figurines inspirados en la estética velazqueña, pero pasados por una simplificación formal con la que se reducía el cuerpo a la geometría de una cabeza sin rostro (figs. 135-136). Dos de estos ejemplos están reproducidos en la obra de George Amberg, *Art in Modern Ballet*. El primero corresponde al traje que debía de lucir Ricardo Silva, como indicaba una inscripción a los pies de la figura. Vestía un traje negro con pantalón hasta la rodilla, medias blancas y zapatillas negras, puños y cuellos de lechuguilla.⁶²⁰ El segundo figurín pertenecía a la Princesa Ana María, que interpretó la misma Waldeen.⁶²¹ Su cabeza aparecía enmarcada por un peinado propio de las Meninas, en el que De Diego especificaba que llevaría unos grandes y brillantes pendientes. Resaltando sus rasgos geométricos limpios, en su mano portaba un abanico blanco liso, y su traje estaba reducido al corpiño triangular, el volante circular y una larga falda decorada apenas con tres lazos oscuros.

⁶¹⁸ Algunas de estas obras se reprodujeron en la revista *Life*, Nueva York, 11-3-1946, pp. 80-83. Véase también JEWETT, Eleanor: «Open Chicago Artist Show at Institute Today», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 14-3-1940, p. 17. JEWELL, Edward Alden: «Pittsburgh Scene of U.S. Art Show», *New York Times*, Nueva York, 14-10-1943, p. 19.

⁶¹⁹ En la de 1940 se vieron obras de Luis Blanquet, Guillermo Ortiz, José de Luna, Rosario Flores, Roberto Meléndez, Elida Piza y Pedro Terán. Véase «Latin-American Art Displayed in Hull House», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-11-1940, p. 2. Véase también JEWELL, Edward Alden: «Exhibition Opened by Julio de Diego», *New York Times*, Nueva York, 20-4-1943, p. 19. JEWELL, E. A.: «In Miniature», *New York Times*, Nueva York, 25-4-1943, p. 8. J. W.: «War Art Of De Diego Worth a Visit», *The Washington Post*, 11-7-1943, p. 6.

⁶²⁰ DE DIEGO: *Costume for Man [Ricardo Silva]. Sonatas españolas*, 1945. Col. Ballet Waldeen. Reprod. en AMBERG, G.: óp. cit., s.f. n. 131.

⁶²¹ DE DIEGO: *Costume for Woman [Waldeen]. Sonatas españolas*, 1945. Col. Ballet Waldeen. Reprod. en ibídem, n. 132.



Fig. 135. J. de Diego. Figurín para *Sonatas españolas*, 1945.



Fig. 136. J. de Diego. Figurín para la princesa Ana María de *Sonatas españolas*, 1945.

También ha llegado a nosotros la reproducción en blanco y negro del telón de fondo de la obra (fig. 137), un decorado —según se especifica en el volumen de Amberg— de tres dimensiones.⁶²² Este destacaba por enmarcarse en una gran arcada de medio punto, de color oscuro plano, abierta a un paisaje completamente sintetizado. En él se distinguía un esquemático paisaje basado en una colina, un sol —en el que se apreciaba cierta influencia de la grafía mexicana— y una reducida nube blanca que también se podría entender como un ave al vuelo. Por delante de esta pintura aparecían dos elementos que bien podrían ser objetos tridimensionales: una puerta irregular y una arquitectura no identificada, decorada con esferas que hacen un guiño a los madroños goyescos. Aunque no se trató de la pieza más alabada del programa representado por la compañía de Waldeen, algunas críticas dedicaron unas líneas a la representación: «Varias Sonatas Españolas de Antonio Soler, exquisitas por su estilo y musicalidad, las interpretaron con acierto aun cuando determinados movimientos a base de abanicos, evocaban el lenguaje orientalista».⁶²³

⁶²² DE DIEGO: *Sketch for Three-Dimensional Setting. Sonatas españolas*, 1945. Col. Ballet Waldeen. Reprod. en ibídem, n. 133.

⁶²³ S.H.: «Entre músicos». Cit. en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, p. 105.

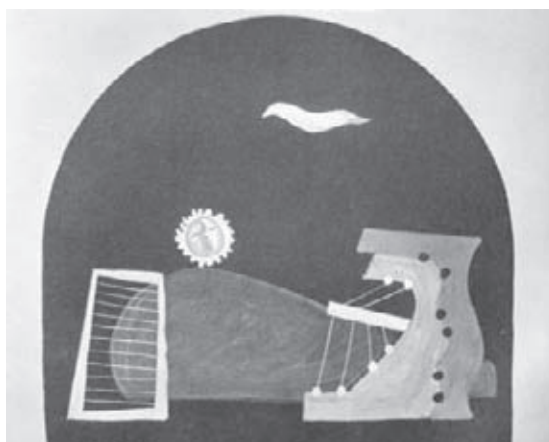


Fig. 137. J. de Diego. Boceto para el telón de fondo de *Sonatas españolas*, 1945.

De Diego ya se había visto atraído por el mundo mexicano desde años antes. En este sentido, cabe recordar las exposiciones en la Bonestell Gallery de Nueva York en 1940 y la de su serie titulada *Mexican Journey* en el Art Institute de Chicago en noviembre de 1942 —que expuso junto a obras de la pintora Calcia Bahnc—. ⁶²⁴ También varias obras de temática precolombina se llevaron a Los Ángeles durante los años cuarenta. ⁶²⁵

El mismo año de su realización escenográfica de *Sonatas Españolas*, la revista *Life* reprodujo una obra de De Diego, para la Capehart Collection, titulada *The Three-Cornered Hat* en la que el artista hacía su propia versión del clásico ballet español. ⁶²⁶ En un estilo sintetizado, muy influido por la ilustración de revistas de moda, pero reflejando todos los contenidos de la obra de Falla, De Diego demostró que asistió a alguna de las representaciones de este clásico, en la que pudo ver la sencillez del decorado del célebre diseño de Picasso. Al año siguiente, también para la misma colección de la célebre casa de música americana, realizó su visión de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, una composición un tanto surrealista, llena de brujas, espíritus y monstruos que reflejaban la confusión de la mente y el lado oscuro y oculto de la realidad, ya más en la línea de lo que comenzaría a pintar a partir de 1947, cuando su obra formó parte de la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por Breton en París y Londres. ⁶²⁷ Sin embargo, simultáneamente a esta línea surrealista, Julio de Diego se adscribió a una organización llamada The Graphic Circle, «un grupo nuevo de arte con un enfoque favorable al arte moderno para todos» de la que también formaron parte Josef Albers, Werner Drewes, Adolph Gottlieb, Raymond Jordan, Karl Knaths, Boris Margo, Louis Schanker y Kurt Seligmann. Estos nueve artistas buscaron desarrollar las posibilidades de nuevos materiales y nuevos métodos para avanzar en la expresión de ideas personales. ⁶²⁸

⁶²⁴ Véanse DEVREE, Howard: «A Reviewer's Notebook», *New York Times*, Nueva York, 19-5-1940, p. 138. «Art Institute Shows Works of De Diego and Calcia Bahnc», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-11-1942, p. 20.

⁶²⁵ A.M.: «De Diego Paintings Reflect Motifs of Ancient Mexico», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 27-8-1944, p. 6.

⁶²⁶ Véase «Folly and Fiesta», *Life*, Nueva York, 12-11-1945, p. 10.

⁶²⁷ En esta muestra participaron también Duchamp, Brauner, Ernst, Hérold, Lam, Miró, Bellmer, Jean, Tanguy, Tanning, Calder, Lamba, Matta y otros. Véase «The Capehart», *Life*, Nueva York, 17-6-1947, p. 10.

⁶²⁸ H.D.: «Prints, Plastics», *New York Times*, Nueva York, 2-2-1947, p. 7. WATSON CRANE, Jane: «Boris Margo Exhibit Shows New Technique», *The Washington Post*, Washington D.C., 23-3-1947, p. 9.

En marzo de 1948 De Diego saltó a las portadas de los periódicos al casarse en segundas nupcias con la bailarina de *strip-tease* Gypsy Rose Lee, lo que lo vinculó al mundo de la farándula. En esa etapa, el artista español decoró diversos montajes efímeros de los espectáculos itinerantes en los que actuaba su mujer. Esta labor de muralista y escenógrafo se repitió en diferentes ocasiones al diseñar las escenografías de varios bailes de la Artists Equity Association. Así, por ejemplo, para la edición de 1950 la temática elegida fue *Spring Fantasies*, mientras que el *Bal Fantastique* de 1955 estaba inspirado en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Para ambos eventos De Diego coordinó un cuaderno de litografías de distintos artistas americanos, que fue entregado a los asistentes. En el caso del segundo baile mencionado, la portada del cuaderno reproducía el telón de fondo del artista madrileño.⁶²⁹ Igualmente, se vio atraído por el diseño de moda, realizando estampados para pañuelos y corbatas a finales de los años cuarenta.

Al margen de esta faceta de escenógrafo retomada, que no ejercía como tal desde su juventud madrileña, el pintor continuó exponiendo en Estados Unidos en los años sucesivos.⁶³⁰ Como la mayor parte de los españoles exiliados en Nueva York, participó en la muestra de las Schaeffer Galleries organizada por el Barnard College, en 1953, con el cuadro *The Great City Resists With Courage*. De Diego realizó su primer viaje a España desde el exilio en 1952, aunque decidió no reinstalarse allí. Murió en Sarasota el 22 de agosto de 1979.

Miguel Prieto

El pintor, dibujante, ilustrador, tipógrafo y escenógrafo Miguel Prieto Anguita (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1907 - México D.F., 1956), había despuntado en los años treinta por una actividad teatral de contenido político y raíz comprometida, que cristalizaría durante los años de la Guerra Civil española. Especialmente en el ámbito del guiñol, Prieto colaboró con Rafael Alberti en el grupo Octubre, con Manuel de Falla y Rivas Cherif en la escenificación de *El retablo de Maese Pedro*, con el primer grupo La Tarumba, con Lorca y Neruda, así como con Rafael Dieste en las Misiones Pedagógicas. Fue nombrado vocal del Consejo Central del Teatro, después de realizar un significativo viaje al festival escénico de la Unión Soviética, en compañía de Miguel Hernández, Cipriano Rivas Cherif, Gloria Álvarez Santullano y Francisco Martínez Allende. También estudió las representaciones y los espectáculos de diferentes ciudades: Moscú, Leningrado, Kiev, Rostov y Kardov. En ellas pudo aprender de las puestas en escena de obras con contenido propagandístico, como él mismo dejó escrito en sus memorias: «Durante este periodo de tiempo pude ver representaciones en los teatros dramáticos más importantes, la ópera y el ballet de Moscú y Leningrado, teatro para niños, opereta, vodevil, teatro de muñecos y, en fin, toda esa maravillosa diversidad de géneros y estilos que forman el inmenso panorama del teatro de la URSS».⁶³¹

⁶²⁹ Véanse: «Ball of Artists Equity», *New York Times*, Nueva York, 20-5-1950, p. 8. «Bal Fantastique Is Set For Friday», *New York Times*, Nueva York, 8-5-1955, p. 83.

⁶³⁰ BARRY, Edward: «Collection of Modern Art to Be Shown Here», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 9-10-1949, p. 6.

⁶³¹ PRIETO, Miguel: «El teatro en la Unión Soviética», dactilografiado, México D.F., 1942. Fondo Miguel Prieto Anguita (FMPA). Cit. en *Miguel Prieto...*, óp. cit., 2007, p. 38.

Toda la experiencia teatral acumulada hasta 1939 cristalizaría en la trayectoria de Prieto durante su exilio mexicano. Apenas un mes después de su llegada en el Veendam, el artista ya se encontraba trabajando en su propuesta de Escuela-Taller de Teatro Guiñol, una actividad que recogía el testigo de La Tarumba y que vio la luz de forma modificada en *El retablo de las maravillas* que montó con Max Aub y su grupo El Bu, en el Teatro Hidalgo, en 1943.⁶³² A pesar de ello, continuó pintando y participando en exposiciones colectivas con otros refugiados españoles y en 1941 tuvo lugar su primera muestra individual, en la mexicana Galería Decoración.

La primera incursión en la escenografía para un gran espectáculo, hasta ahora desconocida, fue en el campo de la danza, por medio del diseño de los decorados y figurines para la obra *Caín y Abel*, para el Original Ballet Russe. Se trató de una colaboración esporádica del artista manchego, durante la gira que esta compañía, dirigida por el Coronel de Basil, realizó durante varios años por distintos países de Latinoamérica, siendo México el lugar en el que el grupo residió en 1941, 1942 y 1946.⁶³³ La obra se presentó en el Palacio de Bellas Artes de la capital el 8 de marzo de 1946, aunque más tarde sería estrenada en Cuba y en Nueva York, en la Metropolitan Opera House, el 2 de octubre de 1946, lugar donde obtendría más resonancia.⁶³⁴ La pieza estaba integrada en un programa con otros ballets: *Camille*, con música de Schubert y Rieti, coreografía de John Taras y decorados y vestuario de Cecil Beaton; *Mute Wife*, con coreografía de Antonia Cobos, música de Paganini y escenografía de Rico Lebrun; *Yara*, de Vania Psota, con decorados de Candido Portinari y música de Francisco Mignone; y *Sebastian*, con partitura de Gian-Carlo Menotti, telones de Oliver Smith y trajes de Milena. Esta adaptación del texto bíblico realizada por el mismo David Lichine utilizaba fragmentos musicales de *El anillo de los Nibelungos* de Wagner, con coreografía de Lichine —quien se había convertido en una figura relevante dentro del grupo tras la partida de Massine—. Interpretaron la pieza Kenneth McKenzie (Caín), Oleg Tupine (Abel), April Orlach (el Bien), Carlota Pereyra (el Mal) y Anna Miltonova (Eva).

El argumento comenzaba con el parto de Eva de los gemelos —en esta versión— Caín y Abel, que durante la primera parte del ballet actuaban como si fuesen niños pequeños. Según contaba el director de orquesta César Mendoza, esto fue una idea conjunta de De Basil y Lichine, durante la estancia en México del Original Ballet Russe, que pensaban desarrollar a raíz de distintos pasajes de la tetralogía wagneriana *El anillo de los Nibelungos*.⁶³⁵

⁶³² *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 5, especial de *La obra de los desterrados españoles en México*, año II, México, junio-septiembre de 1957, p. 25. Cf. CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano», *Anales de la Literatura Española Contemporánea. ALEC. Society of Spanish and Spanish-American Studies*, Temple University, Filadelfia vol. 37, 2, 2012, pp. 123-145.

⁶³³ Véanse: «Hurok Dance Group Due in September», *The New York Times*, Nueva York, 18-7-1946, p. 21. MARTIN, John: «The Dance: September Season», *The New York Times*, Nueva York, 21-7-1946, p. 5. MARTIN, J.: «The Dance: Ballets et al.», *The New York Times*, Nueva York, 22-9-1946, p. 2. «Mishaps Bring Switch in Ballet Russe Bill», *The New York Times*, Nueva York, 4-11-1946, p. 42.

⁶³⁴ ROBINSON, Anne: «The Work of the Dancer and Choreographer David Lichine (1910-1972): A Chronology of the Ballets with a Brief Critical Introduction», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 19, 2, invierno de 2001, p. 31.

⁶³⁵ MENDOZA LASALLE, Cesar de: *Carta al autor*, Gros Rouve, Montfort L'Amaury, 9-11-1985. Cit. en VARELA DE LA VEGA, Juan Bautista: «Cesar de Mendoza Lassalle. Un gran promotor del ballet y la música contemporánea», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 32, Valladolid (México), 1992, p. 240.

El Fondo Miguel Prieto Anguita conserva dos de los bocetos para el telón de fondo de la obra (figs. 138-139), en los que se representaba un árido paisaje, de pincelada gruesa muy marcada, que posteriormente se trasladaría a las telas.⁶³⁶ Las fotografías del espectáculo en su representación neoyorquina, forman hoy parte de los fondos de la New York Public Library.⁶³⁷ En ellas se aprecia el pequeño vestuario que dejaba descubiertos los musculosos cuerpos de los bailarines, y que transmitían la rotundidad corporal y cierta atmósfera de los instintos de supervivencia, la animalidad, la presencia física de un argumento, por otro lado, tan lejano como traía consigo el episodio bíblico.

La obra integraría la programación del Original Ballet Russe durante su gira por Latinoamérica y Estados Unidos (figs. 140-142), por lo que el trabajo de Prieto se difundiría por multitud de ciudades a las que no llegó otro tipo de producción plástica de su autoría.⁶³⁸ Después de que se programara en el repertorio de De Basil, la compañía no obtendría el respaldo necesario de las taquillas a partir de la temporada 1946-1947, por lo que al año siguiente comenzaría a desintegrarse hasta su completa desaparición en 1952, tras la muerte del empresario el año anterior. Las páginas del *Wall Street Journal* destacaron la pieza entre el resto del repertorio de la compañía de De Basil.⁶³⁹ El veredicto experto de John Martin comparaba esta nueva coreografía de Lichine con la anterior en la que se inspiró en un pasaje bíblico, *The Prodigal Son*. Con todo, en este caso, Martin no vio apropiado el uso de una música de Wagner, pues «nunca consigue llegar al modo épico que pide el tema del asesinato primigenio. La música fue quizás el primer error; en lugar de conferir dignidad, consigue el efecto opuesto. Los temas del Anillo dan lugar a connotaciones curiosas». Igualmente, en su opinión no resultaba de ayuda haber vestido a los personajes femeninos con azul claro, pues era el mismo tono que vestía el suelo sobre el que bailaban, lo que restaba claridad a la visualización de los movimientos. De hecho, en una crítica posterior, escribiría: «las jóvenes, tristes, después de haber gateado por el sucio suelo en sus sosos trajes celestes, parecen haber sido diseñadas por Thurber», en referencia al caricaturista estadounidense James Grover Thurber.⁶⁴⁰ Por último, hacía una mención específica al trabajo del escenógrafo: «El concepto de Miguel Prieto de un Jardín del Edén yermo y escarpado no es el de ningún paraíso». ⁶⁴¹ En este sentido, también se recogió su participación en otros artículos que valoraban la estética de los decorados. Jewell apreció el trabajo escenográfico: «Las rocas serpentinadas de Miguel Prieto para la producción del Original Ballet Russe del *Caín and Abel* de Lichine parecían lo suficientemente la personificación del mal y la inminente condena, especialmente, cuando la luz es crepuscular. En su diseño, coinciden convincentemente con

⁶³⁶ PRIETO, M.: *Boceto para Caín y Abel (I)*, gouache sobre papel, 35,6 x 56 cm. *Boceto para Caín y Abel (II)*, gouache sobre papel, 56 x 71,6 cm. FMPA. Reprod. en *Miguel Prieto...* óp. cit., 2007. Ambas obras debían fecharse en 1946, y no en 1953, como aparece en el catálogo.

⁶³⁷ Fotografías de *Caín and Abel*, NYPL, ref. MGZE/MGZEA y MGZEB in NYC MoMA Photographs: Ballet ca. 1900-1950, vol. 6, n° 413-414.

⁶³⁸ CASSIDY, Claudia: «Original Ballet Russe Opens Engagement», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 24-11-1946, p. 2. CASSIDY, C.: «Original Ballet Russe Opens Engagement Thursday», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 22-12-1946, p. 2. «Music Menu for City Will Have Variety», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 9-2-1947, p. 5.

⁶³⁹ C.M.: «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 4-10-1946, p. 5.

⁶⁴⁰ MARTIN, John: «The Dance: Premieres», *The New York Times*, Nueva York, 13-10-1946, p. 74. T.A.

⁶⁴¹ MARTIN, John: «Cobos Work Given by Ballet Russe», *The New York Times*, Nueva York, 5-10-1946, p. 14. T.A.



Fig. 138. M. Prieto. Boceto para el telón de fondo de *Caín and Abel*, 1946. Fondo Miguel Prieto Anguita.



Fig. 139. M. Prieto. Boceto para el telón de fondo de *Caín and Abel*, 1946. Fondo Miguel Prieto Anguita.



Fig. 140. Representación de *Caín and Abel*, 1946. New York Public Library.

los movimientos del tema».⁶⁴² Denby, sin embargo, además de atribuir a Prieto la nacionalidad mexicana, calificó el resultado de «uno de los más fantásticos absurdos jamás ofrecidos».⁶⁴³

La pieza gustó en su parada en Los Ángeles, donde se dijo que era un «ballet precioso» y «uno de los mejores logros de Lichine» desde el punto de vista del diseño y de la música.⁶⁴⁴ Probablemente, la peor parte llegó desde las páginas del *Chicago Daily Tribune*, en las que Claudia Cassidy calificó el trabajo de «basura pretenciosa» y aseguró que el ballet «mostraba cómo puede ser el mal ballet si uno se lo propone»⁶⁴⁵ y continuó diciendo: «Puede calificar a *Cain and Abel* como una especie de “resaca” sin beneficio de Freud. Se apropia ambiciosamente de un fragmento de la música de Sigfrido del *Gotterdammerung* de Wagner y eleva el telón en una convulsión wagneriana de la naturaleza presentada en la escenografía de Miguel Prieto. Pero lo que pasa sobre el escenario es bastante tonto».⁶⁴⁶

El ballet *Caín y Abel* sería representado en 1951 por el Quinteto y otros artistas de la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet de José Limón, en el Palacio de Bellas Artes de México. Se trató de una versión diferente a la que pondría en escena Prieto, que utilizaba una partitura de Tchaikovsky, una coreografía de Ricardo Silva y una escenografía y figurinismo de José Reyes Meza. En las distintas representaciones, Caín fue interpretado por José Silva, Abel, por Miguel Araiza o Ricardo Silva, y la Madre, por Magda Montoya o Socorro Bastida.⁶⁴⁷

Según se recoge en su biografía más actualizada, en 1948, formando parte de la Oficina de Ediciones del Departamento de Arte del INBA, Prieto realizó los decorados y figurines de una nueva versión de *Don Lindo de Almería*, que habían puesto en escena Halffter, Bergamín y «El Corcito» ocho años antes. Este encargo vino dado por Germán Cueto, a la sazón jefe del Departamento de Danza del INBA, quien, como artista plástico, también se encontraba inmerso en otros proyectos escenográficos.⁶⁴⁸

Uno de los grandes cambios en su carrera tuvo lugar a partir de la constitución del INBA, cuando Fernando Gamboa lo llamó en 1948 para dirigir el Departamento de Prensa y Propaganda del mismo, donde desarrolló una novedosa y moderna tipografía. En este marco, diseñaría los programas de mano y los panfletos de las compañías de danza que actuaron en el seno del Instituto. Entre ellos, llaman la atención las ilustraciones para el Ballet Mexicano y, en concreto, para José Limón.⁶⁴⁹ No obstante, las memorias del bailarín parecen aludir a que estos dibujos fueron, en realidad, obra de Miguel Covarrubias, como encontramos entre sus páginas:

Miguel [Covarrubias] quería diseñar un póster que anunciara el evento. Iba a tener una figura mía. Sin embargo, las fotografías que había traído de Nueva York no valían. Quería algo

⁶⁴² JEWELL, Edward Alden: «Stettheimer Memorial», *The New York Times*, Nueva York, 6-10-1946, p. 8. T.A.

⁶⁴³ DENBY, Edwin: «Ballet Theatre vs. Hurok: A War of Attrition», *Ballet Today*, noviembre de 1946. Cit. en DENBY, E.: óp. cit., 1986, p. 353.

⁶⁴⁴ «Biblical Ballet Muscular», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 17-2-1947, p. 2.

⁶⁴⁵ CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 12-1-1947, p. 3. T.A.

⁶⁴⁶ CASSIDY, Claudia: «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 3-1-1947, p. 15. T.A.

⁶⁴⁷ Programa del Quinteto, Palacio de Bellas Artes, México D.F. Reprod. en LUNA ARROYO, A.: óp. cit., 1959, p. 159.

⁶⁴⁸ Véanse: PERUJO, Juana María: «Cronología», en *Miguel Prieto...* óp. cit., 2007, p. 429. GONZÁLEZ FREIJO, Manuel: *Germán Cueto. Hierros y sombras* [cat. exp.], Madrid, Galería Freijo Fine art, 2010.

⁶⁴⁹ Programas de mano de la Academia de la Danza Mexicana, Ballet Mexicano, INBA, primavera de 1951; 19-10-1951; 6-11-1951. FMPA. Reprod. en *Miguel Prieto...* óp. cit., 2007, pp. 360-361.



Fig. 141. Representación de *Caín and Abel*, 1946. New York Public Library.



Fig. 142. Representación de *Caín and Abel*, 1946. New York Public Library.

completamente original. En su oficina, durante horas interminables, interpreté fragmentos de varias danzas, mientras hacía bocetos preliminares. Finalmente, se quedó con un movimiento de la *Chaconne in D Minor* de Bach. Vistiendo el traje apropiado, me quedé parado en el movimiento que había elegido. Fue una faena agonizante, pero el resultado fue un sorprendente dibujo en el mejor estilo de Covarrubias. Agrandado y acompañado por una tipografía adecuada, pronto apareció en los tabloneros y vallas por toda la ciudad y las localidades cercanas.⁶⁵⁰

A pesar de ello, la labor del pintor manchego en la escenografía desde una posición institucionalizada ocurrió a partir de su trabajo en el Teatro Universitario de la UNAM, en 1952. Se trataba de un grupo en el que anteriormente había colaborado el escenógrafo español Manuel Fontanals y que actuaba en el Teatro del Seguro Social de la capital. Así, pasó a poner en escena obras teatrales como *No es cordero que es cordera* (adaptación de León Felipe del clásico de Shakespeare), *La prueba de las promesas* (Juan Ruiz de Alarcón), *El proceso* (Kafka), *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello), *De esta agua no beberé* (Musset), *Edipo Rey* (Sófocles) y otras tantas, todas ellas con presencia del texto teatral.

Prieto murió joven, en 1956. Atrás dejaba una intensa producción escénica, hoy todavía mal conocida, que resumía su compañero y amigo, Miguel Guardia, con las siguientes líneas: «Lo intentó todo: la escenografía realista, corpórea; la sintética; la imaginativa pero casi realista y la imaginativa fantasiosa. Y todo lo consiguió: el ambiente de la obra, la funcionalidad del escenario, la poesía, el misterio, la perfecta composición».⁶⁵¹ De ella también escribió Cipriano

⁶⁵⁰ LIMÓN, J.: óp. cit., 1999, p. 127. T.A.

⁶⁵¹ GUARDIA, Miguel: «Teatro en México», *México en la Cultura*, Suplemento Cultural de Novedades, México, 26-8-1956. Cit. en Miguel Prieto... óp. cit., 2007, p. 410.

Rivas Cherif en las páginas del suplemento dominical del diario *El Nacional*, explicando las aportaciones de su compatriota en el exilio:

En la completísima exposición de trabajos de Miguel Prieto, en tanto que pintor español en México, que patrocinada por el INBA y en una de las salas del Palacio de las Bellas Artes hemos podido ver en glorioso luto de su muerte, tan atrozmente prematura, apenas si unas fotografías ofrecidas por Carlos Solórzano, director del Teatro Universitario, a cuya obra contribuyó Prieto eficazísimamente, unos cuantos bocetos de decorados y figurines y muestras de carteles, apuntan una labor imposible de transcribir sino en la fugacidad de la representación [...].

Como decía, muy acertadamente Carlos Solórzano, al ofrecer las fotografías de sus decorados a la Exposición, apenas, si, con ser bonísimas, pueden dar idea de su valor, no ya escénico, sino esencialmente dramático.⁶⁵²

Maruja Bardasano

La pintora y bailarina María Francisca Bardasano Rubio, conocida como Maruja Bardasano (Madrid, 1935), era hija de los pintores, ilustradores, dibujantes y cartelistas José Bardasano y Juana Francisca Rubio, destacadas figuras de las artes españolas de los años veinte y treinta (figs. 143-144). Tras realizar una importante y comprometida labor con la causa republicana durante la Guerra Civil española, escogieron la vía del exilio junto a su hija. Tras llegar al puerto de Veracruz en el Sinaia el 13 de junio de 1939, se establecieron en México.⁶⁵³ Allí, Maruja inició una brillante formación y posterior carrera en el ballet clásico mexicano.⁶⁵⁴ Se formó con Beatriz Blanco «Miss Trixy», Nina Shestakova, Carletto Tibón, Nelsy Dambré, Michel Panaieff y luego debutó en el Ballet Concierto de Sergio Unger. En los inicios de su carrera, debido a la fama que se asociaba a la tradición rusa, la joven bailarina fue conocida con el nombre de Marouka, como ella misma explicó en una entrevista: «Como he ingresado a la carrera de la danza, adopté el de Marouka (que tiene algo de francés y algo de ruso y mucho de bailarina) Bardasano».⁶⁵⁵ Ascendió en los puestos de la compañía, desde el cuerpo de baile hasta primera solista, protagonizando piezas clave de su repertorio (figs. 145). Paralelamente, no descuidó su formación plástica, que obtuvo gracias a las enseñanzas de sus padres, dos de los mejores maestros que entonces había en México D.F. y que abrieron allí su taller y academia. Maruja realizó sus primeras exposiciones, en las que se aprecia su fascinación por retratar el mundo de la danza en sus lienzos y dibujos. En este sentido, fue muy importante su muestra individual en el Círculo de Bellas Artes de México, donde la artista expuso una treintena de óleos y dibujos que recogían estampas típicas de los ensayos de ballet, las representaciones, los personajes de las distintas piezas, etc. Entre los títulos señalaremos *Ensayo*, *Intermezzo*, *Pas de deux*, *Thais*, *Czardas*, *Sheherezada*, *Coppelia* y *Las Sílides*, entre otros. En el panfleto

⁶⁵² RIVAS CHERIF, Cipriano: «El teatro pictórico de Miguel Prieto», Suplemento Dominical *El Nacional*, segunda época, 505, 2-9-1956, p. 3. Cit. en *Miguel Prieto...* óp. cit., 2007, p. 407.

⁶⁵³ Véanse los registros de extranjeros del Servicio de Migración de México, de José Bardasano Baos y Juana Francisca Rubio García. 14-6-1939. RIEM, 027, 136 y 138. AGA.

⁶⁵⁴ Véase: BARDASANO RUBIO, José Luis: «La obra de la familia Bardasano en el exilio de México», en CABAÑAS, M.; HARO, N. de; FERNÁNDEZ, D. y MURGA, I. (coords.): óp. cit., 2010, pp. 155-161.

⁶⁵⁵ BAMBI: «Historia que Comienza Mañana. La de Marouka Bardasano», recorte de prensa, s.f. AMB.



Fig. 143. J.F. Rubio. Retrato de Maruja Bardasano. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.



Fig. 144. Maruja Bardasano. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.



Fig. 145. Maruja Bardasano en un *pas de deux*. Archivo Maruja Bardasano, Madrid.

de la muestra, ilustrado con un precioso dibujo de Juana Francisca Rubio en el que retrataba a su hija como bailarina y pintora, aparecieron unas líneas del poeta asturiano exiliado en México Alfonso Camín:

Maruja Bardasano. ¿Habéis oído un cantar? Porque Maruja Bardasano es un cantar y un color. La alondra madrileña se embriagó de mar y de azul y la tenemos en casa. Como María Casares crece en París, Maruja Bardasano crece y florece en México. Las dos son únicas en lo suyo, una en el drama y otra en el ballet, voces de España perdidas que ya no recoge España, pero que las recoge el mundo. [...] Y así como nos asombró ayer Maruja Bardasano en la escena con su deslumbrante armonía de carne y hueso, de luna y de mar, de sol y de espigas, la madrileña nacida en la Plaza de Santo Domingo, cara a Preciados y a San Bernardo, a Leganitos y a los almendros de la Plaza de España, se presenta ahora con lo que es en ella raíz de naturaleza, pintora desde el vientre y la galladura, como la paloma es paloma desde que sale del huevo. Pintora la madre, pintor el padre, negarle a ella el don del color y de la gracia, sería tanto como negarle a la alondra el horizonte azul de las Españas y el crecer y el granar de la espiga. [...]

Mexicana y española y por ende madrileña, es la gentil Maruja Bardasano, finísima mujer en el Arte, que en un 15 de abril de nuestro México, mes de luna en el Ajusco y del clavel de sangre en el Guadarrama, inaugura su exposición con treinta cuadros [...] casi todos en escenas de ballet, que es no salirse de sí misma ni en el pincel del color, ni en la música de las alas. [...]

Pero Maruja Bardasano, la aurora de Castilla en la Meseta de México, no es el padre ni es la madre. Es ella misma. De un barro semejante salen muy distintas molduras, por lo que Maruja Bardasano se ha moldeado a sí propia, cuajada de color, de gracia y de música.⁶⁵⁶

En ciertas ocasiones Maruja probó el diseño de vestuarios para los espectáculos de su propia compañía. Entre sus colaboraciones escenográficas cabe citar *La noche de Walpurgis*, un ballet estrenado en abril de 1956, en el Teatro de la Paz de San Luis de Potosí. Esta versión estaba extraída de la ópera *Fausto*, de Gounod, con coreografía de Sergio Unger y Jorge Cano, que interpretaron Laura Urdapilleta, Cora Flores y la propia Maruja, junto con Cano, Tomás Seijas, Tell Acosta, Julio Martínez y otros bailarines.⁶⁵⁷

La propia madre de la artista, la pintora y dibujante Juana Francisca Rubio, diseñó algún traje para los espectáculos en los que actuó su hija (fig. 146). Se conservan fotografías de los dibujos para algunos personajes literarios, como Julieta, Mariana Pineda, una chulapa y una maja, aunque los originales los dejaron en México.⁶⁵⁸ José Bardasano, pese a orientar en muchas ocasiones a los responsables de las puestas en escena de los distintos espectáculos, no firmó individualmente ningún proyecto como escenógrafo.

Maruja Bardasano proyectó volver a Europa en 1956 con una beca para estudiar danza en París. Sin embargo, el hundimiento del *Andrea Doria*, el barco que debía coger desde Nueva York, provocó que cambiara sus planes y desembarcase en España, donde se casó con Carlos Peña —al que conoció precisamente en el barco de la Transatlántica— y se instaló allí. Actuó de avanzadilla para la vuelta del resto de su familia, tres años más tarde. Establecida en Madrid,

⁶⁵⁶ CAMÍN, Alfonso: «Maruja Bardasano», panfleto de la Exposición de dibujos de Maruja Bardasano, Círculo de Bellas Artes, del 15 al 30 de abril, s.a. AMB.

⁶⁵⁷ Programa de mano del Ballet Concierto de México, Teatro de la Paz, San Luis de Potosí, 29-4-1956. AMB.

⁶⁵⁸ Entrevistas de la autora a Maruja Bardasano, Madrid, 9 y 23 de marzo de 2010.



Fig. 146. J.F. Rubio. Reproducción de un *pas de deux*, s.f.
Archivo Maruja Bardasano, Madrid.

continuaría tomando clases de danza con Karen Taft, aunque dejaría de ejercer profesionalmente el ballet, para volcarse de lleno en su faceta de pintora, que sigue cultivando con mucho éxito en la actualidad.

El Caribe y el Cono Sur

Aunque la emigración de los españoles republicanos a los diferentes países sudamericanos no fue tan numerosa como en México y, en el campo de la escenografía para danza, no fue tan importante como la que se asentó en Norteamérica, es necesario detenerse brevemente en el cambiante panorama del Caribe y el Cono Sur. Como ha quedado patente en multitud de estudios especializados sobre el exilio en esta zona, si algo caracterizó el comportamiento de los artistas españoles aquí, fue su asentamiento provisional o su simple itinerancia. Circunstancias políticas como, por ejemplo, el gobierno dictatorial de Trujillo en la República Dominicana, dificultaron el establecimiento de los republicanos españoles en la isla caribeña, por lo que, quienes pasaron por allí, lo hicieron solo por breves temporadas, buscando el salto hacia otros lugares, como Estados Unidos, México o Venezuela.⁶⁵⁹ Esta provisionalidad o transitoriedad condiciona enormemente su estudio, al igual que dificulta la búsqueda de las fuentes necesarias para establecer una trayectoria coherente y sólida en los diferentes lugares de arraigo. En este apartado, por tanto, trataremos de dar una visión panorámica, aunque no exhaustiva, de las distintas experiencias desarrolladas en Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Chile, Uruguay y Argentina, aunque en ocasiones pueda resultar un tanto fragmentaria.

⁶⁵⁹ Véase *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe*, A Coruña, Edición de Castro, 1991.

En primer lugar, Cuba fue elegida por muchos españoles, debido a los vínculos que ambos países tenían establecidos hasta la crisis de 1898. De hecho, algunos de ellos habían nacido allí cuando la isla era todavía española, o conservaban algún tipo de relación personal o profesional. A Cuba fue a parar Hipólito Hidalgo de Caviedes, artista que durante los años treinta había realizado alguna escenografía en Madrid para Gerardo Atienza, pero durante su exilio no continuó cultivando esa faceta escénica. También recabó en La Habana el pintor donostiarra Martín Domínguez Esteban, un arquitecto que, durante su exilio, realizó algunas escenografías para el cine.

Ya nos hemos referido con anterioridad, al analizar la producción escenográfica para danza de Salvador Dalí, a la compañía de la bailarina Ana María. Hemos mencionado los comienzos de la carrera de la bailarina española, así como algunos de los autores que trabajaron como escenógrafos en sus programas (fig. 147). Fue en Cuba, a partir de 1939, cuando configuró su compañía, que se presentó en 1941, bajo el mecenazgo de la sociedad de Pro-Arte de La Habana. Tras seis meses de representaciones en Cuba, inició una gira por México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, donde presentó distintos programas hasta 1943. En su repertorio se integraron obras como *El amor brujo* (fig. 148) y *El sombrero de tres picos* (obras de Falla con puestas en escena de Fernando Tarazona y Salvador Dalí, respectivamente), *Capricho español* (de Rimsky-Korsakov, con decorados de Fernando Tarazona y figurines de Julio Torres), el ballet mexicano *Tingambato* (con música de Miguel Bernal Jiménez y escenografía de la directora del Museo Indigenista de Michoacán), *La madrugada del panadero* (Rodolfo Halffter), *Rosa otoñal* (María Rodrigo), *Pequeño Ballet peruano* y *Pequeño Ballet ecuatoriano* (con escenografías de Gori Muñoz, Santiago Ontañón y Manuel Fontanals).⁶⁶⁰

Como podemos observar por la relación presentada, Ana María optó por las producciones de los artistas exiliados españoles con los que se encontró en sus viajes y estancias. Si con Dalí había coincidido en Estados Unidos, con los demás fue contactando en los distintos países latinoamericanos visitados. De ellos, el único que no cumplía las condiciones expresas de exiliado convencional era Fernando Tarazona. Se trataba de un artista nacido en una familia valenciana, trasladada temporalmente a México. Tras formarse en España en artes plásticas y escenografía, volvió al ámbito latinoamericano con su hermano Carlos, donde continuó trabajando en producciones escénicas, algunas de ellas, para danza. Establecido en las antillas, trabajó en Santo Domingo y Cuba, se interesó por la cultura afrocubana, su estética y sus tradiciones, que retrató en óleos y murales que lo hicieron famoso en el contexto cultural.

Igualmente en el ámbito del Caribe y Latinoamérica desarrolló varias giras el Original Ballet Russe, dirigido por el Coronel de Basil. Tras haber pasado por Australia en 1940, durante los años de la Segunda Guerra Mundial recaló en las tierras sudamericanas, donde residió hasta que finalizó el conflicto. Así, en 1941, la compañía inició su temporada en La Habana, gracias al amparo de la Sociedad Musical Daniel, encabezada por Ernesto de Quesada. El repertorio elegido para representar en Cuba recurría, una vez más, a los clásicos de la compañía de Diaghilev, una serie de éxitos asegurados, a los que se sumaron ballets del periodo de entreguerras.

⁶⁶⁰ Programa de mano del Ballet Español Ana María. BMVB.



Fig. 147. Programa de mano del Ballet Ana María. Gran Teatro Lope de Vega, Madrid. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.



Fig. 148. Representación de *El amor brujo*, Ballet de Ana María, c. 1941.

Ejemplos como el del Ballet de Ana María y el paso de compañías extranjeras ayudarían a crear el caldo de cultivo del importantísimo ballet cubano, que vivió sus años dorados a raíz de las iniciativas llevadas a cabo por Alicia Alonso. Esta bailarina nacida en La Habana se formó en Estados Unidos, donde inició una brillante carrera junto a su hermano Alberto y su esposo Fernando Alonso. Precisamente, en 1942 la estrella cubana creó junto al dramaturgo español exiliado, Francisco Martínez Allende, y otros artistas cubanos, la Asociación de Teatro y Danza La Silva.⁶⁶¹ Tras un tiempo de gira, de vuelta a la isla, fundó el Ballet Alicia Alonso en 1948,

⁶⁶¹ HORMIGÓN, Juan Antonio: «Condición y características del exilio teatral español», *Teatro del exilio español, ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, 98, Madrid, noviembre-diciembre, 2003, p. 28.

sustentado en la Academia de Ballet Alicia Alonso desde 1950. Algunos españoles refugiados trabajaron como escenógrafos en sus producciones, como Carlos Marichal. A partir de 1959, la compañía se imbricó en la ideología de la Revolución cubana y tras la llegada de Fidel Castro al poder, pasó a denominarse Ballet Nacional de Cuba. De manera análoga a lo que había ocurrido en la Unión Soviética, a pesar de que *a priori* el ballet clásico se podría asociar con la alta cultura y el ocio burgués, Cuba ha amparado hasta la actualidad el desarrollo de una brillante escuela de danza, bajo el liderazgo incuestionable de Alicia Alonso.

En la República Dominicana, a pesar de la transitoriedad a la que nos referíamos anteriormente, residieron durante breves temporadas tanto destacadas figuras de las artes y la intelectualidad internacional, como específicamente republicanos españoles. Entre los primeros, hay que mencionar a André Breton, Pierre Mabille, Wifredo Lam, Pierre Loeb o Victor Serge. Entre los refugiados de la Península Ibérica se encontraron el músico Enrique Casal Chapí, el poeta Pedro Salinas, la pedagoga Guillermina Medrano, su esposo, el político Rafael Supervía, Segundo Serrano Poncela, Javier Malagón, Vicente Llorens, el pintor y músico Eugenio Fernández Granell y los artistas José Vela Zanetti, Francisco Vázquez Díaz *Compostela*, Carlos Solaeche, Enrique Moret, Ángel Botello, Manolo Pascual, Josep Gausachs, Antonio y Ramón Prats Ventós, Kin, José Alloza, Rivero Gil y Joan Junyer, entre otros.

No obstante, allí la labor para teatro fue muy escasa. De ella solo podemos citar la experiencia del montaje de *La dama boba* de Lope de Vega, interpretada por el grupo La Farándula, de la Universidad de Santo Domingo, en las ruinas del convento de San Francisco de Ciudad Trujillo. La pieza, estrenada el 5 de junio de 1940, estuvo dirigida por Vicente Llorens, contó con un decorado de Vela Zanetti, figurines y luminotecnia de Óscar Coll, Carlos Giner y Julito García, y dirección musical de Enrique Casal Chapí.⁶⁶² Entre otras obras teatrales puestas en escena por los exiliados, destacaron *La viuda de Padilla* (Francisco Martínez de la Rosa), *La cueva de Salamanca* (Cervantes), *La zapatera prodigiosa* (Lorca). Por otro lado, Granell también destacaría por desarrollar un importante trabajo de marionetas y textos dramáticos como *El marinero ciego*, de Alberto Paz, estrenado el 21 de enero de 1942, aunque en ningún caso observamos una gran actividad dedicada a la danza dominicana, prácticamente inexistente.

En el núcleo del exilio en Puerto Rico, residieron por unos años o temporadas el músico Pau Casals y los artistas Cristóbal Ruiz, José Vela Zanetti, Esteban Vicente, Esteban Francés, Carlos Marichal y Eugenio Fernández Granell. Algunos de ellos, como Vicente, trabajaron en el Departamento de Teatro de la Universidad, donde pusieron en escena obras como *El milagro de San Antonio*, de Maeterlinck, y *El retablo de las maravillas*, de Cervantes.⁶⁶³

Sin embargo, esta área resultó relevante en el campo escénico gracias, fundamentalmente, a la labor de Carlos Marichal. Ya hemos analizado su recorrido previo a su residencia portorriqueña, donde llevó el testigo del grupo mexicano dirigido por Max Aub, El Tinglado. Entró a trabajar en la Universidad de Puerto Rico, como Director Técnico Interino de Teatro. Igualmente, colaboró con el Ateneo Puertorriqueño, la Universidad del Sagrado Corazón, La Comedia Universitaria —que creó junto a Sandra Rivera y Rafael Acevedo— y Amigos del

⁶⁶² Cf. AZNAR SOLER, Manuel: «Vicente Llorens en Santo Domingo, 1939-1945», en LLORENS, Vicente: *Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 49, 237.

⁶⁶³ VALLEJO ULECIA, Inés: *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 113, 128, 195.

Teatro Español. Así, firmó títulos como *La noche de Reyes*, *El tiempo es un sueño*, *Hécuba*, *La dama duende*, *Los ciegos*, *La dama boba*, *El abanico*, *Verano y humo*, *La vida que te di*, *El caso del muerto en vida*, y otras decenas de piezas, a lo largo de los años cincuenta.

No obstante, nos resulta especialmente interesante su colaboración con los Ballets de San Juan, con los que trabajó en *Suite Medieval*, así como *Vals Mefisto*, con partitura de Liszt, para el Ballet de Alicia Alonso, en su paso por la isla. También diseñó unas originales máscaras para el ballet *Viaje sin fin*. Además de su labor puramente escénica, los bocetos de sus proyectos fueron expuestos en numerosas ocasiones, que la investigación de María Pilar González Lamela ha contabilizado en más de una veintena.⁶⁶⁴ Entre ellas, cabe destacar las muestras *Diez años de diseño teatral*, organizada en 1954, y *Diez años de diseño*, de 1960, ambas localizadas en la Universidad de Puerto Rico. Sobre esta última, un texto de Sebastián González García, decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad, recogía en el catálogo algunas de las impresiones más destacables:

En la obra de Carlos Marichal resaltan dos cualidades que pueden elegirse como típicas, al punto que definen su estilo y su personalidad: la diversidad de las artes del dibujo y la unidad del estilo personal. Asombra la variedad de técnicas, de medios y de temas. Sobre la base común del dibujo, siempre presentes, se desenvuelven, la acuarela y la aguada, el grabado en sus múltiples procedimientos, el diseño y la ilustración de libros, revistas y folletos, el diseño comercial, el industrial representado por los proyectos de exposiciones de Planificación o de fomento, la escenografía o decoración teatral, el adorno y la composición de interiores y hasta la traza de vestuario para el teatro. En suma, riqueza de muchos oficios reunidos y dignificados bajo el común rubro del arte.⁶⁶⁵

Argentina resultó otro de los importantes focos latinoamericanos de recepción de exiliados republicanos españoles. Aunque el régimen político peronista no proporcionase las condiciones óptimas para que estos refugiados de izquierdas se desenvolviesen en los círculos culturales del país, lo cierto es que literatos, músicos, pensadores y artistas plásticos eligieron Buenos Aires como el destino para sus años de destierro. En el campo del teatro, Buenos Aires se convirtió en la sustituta de Madrid y Barcelona. En teatros como el Avenida y el Maravillas se estrenaron piezas creadas por dramaturgos españoles en el exilio, interpretadas por sus actores y actrices, puestas en escena por sus escenógrafos. Igualmente, coliseos como el Colón habían figurado durante las décadas anteriores como una parada obligada para las compañías de danza clásica que partían de Europa y Estados Unidos, como los Ballets Russes de Diaghilev, el grupo de Anna Pavlova, Isadora Duncan, el Original Ballet Russe, Serge Grigoriev y Tamara Grigorieva, entre otros muchos. Antes de que llegara la oleada de exiliados republicanos a Argentina, el país contaba con notables figuras en el campo de la escenografía, que habían

⁶⁶⁴ GONZÁLEZ LAMELA, M. P.: óp. cit., 1999, p. 206. Véase también NARANJO OROVIO, Consuelo: «El exilio republicano español en Puerto Rico», en PLA BRUGAT, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México, SEGOB-Instituto Nacional de Migración-Centro de Estudios Migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia/DGE Ediciones SA de CV, 2007, p. 608.

⁶⁶⁵ GONZÁLEZ GARCÍA, Sebastián: «Carlos Marichal» en *Diez años de diseño en Puerto Rico* [cat. exp.], Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1960, p. 207. Véase también *Encuentro España Puerto Rico. Exposición Cien años de convivencia* [cat. exp.], San Juan, Museo de las Américas, Fundación Santillana, 1994, p. 114.

recogido el testigo de las importantes paradas realizadas por las mencionadas compañías. Héctor Basaldúa, por ejemplo, siendo uno de los más afamados, pondría en escena en el Teatro Colón los ballets *La boîte à joujoux* (1936), *Alleluia* (1936) y *El sombrero de tres picos* (1941), entre otras muchas. Es decir, la capital argentina presentaba todas las características culturales deseables para iniciar una nueva etapa profesional, como consecuencia de un exilio.

Así, nombres como los de Rafael Alberti, María Teresa León, Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Julián Bautista, Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena, Jaume Pahissa, Ricardo Urgoiti, Gori Muñoz, Luis Seoane, Alfonso Rodríguez Castelao, Margarita Xirgu, Conchita Badía, Manuel Fontanals, Helena Cortesina, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Colmeiro, Miguel de Molina, Eloisa Cañizares, Pedro López Lagar, Amalia Sánchez Ariño y tantos otros conforman una buena nómina del alto nivel cultural que se integró en la vida porteña.⁶⁶⁶

En el campo de la danza, Argentina también fue el destino de muchos bailarines y bailarinas españolas, que habían realizado giras por Latinoamérica desde los años veinte. Ya hemos analizado con profundidad la vinculación evidente que Encarnación López *La Argentinita* tenía con este país, así como el éxito que había recogido en los años treinta y cuarenta junto con su hermana Pilar López, cuando llevaron su compañía en gira sudamericana, antes de establecerse en Estados Unidos. De la misma manera, el bailarín Antonio Ruiz Soler, junto con su pareja artística, Rosario —a quienes se conoció como «Los Chavalillos Sevillanos», hasta su separación—, optó por viajar a Argentina al estallar la Guerra Civil española, localización que supuso el punto de partida de otras tantas giras por el Cono Sur. Tras obtener enormes éxitos en toda América y extender su fama a Europa en los años cincuenta, Antonio volvió a España, donde colaboró con importantes artistas plásticos de la posguerra española —ya mencionados en el capítulo anterior—, como José Caballero o Juan Antonio Morales. Asimismo, Carmen Amaya también escogería Argentina como lugar de residencia durante el exilio, junto al resto de su familia, desde finales de 1936. Entre 1938 y 1940 pasaría por Uruguay, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Argentina, Cuba y México. Allí la descubrió el empresario Sol Hurok, que la contrató para bailar en Estados Unidos por cinco años. En 1945, Carmen Amaya volvió a Argentina, más tarde a Brasil y Uruguay, para retornar a España el año siguiente.⁶⁶⁷ Los escenarios porteños presentarían, en las décadas sucesivas, los espectáculos flamencos de otros tantos españoles: Antonio Triana, Angelillo, Miguel de Molina, Juanito Valderrama, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Lola Flores y otros tantos artistas.

En el campo escénico fue la actriz Margarita Xirgu la que concentró casi todo el peso de la herencia republicana en el exilio en Latinoamérica. La actriz pasó temporadas entre Chile, Uruguay y Argentina, donde ejerció su profesión acompañada de fieles amigos, como el escenógrafo Santiago Ontañón.⁶⁶⁸ El pintor cántabro, al que hemos estudiado como figura

⁶⁶⁶ Véase PERALTA, Rosa: «Gori Muñoz y las compañías teatrales del exilio español de 1939 en Buenos Aires», en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, GEXEL, 1999.

⁶⁶⁷ Véase HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Carmen Amaya en Argentina*, Barcelona, Publicitat Tanager, 2010.

⁶⁶⁸ Véase RODRIGO, Antonina: «Margarita Xirgu: su labor pedagógica y teatral en el exilio», en SÁNCHEZ ALBORNOZ, N. (ed.): óp. cit., 1991, pp. 61-68. FOGUET I BOREU, Francesc: *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Barcelona, Pòrtic, 2002. Véase también el reciente texto sobre su exilio en Uruguay: PÉREZ MONDINO, Cecilia: «Patrimonio cultural de la Segunda República en América: el aporte de Margarita Xirgu al Teatro Uruguayo», en COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.): *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 434-442.

importante de la plástica escénica durante los años veinte y treinta, se dedicó en una mayor proporción a obras de teatro que de danza. No obstante, se debe mencionar su experiencia en la redacción de un «guion para ballet», titulado *Las cuatro estaciones*, mientras se encontró recluido en la Embajada de Chile en Madrid, entre noviembre de 1939 y junio de 1940, cuando consiguió salir de España, junto a otros compañeros republicanos. Se trató de una labor que fructificó en la revista *Luna*, una publicación semanal que les ayudó a sobrellevar aquellos meses sin pisar la calle. Ya en sus años de exiliado, residió en distintos países latinoamericanos, como Argentina, Uruguay, Chile y Perú. Pasó doce años trabajando como catedrático de escenografía en la Universidad de San Marcos y siendo director del Teatro Nacional.

Igualmente, ya nos hemos referido a la intervención de Maruja Mallo para la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, que representaría la compañía de Xirgu en 1938 y que recogería la experiencia escenográfica de Mallo durante los años veinte y treinta en España y Francia. Por tanto, en su conjunto, las producciones montadas con la compañía de Xirgu actuarían de incentivo en los lugares americanos en los que se presentaron y colaboraron al desarrollo de las artes escénicas hispanoamericanas de los años cuarenta hasta finales de los sesenta.

Por su parte, Alfonso Rodríguez Castelao tras pasar, durante su exilio, por Cuba, Estados Unidos y México, se instaló definitivamente en Buenos Aires, donde estrenaría una pieza escrita desde 1921 y puesta en escena por él mismo, titulada *Os vellos non deben de namorarse*, presentada en el Teatro Mayo de la capital, el 14 de agosto de 1941.⁶⁶⁹ Esta enorme producción, que ha sido bien estudiada, recuperaba muchas de las tradiciones y los elementos típicos gallegos —entre ellos, las danzas populares— que compendia en un homenaje a su tierra natal desde Argentina.

Victorina Durán

Victorina Durán Cebrián (Madrid, 1899-1993) fue una artista formada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y el Museo de Artes Decorativas, en Madrid. Durante la Edad de Plata, Durán se convirtió en todo un hito de la dedicación a la escenografía y el figurinismo modernos, así como a la actividad artística desarrollada por las mujeres más avanzadas de los años veinte y treinta en España. Su contacto con la escena le llegó desde niña, pues su madre era una de las integrantes del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid. Se formó como actriz en el mencionado Conservatorio, donde fue premiada en la clase de declamación en varias ocasiones.⁶⁷⁰ Aunque su aprendizaje, por tanto, se vinculó a las artes escénicas desde el punto de vista de la interpretación en sus años de juventud, en seguida se volcó en la producción plástica en las artes decorativas, el diseño de moda y, sobre todo, el figurinismo teatral desde finales de los años veinte, volcado en las compañías de Rivas Cherif, Xirgu, el Lyceum Club y la Escuela de Actores Catalina Bárcena.

⁶⁶⁹ Castelao *e o teatro: escenografías* [cat. exp.], Museo de Pontevedra, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Pontevedra, 2000.

⁶⁷⁰ «En el Conservatorio de Música y Declamación», *Mundo Gráfico*, Madrid, 29-11-1916, p. 15. «Del Conservatorio», *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, 31-8-1916, p. 22.

Su salida de la España en guerra se produjo en 1937, gracias al permiso concedido por la DGBA en el mes de julio para viajar a Buenos Aires, «con objeto de realizar junto con la actriz Margarita Xirgu una labor cultural artística»,⁶⁷¹ la embajadora teatral de la causa republicana fuera de las fronteras, durante los años de conflicto bélico. Fue con esta actriz con la que Durán inició su trayectoria profesional en Argentina. Uno de sus primeros proyectos fue la realización de la película que adaptaba *Bodas de sangre* a la gran pantalla. El filme fue estrenado en el cine Monumental de Buenos Aires el 16 de noviembre de 1938, en plena Guerra Civil española. Interpretaron la pieza junto a Xirgu, Pedro López Lagar, Amelia de la Torre, Helena Cortesina, Amalia Sánchez Ariño y Enrique Álvarez Diosdado, entre otros. La diseñadora española trabajó en el figurinismo, cuya decoración había sido encargada al artista argentino Rodolfo Franco. El filme contaba, además, con una partitura de Juan José Castro y fotografía de Roque Funes. La prensa dedicó las siguientes líneas a su labor:

Victorina Durán, la profesora de indumentaria del Conservatorio de Madrid, fue llamada por Margarita Xirgu para hacer el vestuario de la película y dirigir todos los objetos complementarios: muebles, cacharros, arreos, carros, etc. Con esto puede asegurarse que la película ha sido cuidada hasta en sus menores detalles, y es un modelo de arte español depurado, aquilatado, para dar su esencia, que es la esencia de una raza pasada por el crisol de todos los dolores humanos.⁶⁷²

Igualmente, la madrileña colaboró con Rodolfo Franco en la puesta en escena del drama *Angélica*, una adaptación de Leo Ferrero, traducida por Cipriano Rivas Cherif, con música de Jaume Pahissa e interpretada por Margarita Xirgu.⁶⁷³ Durante su exilio, trabajó arduamente en el Teatro Colón —donde fue nombrada ayudante segunda y sastre el 17 de mayo de 1938 y, diez años más tarde, ascendida a oficial—⁶⁷⁴ y el Teatro Cervantes, donde puso en escena multitud de piezas. Entre ellas podemos destacar obras de teatro como *Arauco domado* o *Vidala*. Además de publicar numerosas críticas teatrales y artículos especializados en la prensa, expuso su obra escenográfica en distintas ocasiones.⁶⁷⁵ De hecho, algunas de sus teorías sobre la escena fueron publicadas por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro argentino en 1940.⁶⁷⁶ El 20 de agosto de 1955, Durán pronunció una conferencia en la Asociación Musical Adroque, como parte del ciclo *El arte a través de sus artistas*, que tituló *La danza moderna a través de ocho creadores de estilo*. En ella habló de Isadora Duncan, Nijinsky, Antonia Mercé, Kreutz-

⁶⁷¹ Autorización del Ministro de Instrucción Pública a través del Director General de Bellas Artes, Valencia, 6-7-1937. Cit. en SORIA TOMÁS, Guadalupe y PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)», en DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 395.

⁶⁷² FORTUN, Elena: «*Bodas de sangre* en la pantalla», *Crónica*, Madrid, 18-9-1938, pp. 7-8.

⁶⁷³ FORTUN, Elena: «Margarita Xirgu ha estrenado en Buenos Aires la “Angélica” de Leo Ferrero», *Crónica*, Madrid, 11-12-1938, p. 2.

⁶⁷⁴ Comunicado de C. Grassi Díaz, administrador general del Teatro Colón, notificando a Victorina Durán su nombramiento como ayudante segundo, sastre, categoría F. Buenos Aires, 17-5-1938. Comunicado de Miguel Ángel Etcheverrigaray, director general de Secretaría, Cultura y Política Municipal, notificando a Victorina Durán su nombramiento como oficial del Teatro Colón. Buenos Aires, 22-1-1948. MNT.

⁶⁷⁵ Véase: p. LLORENS, V.: óp. cit., 2006, 450.

⁶⁷⁶ DURÁN, Victorina: *Conferencias*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1940.

berg, Arroy, los Sakharoff, Doré Hoger y Katherine Dunham. El evento sirve para constatar el interés que despertó la danza en la artista y su conocimiento sobre las aportaciones de las figuras más importantes de las décadas inmediatamente anteriores.

Fue en el ámbito de la danza donde Durán aportó más novedades entre el resto de exiliados españoles. Así, diseñó los decorados del *Ballet Hindú Mrinalini Sarabhai*, llegado a Buenos Aires en julio de 1951 y presentado en el Teatro Casino,⁶⁷⁷ o el *Ballet Angusita*.⁶⁷⁸ Resulta también especialmente interesante la serie de apuntes que realizó sobre las danzas de Argentina, así como de los bailes interpretados por la bailarina Ana de Pombo en Buenos Aires, datadas entre 1956 y 1957.⁶⁷⁹

Casi veinte años después de sus inicios en el mundo escénico bonaerense, la diseñadora española pasó a ocupar un puesto en la dirección del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano. En su seno se inspiraría para crear el Teatro de Indias, en colaboración con Susana de Aquino y Leguizamón, co-autora también del grupo La Cuarta Carabela, Agrupación Hispánica de las Siete Artes. Victorina Durán sería nombrada directora del Teatro Colón de la capital argentina. Tras regresar a España, moriría el 10 de diciembre de 1993 en su Madrid natal, después de las enriquecedoras vivencias y aportaciones de su largo exilio.

Gori Muñoz

Quizá el escenógrafo republicano español exiliado en Argentina con una mayor trascendencia fue el valenciano Gori Muñoz (Benicalap, Valencia, 1906 - Buenos Aires, 1978), cuya carrera ha sido bien estudiada por Rosa Peralta.⁶⁸⁰ Tras formarse en Madrid, Francia, Bélgica y Holanda, gracias a una beca de estudios, tuvo la oportunidad de trabajar con Jacques Copeau. Fue una figura activa durante los años de la II República y la Guerra Civil. El artista llegó a Buenos Aires en el Massilia, donde acabó instalándose y trabajando en el campo de la ilustración. A partir del final de la Segunda Guerra Mundial realizó la escenografía y el figurinismo de decenas de obras de teatro: *Los cuernos de Don Friolera*, *El alcalde de Zalamea*, *Los árboles mueren de pie*, *el abanico de Lady Windermere*, etc. Asimismo, algunas de sus colaboraciones se destinaron a espectáculos musicales, como *La molinera de arcos*, una tonadilla en cinco escenas y un romance de ciegos, inspirada en *El sombrero de tres picos* de Falla, cuyo libreto escribió Alejandro Casona y que fue musicada por Julián Bautista. La pieza fue estrenada en el Teatro Argentino de Buenos Aires, el 19 de junio de 1947.⁶⁸¹

Uno de sus ballets más destacados se estrenó en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 19 de diciembre de 1946. De nuevo el pintor valenciano, al igual que otros artistas españoles

⁶⁷⁷ DURÁN, V.: nueve bocetos para el *Ballet Hindú. Mrinalini Sarabhai*, 1951, tinta, lápiz y acuarela sobre cartulina, 18 x 12 cm; 17,5 x 12,5 cm; 17,5 x 12 cm; MNT.

⁶⁷⁸ DURÁN, V.: *Ballet Angusita*, 1952, acuarela sobre cartón, 34,5 x 50 cm. MNT.

⁶⁷⁹ DURÁN, V.: *Apuntes sobre la danza Argentina (influencia y autenticidad)*. Conferencia, 1956-1957. MNT. DURÁN, V.: nueve bocetos titulados *Ana de Pombo (apuntes de sus danzas)*, 1957, carboncillo sobre cartulina, 32 x 23 cm, MNT.

⁶⁸⁰ PERALTA GILABERT, ROSA: *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Valencia, Ed. de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.

⁶⁸¹ PERSIA, J. de: óp. cit., 2004, p. 85.

exiliados, repartidos por toda Latinoamérica, colaboró con el Ballet de Ana María para su pieza *Pastoreta*. Se trataba de un ballet de temática catalana popular, en cuatro escenas, subtítulo *Bodas en la montaña*, con una partitura de Jaume Pahissa —compuesta en 1939 y estrenada en forma de concierto en Montevideo el año anterior—,⁶⁸² decorados de Muñoz y figurines de Luis Macava. La acción se desarrollaba en la cima de los Pirineos, delante de una ermita. Los personajes del pastor y la pastora se declaraban su amor. Un hada trataba de seducir al protagonista, pero finalmente los pastores se casaban en la pequeña iglesia. La primera escena, titulada *Petit Ballet*, utilizaba siete danzas típicas catalanas, montadas por el grupo de bailarines del Casal de Catalunya en Buenos Aires, que supervisó la puesta en escena del ballet. Así, se representaban el *Baile de Montanya*, *L'esquerrama*, *Ball Pla*, *La Carranda Alta*, *L'Espunyolot*, *Ball de Cascavelles* y *L'Idiot*. Interpretaban los papeles principales de la obra la propia Ana María, Juan Rivera, Elvira Patino y Alberto Zamora. Entre los miembros del cuerpo de baile actuaron Rafael Crespo, Anita Méndez, Martín Caro, Carmencita López, Delia Granada, Sarita Heredia, Alfredo Alfaro, Antonio de Carlo y Nelli Rodríguez. La obra compartió programa con otras piezas: *Las golondrinas* (Usandizaga), *Romanza andaluza* (Sarasate), *Orgía* (Turina), *Viva Navarra* (Larregla), *Muñeira*, *Intermedio de Goyescas* (Granados) y *El amor brujo* (Falla). Este repertorio fue llevado de gira por distintos países de toda América, acompañado de la dirección orquestal de Alberto Bolet y la guitarra de Julián Martínez. En Nueva York se presentó en el Carnegie Hall, en 1948.⁶⁸³

En la década de los cincuenta, Muñoz trabajó para algunos espectáculos de Pilar López en las estancias de la bailarina española en tierras argentinas, recordando antiguos éxitos de la compañía que llevaba el nombre de su hermana (fig. 149). Para ella diseñó elegantes figurines de factura suelta para piezas como *Danza XI* (1950), *Bolero* (1950), *Fantasía goyesca* (1950), *La vendimia* (1950), *Puerta de tierra* (1950), *Panaderos* (1950), *Bolero de Doña Francisquita* (1950), *Los cabales* (1950), *Danza castellana* (1950), *Soleares* (1950) y *Suite Argentina* (1952).

Su labor también se volcó en las compañías dramáticas de Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena, Helena Cortesina, Josefina Díaz, Andrés Mejuto, Manuel Collado, Margarita Xirgu, Ana María Campoy y José Cibrián. También trabajó intensamente en la escenografía para cine, en películas como *Canción de cuna*, *Los muchachos de antes no usaban gomina* o *Juvenilla*. Una gran parte de su producción fue expuesta en la muestra *El teatro en silencio*, en la Galería Pizarro de Buenos Aires, en el verano de 1958.

En 1960, el periodista Ramón Antonio Chas le dedicó el artículo al «pintor de la íntima soledad del teatro», en el que recogía el siguiente extracto:

Como bien lo dice Casona, Gori Muñoz es el pintor que más ama al teatro. [...] Con su quehacer escenográfico, Gori Muñoz es un íntimo colaborador del misterio escénico. Pero cuando el telón cae y deja de resonar el aplauso. Cuando los actores dejan sus camarines; el portero apaga las luces y el teatro que da envuelto en penumbra misteriosa, el pintor valenciano juega con los fantasmas y hace arte perdurable. [...]

⁶⁸² AVIÑO, Xosé: *Jaume Pahissa un estudi biogràfic i crític*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1996, p. 213, 288.

⁶⁸³ Programa de mano del Ballet Ana María en el Carnegie Hall, Nueva York. NYPL. Véanse: MARTIN, John: «The Dance. Notes», *New York Times*, Nueva York, 9-5-1948, p. 3. «The Week's Events», *New York Times*, Nueva York, 16-5-1948, p. 3. «Ballet Español Bows», *New York Times*, Nueva York, 21-5-1948, p. 20. MARTIN, J.: «The Dance: Once Over», *New York Times*, Nueva York, 24-4-1949, p. 2.



Fig. 149. G. Muñoz. Boceto para representación de Pilar López, 1950. Fundación Argentinita y Pilar López.

—El teatro —nos dice Gori— tiene su misterio y poesía. Barrault dijo que en el teatro hay fantasmas. Es verdad; cuando en las salas no hay actores, ni público, se advierte algo indefinido que sobrecoge. [...]

—He pasado por muchas vicisitudes, incluso la guerra —confiesa el pintor— pero nunca siento tanto miedo como cuando duermo en un teatro lleno de penumbras.⁶⁸⁴

*

*

*

En suma, a tenor de lo expuesto, el exilio republicano español de 1939 encontró en América un Nuevo Mundo en el que refugiarse y desarrollarse, lejos del hervidero de Europa, que estallaba en una nueva guerra. Con el avance del conflicto mundial, algunos de los artistas que habían sufrido la reclusión de los campos de concentración europeos o que no habían encontrado todavía un lugar en el que establecerse y echar raíces, dieron el salto hacia la otra orilla atlántica. Como hemos estudiado, allí las opciones eran variadas. Por un lado, Estados Unidos ofrecía un gran atractivo para los artistas que vieron en ciudades como Nueva York o Chicago el sustituto de París, el futuro de las artes y de la cultura. También era el lugar donde se había establecido una buena parte del colectivo de otros refugiados, que huían del ascenso de los fascismos europeos y, más tarde, del avance de la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, Latinoamérica llamaba a un futuro más amable, en el que se hablaba una misma lengua y desde donde, en casos como México, las autoridades preparaban su acogida.

⁶⁸⁴ CHAS, Ramón Antonio: «Gori Muñoz: El Pintor de la Íntima Soledad del Teatro», *El Mundo*, 7-12-1960.

Comparativamente, el trabajo de los artistas plásticos en la danza fue mucho más intenso en Estados Unidos que en Latinoamérica, aunque no ocurrió lo mismo en el teatro, donde México y Argentina ofrecieron un productivo terreno para los españoles. Quizá en ello tuviese algo que ver el idioma, puesto que el movimiento, como lenguaje universal, ofreció terrenos de experimentación más evidentes a Dalí, Junyer y Francés, para los espectáculos estadounidenses. En México, El Caribe y el Cono Sur, sin embargo, solo destacaron las aportaciones de algunos pintores que, además, no trabajaron exclusivamente para la danza, como Marichal, De Diego, Prieto, Durán, Muñoz y Bardasano. De cualquier forma, tanto en el espacio estadounidense como en el mexicano y argentino, el artista español encontró un ámbito virgen para su trabajo en el cine, donde en casos como los de Fontanals, Clavé, Francés, Tísner, Durán, Gori Muñoz y Dalí, se llevaron a cabo novedosos proyectos.

Resulta también una conclusión específica de un estudio sobre las relaciones entre danza y arte, la constatación de que, a diferencia de las artes plásticas, las artes escénicas ofrecieron un terreno de colaboración interdisciplinaria entre los españoles y las distintas nacionalidades con las que los refugiados convivieron. Así como en pintura la oposición entre los artistas mexicanos y los españoles fue patente, una vez pasados los primeros momentos de acogida por la solidaridad iniciada por Cárdenas ante la derrota republicana —aquella rivalidad entre la mexicanidad y el arte español «trasplantado»—, sobre los escenarios no ocurrió lo mismo. Iniciativas como *La Paloma Azul* o las colaboraciones de los pintores españoles con músicos, poetas, bailarines, artistas y coreógrafos mexicanos y estadounidenses dio lugar a programaciones de obras que se inspiraban no solo en la mexicanidad o el indigenismo en boga, sino también en producciones de factura española. Una parte de estas últimas provenía la herencia de los españoles durante el final de la Edad de Plata, es decir, se trató de producciones que se habían quedado en el tintero de los años treinta, pospuestas por la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, que los exiliados habían introducido en su equipaje, para continuarlas nada más establecerse en los nuevos territorios de acogida, como *Don Lindo de Almería* de Bergamín y Halffter, o *Bacchanale* de Dalí, ambas de 1939. Otra proporción de las obras de temática española fue realizada específicamente en el exilio, en parte como iniciativa de los propios españoles, pero también como encargos de los extranjeros que buscaban vestir sus ideas de una manera española mucho más «auténtica», como las *Sonatas españolas* de Julio de Diego para Waldeen en México, en 1945, o el famoso *Don Quixote* de Esteban Francés para Balanchine, en Nueva York, en 1965.

Los proyectos de carácter algo experimental, así como los recuperadores de la fórmula de Diaghilev, en los que participaron los españoles, tanto en Nueva York —la Ballet Society—, como en México —La Paloma Azul—, o Cuba —el Ballet Español de Ana María—, por citar los más significativos que integraron importantes artistas plásticos republicanos, sirvieron para crear una base cultural de colaboración interdisciplinaria, en aquellos países, que posteriormente darían lugar a empresas autóctonas. Precisamente tras la Segunda Guerra Mundial se consolidaría tanto la danza estadounidense como la mexicana y la cubana, en parte, gracias a la recepción de los emigrados de otras nacionalidades, que colaboraron con figuras del país.

Asimismo, no solo fue importante la red creativa que vino de Europa, sino, fundamentalmente, el ágil tránsito establecido en la misma América, entre el norte y el sur. Hemos analizado la influencia recíproca entre, por ejemplo, México y Estados Unidos, a raíz de la circulación de bailarines, músicos, pintores y coreógrafos, que trabajaron indistintamente en unos y otros lugares. Se trató de una actitud en muchas ocasiones relacionada con las políticas izquierdistas

de la WPA estadounidense y la Revolución mexicana. Comprobábamos como ejemplo de ello la formación, la carrera y las estancias realizadas por José Limón, Anna Sokolow, Waldeen, Julio de Diego, Silvestre Revueltas, Joan Junyer, Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Alicia Alonso o Juan Larrea, por citar creadores de distintas nacionalidades y disciplinas, que cambiaron sus lugares de trabajo y residencia entre los años cuarenta y cincuenta, enriqueciendo enormemente el panorama cultural americano.

Por todo ello, el trabajo de los artistas plásticos españoles exiliados en América a causa de la Guerra Civil supuso una pérdida para la España de la posguerra, pero, a su vez, permitió que las aportaciones de la brillante Edad de Plata se dispersaran por los distintos lugares de Estados Unidos y Latinoamérica. A esa difusión de su bagaje anterior, sus trabajos previos y su experiencia profesional se unieron los elementos propios de los nuevos países de acogida, otras formas de trabajar, distintos incentivos y contenidos en los que inspirarse; en definitiva, un conjunto de novedades que se sumaron e integraron en el activo cultural español de los años veinte y treinta. La internacionalización y el establecimiento de nuevas redes creativas interdisciplinarias fueron, por tanto, los dos rasgos más notables del arte español que, desde 1939, se exhibió junto al baile fuera de España.

CONCLUSIONES



J. Junyer. Figurines para *La romería de los cornudos*, 1943. Cincinnati Museum of Art.

CONCLUSIONES

La investigación *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* ha permitido arrojar luz sobre la colaboración de los artistas plásticos españoles que trabajaron en espectáculos de danza entre el de despertar de la modernidad y la vanguardia en España, durante los brillantes años veinte y treinta, hasta su difusión en el exilio, causado por el desenlace de la Guerra Civil con la victoria de la dictadura franquista. Una vez realizado el seguimiento de dichos artistas, formados en el esplendor de la modernidad española y dispersos más tarde con esta diáspora, se han podido determinar que el paréntesis cronológico establecido entre 1916 y 1962 puede entenderse, en el plano de la colaboración de artistas en espectáculos de danza, como un periodo coherente, con unos rasgos distintivos y definitorios propios.

De esta forma, la Edad de Plata supuso una brillante etapa de modernidad para la danza en España, que discurrió en esos veinte años entre el *Parade* de Picasso para los Ballets Russes de Diaghilev y el estallido de la Guerra Civil española, con los cambios que ese conflicto conllevó en las artes escénicas. Los tres años del enfrentamiento bélico en España actúan de bisagra entre el periodo anterior y el posterior. La mayor parte de las producciones para danza cambiaron radicalmente en esas circunstancias —siempre con un mayor desarrollo en el bando republicano—, para dar respuesta a la propaganda y la ideologización de los espectáculos, que se convirtieron en el modo más efectivo de hacer llegar los mensajes de guerra, en una táctica tomada fundamentalmente de la experiencia soviética desde la Revolución Bolchevique. Por último, el tramo establecido desde 1939 hasta 1962 constituye los límites para determinar el comportamiento y los resultados de la labor que los artistas exiliados llevaron a cabo en los diferentes territorios de acogida, matizables en función del área geográfica determinada, entre París, Londres, Moscú, Nueva York, México, el Caribe y el Cono Sur.

Internacionalización del arte español contemporáneo

En términos globales, el análisis realizado a lo largo de los tres grandes capítulos en los que se ha estructurado el conjunto de esta investigación —la Edad de Plata, la Guerra Civil española y el exilio republicano—, ha establecido una compleja cartografía, en la que se insertaron

los artistas españoles durante esos escasos cincuenta años del siglo xx. En este sentido, una de las conclusiones más evidentes a las que se ha llegado es el proceso de internacionalización del arte español durante el periodo seleccionado, al que contribuyó la danza. Si a lo largo de la Edad de Plata los artistas buscaron la formación y las salidas profesionales fundamentalmente en el París de las vanguardias históricas, otra cosa ocurrió en las etapas posteriores. En la época de entreguerras y con el final de la Guerra Civil española y el consiguiente fenómeno del exilio, se produjo una dispersión —y, por tanto, también una difusión—, en términos muy amplios, de las trayectorias experimentadas en el interior de España o en el contexto europeo. Así, el trabajo de muchos artistas españoles pudo llegar a públicos de Estados Unidos, Latinoamérica o la Unión Soviética, enclaves a los que, exceptuando las participaciones en algunos concursos o muestras colectivas, como el del Carnegie Institute o las exposiciones internacionales, el arte español no había llegado previamente.

En el periodo de la Edad de Plata se han localizado medio centenar de artistas españoles que se dedicaron a producciones de danza siguiendo el fenómeno de los «pintores en el teatro». Algunos de ellos solo experimentaron en uno o dos ballets —como Beltrán Mas-sés, Baroja, Ángeles Ortiz y Sáenz de Tejada—, aunque otros —como Sert, Picasso, Juan Gris, Miró, Pruna, Bacarissas y Néstor— realizaron entre cuatro y ocho espectáculos. La movilidad de estos artistas hasta el estallido de la Guerra Civil se limitó, esencialmente, a las estancias en París y, en algunos casos, a los viajes por las principales ciudades europeas, como Londres, Roma, Nápoles y Bruselas. En cambio, en la Guerra Civil se observa un cambio en la movilidad por esta cartografía. Si, por un lado, muchos de los artistas más comprometidos retornaron a España para combatir a su manera y en su bando, por otro lado, una gran proporción huyó de la Península Ibérica, dando la espalda a la guerra, y trató de seguir trabajando. Es el caso de Mariano Andreu, cuya mayor producción para danza se desarrolló en Gran Bretaña entre 1936 y 1939, o de Pedro Pruna, colaboró en algunos ballets de la Ópera de París. Con todo, resulta más complicado contabilizar las producciones atribuidas a una u otra autoría, debido a que la danza, durante la Guerra Civil, no solo se politizó, sino que también priorizó la de carácter folklórico, sobre la de los grandes ballets académicos, los cuales solo sobrevivieron en lugares tan puntuales como el Liceo de Barcelona.

Durante los años del subsiguiente exilio, la dispersión de los artistas españoles que trabajaron en danza se volvió manifiesta. En París se establecieron o se radicaron definitivamente Pablo Picasso, Emilio Grau Sala, José Zamora, Pedro Flores, Antoni Clavé, Antoni García Lamolla y Óscar Domínguez. A Londres llegaron Gregorio Prieto, José María Ucelay, Enrique Garrán y Mariano Andreu. Alberto Sánchez y José Sancha se dirigieron a la Unión Soviética. En Estados Unidos trabajaron Salvador Dalí, Esteban Francés y Joan Junyer, siendo tres de las producciones para danza más importantes, con más de una veintena de proyectos para distintos ballets norteamericanos. En México se encontraron Miguel Prieto, Julio de Diego, Maruja Bardasano y Carlos Marichal. Este último también realizaría otras intervenciones en las compañías de danza que pasaron por Cuba y Puerto Rico, junto a Fernando Tarazona, con una presencia puntual en el campo escénico de Esteban Vicente y Eugenio Fernández Grannell. En Argentina trabajaron Santiago Ontañón —que también pasó doce años en Perú—, Maruja Mallo y Alfonso Rodríguez Castelao, aunque fueron Victorina Durán y Gori Muñoz quienes se convirtieron en los escenógrafos españoles de más éxito en los ballets que pusieron en escena.

Difusión del arte español gracias a las giras de las compañías de ballet

Además de que el viaje físico de los artistas españoles, como producto de las estancias de estudio o como consecuencia del exilio, llevara el arte español fuera de España, este estudio ha permitido valorar una ventaja específica del trabajo escenográfico. Se trata del hecho de que la obra de muchos artistas españoles, exhibida en forma de decorados, figurines, carteles y programas de mano, viajó como parte del atrezzo y el equipaje de las compañías de ballet en las giras que realizaron por todo el mundo. Así, por ejemplo, podemos tener en cuenta que la plástica de Joan Miró llegó a lugares como Australia, Argentina, Cuba o México en forma de escenografía antes que los propios lienzos del pintor, gracias a la gira que realizó el Original Ballet Russe durante los años de la Segunda Guerra Mundial.

Con ello, las posibilidades y los cauces de mostrar las novedades plásticas realizadas por artistas españoles se multiplicaron considerablemente. Hasta el momento esta dimensión no ha sido contemplada en los estudios canónicos sobre la recepción y la fortuna crítica de las producciones de estos artistas, si bien en su conjunto, la difusión del arte español por medio de las compañías de ballet sobrepasó con creces aquella realizada por los medios habituales del sistema artístico, como museos, galerías de arte, concursos o publicaciones especializadas. Los cientos de representaciones de ballets con aforo completo que, entre 1916 y 1962, mostraron obras españolas por todo el mundo constituyen un vehículo publicitario que no ha sido bien estudiado hasta la fecha y que no debe ser despreciado a la hora de valorar el alcance de las aportaciones plásticas españolas en el siglo xx.

Establecimiento de redes creativas interdisciplinarias

Otra de las grandes conclusiones que surgen a tenor de la investigación aquí desarrollada es la que destaca la colaboración entre creadores de diferentes disciplinas artísticas y de distintas nacionalidades, confluencia en la que estuvo presente el artista español. Como herencia de las teorías de la obra de arte total wagneriana y la experiencia de la compañía de Diaghilev, la fórmula que buscaba la sinergia artística a partir de las intervenciones individuales en la coreografía, la partitura, la plástica, el libreto y la interpretación fue explotada a conciencia en el período revisado. En tal conjunción creativa es importante tener en cuenta las influencias recíprocas y las correspondencias y analogías establecidas en la labor de unos y otros, hasta el punto de que, en ciertas ocasiones, las fronteras disciplinarias se han difuminado y las atribuciones resultan arriesgadas.

Casos como el de la Compañía de Bailes Españoles, de La Argentinita, ilustran esa colaboración entre los jóvenes intelectuales y creadores de finales de los años veinte y primeros treinta en España. En él trabajaron de forma conjunta literatos de la Generación del 27, como Federico García Lorca, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Alberti y María Teresa León; músicos de la Generación de la República, como Manuel de Falla, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter y Gustavo Pittaluga; pintores de la modernidad y la vanguardia, como Alberto Sánchez, Santiago Ontañón, Salvador Bartolozzi, Francisco Santa Cruz, José Caballero y Manuel Fontanals; bailarinas modernas, como Encarnación y Pilar López, con bailaoras flamencas veteranas. Otros casos, como el de La Paloma Azul, en el exilio mexicano, transmiten claramente esa interrelación entre los profesionales de las distintas áreas y los diferentes lugares

de procedencia que confluyeron en la capital azteca en 1940, mediante el trabajo conjunto de literatos como José Bergamín; músicos españoles, como Rodolfo Halffter, y mexicanos, como Silvestre Revueltas, Blas Galindo y Carlos Chávez; pintores españoles, como Ramón Gaya y Antonio Rodríguez Luna, y mexicanos, como Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida y Antonio Ruiz; y bailarinas estadounidenses, como Anna Sokolov, mexicanas, como Ana Mérida, y españolas, como Anita Sevilla.

Durante la Guerra Civil española, los ejemplos de una colaboración interdisciplinaria tan planeada fueron más escasos. Sin duda, en la materialización de nuevos ballets se interpusieron las exigencias de adaptación propagandística y los problemas de escasez de recursos. Solo en espacios como el Liceo de Barcelona —entonces denominado Teatro Nacional de Cataluña— fue posible encontrar una voluntad de continuar la fórmula interdisciplinaria, plasmada en ballets programados por Salvador Bacarisse, montados por Joan Magrinyà y Rosita Segovia, con decorados y figurines de Josep Castells, Salvador Bartolozzi, Joan Morales, Manuel Muntañola y Ramón Batlle.

Es decir, a lo largo de los períodos estudiados es posible encontrar ejemplos muy evidentes de la existencia de esas redes interdisciplinarias, cuyos frutos maduraron sobre el escenario. Por ello, la plataforma escénica se convirtió en el espacio ideal de experimentación y de encuentro entre modos de hacer variados, dinámicas diferentes, tradiciones culturales muy diversas, ricas y antiguas, que, de manera permeable, se dejaron empapar de otras perspectivas, dando lugar a sinergias muy novedosas en sus respectivos entornos culturales.

La Edad de Plata: una época de esplendor del fenómeno de colaboración de los pintores en la escena

El período definido como Edad de Plata, comprendido entre 1916 y 1936, debe entenderse, en el campo de la escenografía, como una etapa de esplendor, que dio pie a la experimentación interdisciplinaria y que supuso el despertar de la cultura española a la modernidad y la vanguardia. Así, gracias a la recepción de experiencias renovadoras extranjeras, tanto por medio de las giras de compañías de danza y teatro por la península, como por las salidas puntuales de las mentes más despiertas, desde España se hicieron propuestas tan interesantes como las que pudieron darse desde los teatros de arte franceses, el núcleo de la Bauhaus, los espectáculos futuristas o dadás o el impactante entorno soviético.

La presentación de novedades plásticas ocurrió tanto en el campo de la danza clásica, como en la incipiente danza moderna, el teatro de arte, la revista, las variedades y la danza española, especialmente desde finales de los años veinte y los primeros años treinta. Las estéticas que siguieron fueron muy variadas: simbolismo, modernismo, noucentisme, art déco, cubismo y sus derivaciones, surrealismo, figuración lírica y nuevos realismos. Los artistas escenógrafos trabajaron en todas ellas. Todo ello configuró un brillante panorama que, en el desarrollo de los acontecimientos posteriores, haría las veces de precedente y referente del trabajo mostrado durante la Guerra Civil y el exilio. Gracias al aprendizaje y a los primeros trabajos puestos en marcha en la España republicana, los artistas se dotaron de una dinámica y una inercia que continuaron en su trabajo durante las décadas siguientes dentro del país.

La Guerra Civil: bisagra entre el brillante periodo precedente y la dispersión del exilio

El alzamiento franquista produjo un profundo cambio en el desarrollo del sistema escénico y artístico que estaba teniendo lugar en España. En primer lugar, muchos de los proyectos que estaban a punto de ser estrenados se vieron aplazados en el tiempo, hasta presentarse en el exilio, o directamente su materialización tuvo que ser desestimada. En segundo lugar, la orientación de las piezas de danza sufrió modificaciones radicales hacia la que hemos denominado «danza de guerra». Se trató de un tipo de espectáculo breve, ideologizado y propagandístico, con una fuerte carga social y política, de carácter folklórico, que buscaba la identificación con el espectador colectivo, con el pueblo y las masas. Su presentación debió adaptarse a las circunstancias bélicas, es decir, a recortes en los recursos, así como, a veces, al pragmatismo que imponía la itinerancia para llevar los espectáculos de un lugar a otro del frente, con el objetivo de arengar a las tropas y la población.

En los debates artísticos se alabó con fuerza la capacidad de la escenografía, al igual que la del cartelismo, para hacer llegar al gran público un determinado mensaje. En este sentido, la influencia de la Unión Soviética fue fundamental. En las teorías que, desde allí, se exportaron a la España en guerra también se discutió sobre la adecuación de recurrir a un lenguaje de vanguardia o de seguir la doctrina soviética a través del realismo socialista. Igualmente, fue una idea tomada de la URSS el uso del arte como medio *agit-prop*, que pusieron en marcha los sectores de intelectuales y artistas de izquierda. Eventos como las giras de compañías de danzas de las distintas regiones españolas y las exposiciones internacionales de París y Nueva York quisieron ser aprovechados para recabar los apoyos de los gobiernos extranjeros y tratar de derogar el pacto de no-intervención, con el que se obviaba la ayuda al gobierno de la II República.

Asimismo, existió un tipo de danza de evasión, de calidad e inspiración muy variable. En ella consiguió sobrevivir el ballet, en el bastión del Liceo de Barcelona, con un repertorio clásico de puestas en escena reutilizadas y con ciertas obras de nueva creación, acompañadas de discretos decorados. Por otro lado, los espectáculos de revista, variedades, *music-hall* y números de flamenco vivieron una proliferación notable en los años de guerra. En la mayor parte de los casos estuvieron integradas en programaciones mezcladas, casi siempre como reclamo para recoger fondos para distintas causas. Esto generó la protesta de algunos intelectuales, que reclamaron un control desde las instituciones para evitar espectáculos picantes y provocativos, que se alejaban de las premisas de otros grupos teatrales que defendían la necesidad de educar al pueblo con alta cultura.

El bando franquista demostró un menor interés en el desarrollo del medio escénico, una circunstancia debida a distintos factores. En primer lugar, los territorios en los que había un sistema teatral asentado, como Madrid, Barcelona y Valencia, habían quedado bajo el control del bando republicano. Por otro lado, comparativamente, la zona republicana siempre fue por delante de la sublevada en materia de propaganda y publicidad, un hecho lógico si se piensa en la necesidad de un apoyo militar que, sin embargo, Franco dominaba. El pacto de no-intervención beneficiaba a las tropas desleales, por lo que no requería de más esfuerzos en política exterior.

La España peregrina: el trabajo escenográfico como recurso habitual entre los artistas españoles exiliados

A la luz de la investigación realizada sobre el periodo 1939-1962, en los distintos focos escogidos por los exiliados republicanos españoles como territorios de acogida se observa una amplia dedicación a las actividades escénicas: la danza, el teatro y el cine. En algunos casos, se trató de una continuación de la faceta de escenógrafo, comenzada durante los años veinte y treinta en España, como ocurrió con Emilio Grau Sala, Pedro Flores, José Zamora y Pablo Picasso en Francia; Mariano Andreu y José María Ucelay en Gran Bretaña; Alberto Sánchez en la URSS; Joan Junyer y Dalí en Estados Unidos; Miguel Prieto, Salvador Bartolozzi y Manuel Fontanals en México; Esteban Vicente en los países del Caribe; Santiago Ontañón, Victorina Durán y Maruja Mallo en el Cono Sur. En otros casos, los artistas probaron suerte en la escena por primera vez durante su exilio, como hicieron Antoni Clavé, Antoni García Lamolla y Óscar Domínguez en París; Gregorio Prieto y Enrique Garrán en Londres; José Sancha en Europa del este; Esteban Francés en Estados Unidos; Antonio Rodríguez Luna y Carlos Marichal en México. Esto constata que la escena abrió los horizontes de una gran parte de los artistas exiliados, lo que les permitió ganar recursos, darse a conocer y ampliar su campo de relaciones con creadores e intelectuales de otros ámbitos y procedencias.

Los artistas españoles que eligieron y pudieron mantener su exilio en París fueron los más numerosos. Una vez pasados los difíciles tiempos marcados por la Ocupación, la capital francesa dio la oportunidad a los españoles de trabajar como escenógrafos en un consolidado sistema escénico y artístico. En él, la libertad que se asumía como inherente al artista, permitió dar cabida a un variado plantel de respuestas estéticas sobre los escenarios. Muchos profesionales se acercaron a la danza buscando un medio más de supervivencia o recurriendo a encargos esporádicos, patentes en pequeñas colaboraciones. Entre ellos hemos situado a Pedro Flores, Emilio Grau Sala, José Zamora, Antoni García Lamolla y Óscar Domínguez. También apareció puntualmente Pedro Pruna, artista identificado con el régimen franquista que colaboró esporádicamente con los teatros franceses, siguiendo una trayectoria iniciada en la década de los veinte. Sin embargo, otros ejemplos, como el de Antoni Clavé ilustran la experimentación que dio como fruto la introducción sobre el escenario de los intereses por lo matérico y el informalismo, que apuntaban de forma visionaria a caminos que otros seguirían en las décadas siguientes, incluso desde dentro de España.

Londres había destacado, desde las primeras décadas del siglo xx, por tener una sólida cultura escénica y una buena acogida para las compañías de danza que hicieron giras y pequeñas estancias en la ciudad. En pleno conflicto civil en España, la capital británica mostró los estrenos de los ballets más importantes realizados por Mariano Andreu y acogió a un importante número de niños vascos, que interpretaron sus danzas y sus bailes, organizados por otros españoles que los llevaron a su cargo.

Con todo, tras la Segunda Guerra Mundial, Gran Bretaña no supuso un centro de estreno o impulso de novedades escenográficas para los artistas españoles allí exiliados, como lo eran París, Nueva York o México. Aunque en su seno se instalaron destacados políticos, músicos, profesores universitarios y científicos, no atrajo a tantos creadores. Cuestiones como la diferencia de idioma, las problemáticas en las relaciones y la diplomacia del gobierno inglés con respecto a la causa republicana y la estricta política de acogida de la emigración que llegó de distintas partes de Europa, desde el ascenso del nazismo, llevaron a que este foco se convir-

tiera en una plataforma de tránsito, desde la que los artistas se desplazaron a otras áreas. Por tanto, los escasos ejemplos de producción escénica entre los exiliados españoles prácticamente no se centraron en el ballet y la danza.

Aquellos artistas españoles que decidieron exiliarse en la idealizada Unión Soviética sabían de la gran consideración que se tenía en aquel país hacia un medio de difusión del arte con una gran tradición rusa, como era la danza. También eran conscientes del valor que la escenografía y el cartelismo tenía para la ideología soviética, que veía en estas disciplinas artísticas un vehículo democratizador y educador. Fue precisamente la faceta pedagógica la que, vinculada a la danza y la educación física, consiguió que las artes escénicas estuvieran muy presentes en la vida cultural soviética y, por ello, se ofreciera como una salida de gran prestigio a artistas como Alberto Sánchez o José Sancha.

El caldo de cultivo creado en Estados Unidos a raíz de convertirse en receptor de emigrados que huían del avance del nazismo, ya desde principios de los años treinta y, posteriormente, a causa de la Segunda Guerra Mundial, originó que autóctonos y extranjeros relevaran a París como capital cultural de Occidente y se atrajera a muchos artistas españoles. Además, en el campo de las artes escénicas, la incipiente danza americana, que buscaba su propia identidad, ofreció múltiples posibilidades, dirigidas tanto al ballet clásico como a una potente danza moderna, en la que se abrió la puerta a la experimentación y la creación interdisciplinar. Formaron parte de ella tanto Esteban Francés como Joan Junyer, ambos en la puntera Ballet Society, aunque también, este último expuso sus obras para danza en un lugar tan reputado como el MoMA. Por su parte, Salvador Dalí pudo desarrollar toda su creatividad en esta nueva faceta que cumplía los requisitos para una obra de arte integral y directa ante el público, gracias a los soportes que le ofrecieron las compañías de danza americanas. De hecho, el marqués de Cuevas crearía el Ballet International con el objetivo de que Dalí montase su *Mad Tristan*, una muestra más de que, con talento, en algunos casos el «sueño americano» se podía hacer realidad.

El exilio republicano español en México, junto a París, el más conocido y estudiado de cuantos focos comprendieron la emigración de 1939, no proporcionó la misma respuesta en el campo de las artes plásticas, tan brillantes y cultivadas, que en el de las artes escénicas, en concreto, en el de la danza. A pesar de que el país azteca desarrolló desde los años treinta una potente danza, fomentada desde las instituciones, permeable a las innovaciones extranjeras, pero con un fuerte carácter propio, no planteó una plataforma tan abierta a los artistas españoles como el panorama estricto del sistema de las artes plásticas. Hubo excepciones muy notables, como las trayectorias de Miguel Prieto, Carlos Marichal y las puntuales colaboraciones escenográficas de Julio de Diego, en su estancia mexicana, y de Maruja Bardasano. Esta última, sin embargo, constituye un ejemplo de interacción entre la pintura y el ballet, en el seno de una familia de artistas exiliados, como fueron los Bardasano Rubio, que la convierten en un caso excepcional dentro de sus homólogos. No obstante, no se observa, como en el caso de Nueva York, que ninguna de estas carreras se especializara en los espectáculos de danza en detrimento del teatro o el cine, los cuales, por el contrario, obtuvieron una gran respuesta por parte de los exiliados.

Con todo, quizá las conexiones que dieron lugar a La Paloma Azul, establecidas entre literatos, pintores, músicos, coreógrafos e intérpretes, conformaron un hito en el panorama del exilio español. En este grupo se aprecia el trabajo colectivo y la interacción entre disciplinas que difuminaron sus fronteras, una labor que dio lugar a la presentación de obras que venían de

la España republicana, antes de la guerra, y que se vieron modificadas debido a la intervención de nuevos creadores de otras procedencias — como, por ejemplo, en el caso de *Don Lindo de Almería*, que finalmente llevó decorados del mexicano Antonio Ruiz —. Estas obras se acompañaron de otras originarias de México, con intervención de elementos españoles, logrando, en definitiva, una puntera sinergia de las artes hispanomexicanas, muestra de los frutos que podía dar la colaboración y el trabajo conjunto favorecido por el exilio.

El rasgo más destacado del refugiado español en el área del Caribe, según los estudios del exilio, fue su movilidad. Esta característica, en el campo de la danza, se hace extensible a la itinerancia propia de las compañías de danza originadas en esas áreas, que llevaron la producción de los artistas por toda América. Sin duda, en este sentido, el caso más destacable lo constituye el Ballet Español de la bailarina exiliada en Cuba, Ana María, que encargó decorados y figurines a Miguel Prieto, Gori Muñoz, Fernando Tarazona, Carlos Marichal y otros artistas de diferentes países sudamericanos para acompañar sus coreografías. No obstante, desde el punto de vista de los propios pintores, ninguno se dedicó en exclusiva a proyectos para danza, puesto que los compatibilizaron con el teatro y el cine, a lo largo de las décadas vividas como refugiados. En el foco de Argentina cabe mencionar el trabajo de dos artistas. Por un lado, Victorina Durán mostró una intensa dedicación al campo escenográfico, especialmente a espectáculos de danza, en los que no había trabajado durante sus años previos en España. Por otro lado, Gori Muñoz colaboró intensamente en programaciones de baile, de entre las cuales adquiere un interés particular cuando diseñó obras de bailarines que venían de la España de Franco, en giras latinoamericanas. Entre ellos, el caso de Pilar López resulta significativo, pues esta coreógrafa había estado identificada con el bando republicano durante su juventud, de la mano de su hermana La Argentinita y el entorno de Lorca, aunque había decidido retornar a España a mediados de los años cuarenta. Al volver a colaborar con Gori Muñoz en Argentina, Pilar López rememoraba los criterios artísticos que habían marcado sus primeras intervenciones escénicas y recuperaba los lazos con aquella España fuera de las fronteras, de la que había formado parte años antes.

Picasso: guía para los artistas españoles en la escenografía para danza

Como argumentábamos en el inicio de esta investigación, la colaboración de los artistas sin experiencia en el campo teatral ha sido un fenómeno localizado previamente por teóricos como Denis Bablet, quien le otorgó la denominación de «peintres au théâtre». Si bien esta moda se inició en las primeras décadas del siglo xx, gracias a las iniciativas modernizadoras de figuras provenientes del teatro, en danza ya hemos apuntado que la gran revolución llegó de la mano de Diaghilev y sus Ballets Russes. Fue precisamente en el marco de esta compañía cuando Picasso probó suerte como escenógrafo de la danza, circunstancia que, desde nuestro punto de vista, marcó la oleada de colaboraciones de otros artistas españoles, esencialmente establecidos en París, pero también en algunos casos todavía residentes en España. El éxito de público y de crítica de espectáculos como *El sombrero de tres picos*, de 1919, se configuraría como un hito en la participación española en el ballet del siglo xx y, por ello, resultaría el precedente directo de otras tantas piezas claramente herederas de las novedades picassianas. Muchos de los componentes de la Escuela española de París durante los años veinte y treinta seguirían los pasos de Picasso, con mayor o menor fortuna.

El ensanche de horizontes con la danza: la experimentación, la fama y el sustento

Gracias al éxito de los ballets realizados por los pioneros artistas de las vanguardias históricas, los horizontes de la creación se habían ensanchado. Así, para muchos, el escenario supuso un incentivo para explorar nuevas técnicas. Por ejemplo, Picasso jugó con la representación de la ficción en los decorados de *Pulcinella*, en 1925, o introdujo esculturas de alambre y objetos tridimensionales en el escenario de *Mercure*, en 1924. Miró demostró una imaginación desbordante en el diseño de los diferentes juguetes de lenguaje surrealista en *Jeux d'enfants*, en 1935. Por otro lado, Maruja Mallo elaboró modernas teorías sobre la plástica escenográfica, que puso en práctica en su frustrado *Clavileño*, de 1935, y que se llevó al exilio argentino. Asimismo, Clavé exploró el papel de las texturas y las materias en *Ballabile*, de 1950, o en *La Peur*, de 1956. Por su parte, Junyer expuso decenas de soluciones y propuestas escénicas con un sentido de la abstracción y la modernidad absolutamente adelantado al momento en el que realizó su muestra del MoMA, en 1945. Por último, Dalí desarrolló de manera obsesiva sus teorías personales y su método paranoico-crítico aplicado a la danza, en busca de una obra de arte integral, directa, que interaccionara con el público, entre 1939 y 1961.

Este gusto por la exploración del medio teatral, de las posibilidades que brindaba la contemplación de la plástica en el desarrollo de un movimiento y en el marco de una música, no fue la única causa que empujó a la participación de los artistas en la danza. En algunos casos, también se buscó la difusión en una plataforma de gran alcance, como las representaciones ante el aforo de un teatro. Se trataba de una divulgación de proporciones mucho mayores que las que proporcionaba una exposición en una galería o un museo, a la que accedía un público minoritario. Por ello, testimonios como el de Juan Gris, por ejemplo, evidencian que, ante todo, lo más interesante de participar en la compañía de Diaghilev resultaba que uno pasara a ser conocido, no tanto por tener que diseñar decorados y trajes para un encargo determinado, que, en el caso del pintor madrileño, suponía más un sufrimiento que una motivación. Otros casos, como el de Dalí, no traslucen frustración, pues, como hemos visto, las posibilidades que le permitían crear un ballet lo llevaron hasta comportamientos que podríamos calificar de obsesivos. No obstante, su implicación en la danza coincidió con su aterrizaje en Estados Unidos, en busca de cierta fama entre el público americano y los nuevos clientes potenciales, por lo que también hay que tener en cuenta que sus intervenciones escénicas no comenzaron de manera casual.

Con todo, no lo olvidemos, también constituía una estupenda salida profesional para aquellos que buscaron, simplemente, un medio de sustento. En una etapa golpeada por las guerras —la Primera Guerra Mundial, la Revolución Soviética, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, etc.—, el mercado del arte resultó muy dañado. Además, el desplazamiento forzado de los artistas por causa de los conflictos bélicos, produjo un desarraigo de los individuos con respecto a un entorno en el que, en muchas ocasiones, carecían de los contactos, el conocimiento del sistema, las estructuras y la institucionalización artística. En este tortuoso camino, muchas obras se perdieron, muchos artistas no vendían obra. Por todo ello, los proyectos nuevos en los que era necesario diseñar decorados y trajes para la danza, el teatro o el cine permitió encontrar un filón con el que sobrevivir. Tal fue el caso de Pedro Flores y Esteban Vicente, en el París de los años veinte, cuando crearon escenografías para las revistas de Montmartre. O en España, durante la Guerra Civil, cuando los artistas, sindicados, reutilizaron

o modificaron materiales preexistentes para vestir los escenarios en unas pésimas condiciones, como ocurrió con Salvador Sabatés, Josep Castells, Joan Morales o Salvador Bartolozzi. Lo mismo ocurrió con Antoni García Lamolla o con Óscar Domínguez, que diseñaron puntuales puestas en escena en la segunda mitad de los años cuarenta, en plena posguerra francesa, en la que no era fácil sobrevivir.

Supervivencia del mito romántico y del estereotipo en el imaginario de lo español

En el estudio realizado, más de medio centenar de producciones de los artistas españoles se orientaron a ballets con temáticas que ahondaban en el estereotipo de la «españolada». Una gran parte de estas obras fueron creadas por los propios bailarines y empresarios españoles durante los años veinte y treinta, en la búsqueda de una identificación con la moda españolista que había pervivido en París desde mediados del siglo XIX. Así, la fórmula de Diaghilev fue aplicada «a la española» por figuras como Antonia Mercé, Encarnación López y Vicente Escudero, que utilizaron gran parte de los mitos de la «España negra», revestidos de ciertas fórmulas modernas y vanguardistas. Si los Ballets Russes presentaron obras como *Las Meninas* (1916) y *Los jardines de Aranjuez* (1918), con decorados de Sert, o *El sombrero de tres picos* (1919) y *Cuadro flamenco* (1921), con escenografía de Picasso, los ballets diseñados por Néstor, Bartolozzi, Alberto o Santa Cruz insistían en obras como *El fandango de candil* (1927), *Triana* (1929), *Au coeur de Séville (Cuadro flamenco)* (1929), *El contrabandista* (1928), *La romería de los cornudos* (1933), *El barbero de Sevilla* (1933) y *Bolero* (1929). Es decir, gran parte de la programación que se pedía vestir a estos pintores rescataba los tópicos de cierto andalucismo, el carácter apasionado, las mujeres descaradas, el ritmo instintivo, la vida nocturna y sórdida... En definitiva, se trataba del mito de la España romántica, oculto detrás de las formas novedosas en coreografías, partituras y bocetos.

Esto mismo ocurrió durante la guerra y el exilio, aunque los fines se transformaron considerablemente. La mayor parte de los encargos que los empresarios y coreógrafos extranjeros pidieron a los artistas españoles, estuvo dirigida a obras de temática española. Así, Mariano Andreu trabajó en tres producciones para Massine en los años de la guerra española: *Don Juan* (1936), *Jota aragonesa* (1937) y *Capriccio espagnol* (1939). En el caso de Clavé ocurrió lo mismo con Roland Petit, pues sus primeros encargos fueron *Los caprichos* (1946) y *Carmen* (1949). Podría verse de manera análoga *The Cuckold's Fair* (1943) de Junyer o *Capital of the World* (1953) de Francés, para dos compañías americanas, o en los proyectos de Flores y Pruna para *Le chevalier errant* (1950) en la Ópera de París. No obstante, en ciertas ocasiones, si las temáticas españolas fueron una opción de los mismos exiliados, debe tenerse en cuenta un aspecto de vinculación con la tierra de origen, un intento de evitar cierto desarraigo. En este sentido parece dirigirse la lectura del *Café de Chinitas* (1943), de Dalí con La Argentinita, o de *El sombrero de tres picos* (1949), del catalán con Ana María. Igualmente sería parte de la motivación de *El amor brujo* (1947), de Rodríguez Luna, y las *Sonatas españolas* (1945), de Julio de Diego.

Al igual que Don Quijote se convirtió en una referencia de los exiliados, de esa España idealista y peregrina, otros iconos de la cultura y la tradición española se emplearon en la danza, con todo tipo de elementos de raigambre popular y folklórica, para mantener viva la imagen de lo que se había dejado atrás. Por ello no cesaron de recurrir al imaginario de lo español constituido

por Don Juan, Carmen, las leyendas lorquianas, el «capricho español», lo velazqueño y lo goyesco, las jotas, las sevillanas, el flamenco, el cancionero... Este imaginario trató de mantenerse también en las enseñanzas de danzas y folklore español a los niños exiliados, con el fin de evitar el desarraigo y de mantener viva la memoria. En cada representación, en cada ficción, el escenario se convertía en una ventana abierta a aquella tierra perdida, que permitía un contacto directo con la plástica, los bailes, las historias y las melodías que tanto sonaban en los creadores y los espectadores, que recreaban un pedacito de España fuera de España.

Sobre el escenario de la danza se enfrentaron el realismo y la vanguardia

Durante las cinco décadas estudiadas en los distintos focos geográficos, el debate sobre la pertinencia de un tipo de lenguaje plástico para los espectáculos de danza estuvo siempre presente. En un primer momento, observamos que existieron partidarios de aplicar los lenguajes de vanguardia más punteros sobre el escenario, como Picasso, que trasladó el cubismo al escenario en *Parade* (1917), Miró, que volcó su universo surrealista en sus cuatro ballets — *Romeo and Juliet* (1926), *Jeux d'enfants* (1932), *Arlequí* (1935) y *Ariel* (1936) — o Alberto Sánchez, que se llevó toda la estética vallecana a *La romería de los cornudos* (1933) o a *Las dos Castillas* (1933). Con todo, fue mucho mayor la respuesta a los nuevos realismos, a la vuelta al orden propia del periodo de entreguerras, una estética llena de matices, por la que optaron Sert, Juan Gris, Pruna, Ontañón, Fontanals, Bacarissas, Néstor, Beltrán Massés, Andreu, Bartolozzi, Santa Cruz o Sáenz de Tejada, por citar algunos nombres de la larga lista.

Precisamente, decisiones como la de Alberto recibieron críticas y reproches, especialmente a partir de la Guerra Civil española, cuando ya había calado el mensaje doctrinario de la URSS, emitido desde 1934, de abanderar el realismo socialista como lenguaje más adecuado para hacer entendibles las obras presentadas sobre un escenario. El pintor manchego continuaría, a pesar de todo, su línea de vanguardia escénica, convencido de que su plástica era tan válida y adecuada para el público como la que más. Solo avanzados sus años en el exilio en la URSS, el artista español acabaría aceptando el realismo en sus escenografías, en unas propuestas muy lejanas a aquellos campos de Castilla con los que había asombrado a la audiencia y a sus colegas.

Le ocurrió algo similar a Esteban Francés en los Estados Unidos. Aunque sus primeros ballets, a mediados de los años cuarenta, presentaban un surrealismo telúrico de inspiración cósmica, que se traía de su paso por el Caribe y México, evidente en *Renard, Beauty and the Beast* o *Zodiac* (entre 1946 y 1947), el pintor catalán fue dejando de lado ese particular universo, para adoptar un realismo exitoso, no carente de imaginación, elegancia y amor al detalle, en la línea del resto de producciones de Balanchine a finales de los años cincuenta y sesenta — que cristalizaría en el célebre *Don Quixote*, en 1965, el cual, desafortunadamente, no ha entrado cronológicamente en los límites que nos hemos impuesto en el presente estudio —.

En estas evoluciones que, a pesar de la distancia geográfica —e ideológica—, resultan tan análogas, cabe mencionar el hecho de que el diseño de una escenografía y un figurinismo para un ballet lleva indisociablemente ligado un trabajo basado en la forma humana, la que, a la postre, debe interpretar esa danza. Por ello, el pintor de decorados y trajes ha de partir de la forma humana en sus diseños, una premisa que, lógicamente, parece conducir de manera natural a un lenguaje realista, más que a otras estéticas que, aunque originales y llenas de

posibilidades, en un contexto en el que el resto de las artes plásticas también tendían hacia el «orden», parecían dejarse de lado. A ello hay que sumar las voluntades de los que, en cada caso, realizaban el encargo, pues, en muchas ocasiones, ordenaban una determinada orientación que restringía la libertad absoluta del artista. Esto resulta muy claro en el caso de Balanchine. En un primer estadio, este coreógrafo pasó de la experimentación inicial con la Ballet Society y los ballets de los años cuarenta, a un interés por vaciar el escenario y potenciar una «danza pura», por encima de condicionantes plásticos. En un segundo momento, impulsó una danza de repertorio que rescatara aquellos ballets teatrales de tendencia decimonónica, de inspiración histórica, de grandes puestas en escena, al igual que estaban haciendo los ballets soviéticos por aquella época. Ya no había encargos arriesgados para Francés, puesto que los tiempos habían cambiado.

El papel del ballet basculó entre el ocio burgués y el arte de las masas

El hecho de que los artistas españoles trabajaran para un número tan amplio de espectáculos de danza interviene en la concepción que, en cada caso, se tuvo de la danza teatral y del ballet en términos generales. Por un lado, esta disciplina artística se veía, a principios de siglo, como un entretenimiento de la burguesía, una forma depurada de alta cultura que, de manera algo esnob, contó con colaboraciones de la bohemia vanguardia, en una apuesta entre la provocación y la genialidad. En este sentido, cabe sacar a colación la sonada protesta de los surrealistas de Breton ante el estreno de *Romeo and Juliet* en 1926, que contaba con una puesta en escena de Max Ernst y Joan Miró para la compañía del refinado Diaghilev, vista como una capitulación entre sus filas. Incluso, el periodo de colaboración de Picasso con el empresario ruso fue denominado por Max Jacob como «la época de las duquesas». Hasta entonces, por tanto, el ballet clásico, académico, se vio como un arte institucionalizado, de tradición decimonónica, identificada con sus orígenes en el totalitarismo de Luis XIV o de los zares. A este cierto elitismo pudieron responder las producciones de José María Sert y de Federico Beltrán Massés en los años diez y veinte, que en sus escritos se mostraban partidarios de que sus colaboraciones escénicas se relacionaran con una atmósfera distinguida y elegante, propia de los teatros de la ópera decimonónicos.

No obstante, esta visión cambió radicalmente gracias a la doctrina comunista, que consideró que el ballet formaba parte del patrimonio artístico ruso, al igual que las obras de arte de los museos que acababan de nacionalizarse y que, hasta entonces, formaban parte de las colecciones imperiales. Además, con una mentalidad pragmática, tuvo en cuenta las posibilidades de difusión de los escenarios, el mayor alcance que podía ofrecer un ballet, en comparación con un libro o una exposición de arte, en un país cuya población era, en una gran proporción, analfabeta. Así, las instituciones soviéticas favorecieron, desde los primeros momentos de la Revolución, la creación de nuevos ballets, la reposición del repertorio y la colaboración de artistas contemporáneos, primero, con estéticas de vanguardia como el constructivismo y el suprematismo y, luego, solo basadas en el realismo socialista.

Desde España, esta segunda perspectiva, proveniente de la URSS, condicionó enormemente el panorama, en el cual despertó el teatro comprometido en los primeros años treinta y, sobre todo, se dinamizó la situación escénica durante la Guerra Civil. Así, el bando republicano sacó un notable partido a los espectáculos de danza, teatro y guiñol, como un vehículo de propaganda con el que hacer llegar sus mensajes, con el que democratizar la cultura. Fue este ideario el

que fomentó que Alberto Sánchez, José Sancha, Antoni Clavé, Santiago Ontañón o Salvador Bartolozzi se volcaran en la plástica escénica durante la guerra. Asimismo, permitió mantener en consideración este trabajo durante el exilio, en lugares afines a la ideología de izquierdas, como la URSS y México, o entre ciertos sectores de Estados Unidos.

De una forma análoga, aunque con una diferencia ideológica abismal, en Estados Unidos la democratización de la danza también llegó con el estallido de la cultura de masas y los modos de vida posteriores a la Segunda Guerra Mundial, extendiéndose entre la sociedad del bienestar y del consumo. En este plano, en el que se desarrolló fundamentalmente la producción de Dalí —aunque también la de Francés, Junyer y hasta Clavé en su incursión al cine—, intervino la publicidad, la televisión y los medios de comunicación de masas. Estos pusieron al alcance del público general las formas de arte que, hasta el momento, habían podido resultar más elitistas y alejadas.

La danza folklórica fue la disciplina más politizada por su vinculación popular y su imagen pintoresca

Una constante en los tres grandes periodos en los que hemos articulado nuestra investigación ha sido la potenciación, en cada caso, de las danzas folklóricas de las distintas regiones de España. En los años de la Edad de Plata, este fomento se relacionó con las ideas del institucionalismo, que buscaban enraizar en las tradiciones y la rica cultura española, para, sobre ella, crear una sociedad moderna y renovada. Así, la suma entre la tradición y la vanguardia fue una base para todos los ámbitos de la creación, entre los que también se contempló la danza. De este modo, se recuperaron los bailes de los pueblos, las canciones populares, y se realizó trabajo de campo con el que se rescató un patrimonio intangible que se volvió a hacer visible entre la alta cultura.

Este mismo factor continuó durante los años de la Guerra Civil, aunque completamente impregnado de la carga política, propia de la que hemos denominado «danza de guerra». La danza folklórica obtuvo el favor de los intelectuales comprometidos, que creyeron ver en sus formas la manera más directa de conectar con el pueblo, de identificarse con las masas, a las que les sonaban los bailes y las canciones que se interpretaban sobre los tablados itinerantes. Por este motivo, los pequeños grupos, como las institucionalizadas Guerrillas del Teatro, contaron con miembros que interpretaban piezas de bailes regionales en el frente y por los pueblos. Dada esta popularidad, fue también el tipo de danza que se llevó fuera de España, en las campañas de propaganda política exterior que encauzó por medio de las artes, como los bailes representados en el escenario del patio del pabellón español en París, en 1937. Aunque muchos de los grupos regionales no consiguieron llegar a la capital francesa, debido a las circunstancias bélicas y al reclutamiento de los varones al frente de guerra, otras compañías de danzas castellanas, como la dirigida por Agapito Marazuela, o las vascas y catalanas, fueron proyectadas entre los eventos escénicos de la Exposición Internacional, en la configuración integral de la España republicana que pedía apoyos y refuerzos.

Después de 1939, la misma estrategia continuó, dividida en dos ramas muy distintas. Por un lado, dentro de España, las instituciones franquistas se aprovecharon de ese legado para organizar todo un aparato de propaganda, camuflado en las danzas folklóricas, jerarquizadas en el sis-

tema de la Sección Femenina. Las mujeres jóvenes debían rescatar los bailes de sus respectivas regiones y llevarlos a los concursos nacionales, en la búsqueda de la supuesta unidad de España, uno de los pilares de la ideología franquista. En algunos casos, se seleccionaron agrupaciones que se enviaron al extranjero y que el régimen instrumentalizó para las relaciones internacionales, en momentos en los que no funcionaba bien la diplomacia internacional. Ejemplo de ello fue la visita de estos grupos a la Alemania de Hitler y a la Italia de Mussolini, aunque después de la victoria en la Guerra Civil, también recurrieron a esta estrategia para llevar su mensaje a Argentina, México, Gran Bretaña, Francia..., pues los habían convertido en un sutil aparato de política exterior, camuflado bajo los trajes regionales y las danzas folklóricas de sus bailarinas.

Por otro lado, la interpretación de las danzas regionales por los exiliados en sus distintos lugares de asentamiento alude a una voluntad de continuar en contacto con la tierra de origen, de mantener vivo el recuerdo y la cultura de la España republicana que defendieron los refugiados. Por ello, las casas de cultura española en Londres, Moscú, París o México proyectaron continuamente representaciones de este tipo, junto al repertorio teatral de la literatura clásica y conciertos de música española. Las danzas regionales también se intercalaron entre los números teatrales de las compañías en el exilio, como la de La Argentinita y Pilar López, Ana María, Antonio y Rosario, etc. La música y el baile popular servían de base para crear coreografías con el vocabulario folklórico, con un figurinismo a veces directamente extraído de las vestimentas tradicionales.

Al margen de estas generalizaciones en el plano del conjunto del folklore español, se ha de destacar el papel que se llevó a cabo por parte de los gobiernos autonómicos vasco y catalán en los años republicanos. Los bailes tradicionales de sus respectivas regiones fueron los que vivieron un momento de esplendor más llamativo desde finales de los años veinte. En el caso de los grupos vascos, cabe destacar las empresas creadas por parte de artistas e intelectuales vinculados a su nacionalismo, como Saski-Naski y Oldargi, continuadas a partir de la Guerra Civil en Eresoinka y Elai-Alai. En el caso catalán, el protagonismo lo ostentaron, sin duda, las coblas, formadas en los años treinta, que consiguieron un papel importante en la política interior y exterior dependiente de la Generalitat en los años bélicos. La Coblà Albert Martí se destinó a campañas dentro de la España republicana, de entre las que obtuvo especial resonancia el viaje a Madrid, organizado para reforzar los apoyos ante el sitio que sufría la ciudad. La Coblà Barcelona, en cambio, emprendió numerosos viajes internacionales, acompañada del bailarín Joan Magrinyà, para recabar apoyos extranjeros, haciendo propaganda con los bailes. En este sentido, se ha de notar que, con el avance de la guerra, el territorio republicano acabaría concentrándose en el área catalana, la capitalidad se trasladaría de Madrid a Valencia y, luego, a Barcelona, por lo que, de alguna manera, la cultura catalana y sus manifestaciones se identificarían cada vez más con aquélla de la II República Española.

El escenario actuó como punto de encuentro de las artes españolas, tanto en la realidad como en la ficción

Todas las constataciones anteriores conducen a una última y clara evidencia: al margen de los matices condicionados por las diferentes circunstancias espaciales y temporales, políticas, sociales y culturales, dentro de los límites establecidos en esta investigación, el escenario se erigió constantemente como un espacio de encuentro de creadores de diferentes especialidades

y procedencias. Este marco proporcionó salidas laborales a los artistas que necesitaban de recursos y asientos en momentos de inestabilidad vital y profesional, pero también generó un amplio abanico de experimentaciones extendidas en disciplinas distintas a las plataformas de trabajo habituales en las escuelas y academias tradicionales, posibilitando así enriquecerse y dinamizarse con nuevos incentivos.

Por otro lado, el espacio teatral abrió las puertas y ventanas a las que asomarse a una ficción que también constituyó, de otra manera, un lugar de encuentro. La libertad de creación que hacía posible construir y materializar lo pensado y lo soñado, fomentó un contacto virtual con elementos y situaciones que las difíciles circunstancias históricas que hemos analizado no permitieron de otra manera. De esta forma, en los años de la Guerra Civil, de la posguerra y el exilio, los ballets constituyeron una vía de escape de la cruda realidad, una vuelta a contemplar las tierras abandonadas, a escuchar las melodías y los sonidos familiares y a danzar con los intérpretes que contaban historias conocidas, que formaban parte del repertorio y del imaginario colectivo español, o que acudían a él para crear otras nuevas, a veces, para reflejar otras realidades y horizontes en los que integrarse y continuar viviendo. En esta misión, los pinceles de los artistas dibujaron las añoranzas de aquella España dañada y perdida, pero también, las esperanzas de los que lucharon lejos de ella por seguir viviendo y por mantener consigo una brillante cultura que, como hicieran estos artistas, debemos ayudar a que no se pierda en el olvido.

*

*

*

Concluamos, finalmente, que la danza y la contribución a su puesta en escena por los artistas plásticos, como esperamos haber demostrado con esta investigación, ayudaron a dinamizar, enriquecer y difundir el arte español del siglo pasado y sus valores, en mayor medida y con mayores logros de lo que hasta ahora se había apuntado. Esperemos que esta aportación, gestada desde los cauces del estudio riguroso y contrastado, pueda servir para hacer más presente la contribución de esta fórmula creativa interdisciplinaria, recuperar su rico pasado de aportaciones y estímulos e incentivar nuevas investigaciones que sigan profundizando en el estrecho vínculo mantenido entre la danza y las artes plásticas.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos, bibliotecas y museos consultados

AAA	Archives of American Art, Nueva York
AII	Archivo del Instituto Internacional, Madrid
CST	Archivo de Carlos Sáenz de Tejada, Laguardia, Ávila
FSC	Archivo de Francisco Santa Cruz
AJC	Archivo de José Caballero, Madrid
ARE	Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid
ARS	Archivo de la Residencia de Señoritas, Fundación Ortega y Gasset, Madrid
AMB	Archivo de Maruja Bardasano, Madrid
ASO	Archivo de Santiago Ontañón, Madrid
ANV	Archivo del Nacionalismo Vasco, Fundación Sabino Arana, Artera, Vizcaya
AGA	Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid
AJJ	Arxiu Joan Junyer, Barcelona
ARG	Arxiu Robert Gerhard, Institut d'Estudis Valencs, Vals y Alt Camp, Valencia
AJRX	Archivo Jordi Rius Xirgu
AMF	Archivo Manuel de Falla, Granada
BUCM	Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
TNT	Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC, Madrid
BMVB	Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona
BK	Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, París
BNF	Bibliothèque Nationale Française, París
BSG	Bibliothèque Sainte-Geneviève, París

BMO	Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París
BoL	Bodleian Library, Oxford
BL	British Library, Londres
CND	Centre National de la Danse, Pantin
CAF	Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla
CCHS	Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid
CED	Centro de Estudios Dalinianos, Figueres, Girona
CDMyD	Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid
CDMH	Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca
CNCS	Centre National du Costume de Scène, Moulins, Francia
CAM	Cincinnati Art Museum, Cincinnati
CU	Columbia University Library, Nueva York
FJM	Fundació Joan Miró, Barcelona
FPJM	Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca
FAPL	Fundación Argentinita y Pilar López, Madrid
FFGL	Fundación Federico García Lorca, Madrid
FJM	Fundación Juan March, Madrid
IT	Institut del Teatre, Barcelona
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art, París
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid
LC	Library of Congress, Washington D.C.
MOH	Metropolitan Opera House Archives, Nueva York
MNAM-CGP	Musée National d'Art Moderne-Centre George Pompidou, París
MEL	Museo Enrique Larreta, Buenos Aires
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MNT	Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real
MN	Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria
MP	Musée Picasso, París
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
MoMA	Museum of Modern Art Archives, Nueva York
NLA	National Library of Australia, Melbourne
NYCB	New York City Ballet Archives, Nueva York
NYPL	New York Public Library, Nueva York
SJC	St John's College Archives, Oxford
TL	Tate Library and Archive, Londres
CIA	The Courtauld Institute of Art, Londres
UGR	Universidad de Granada
UW	University of Warwick Archive, Warwick
V&A	Victoria & Albert Museum, Londres
WA	Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Hemerografía

- «¡París! ¡París!», *Nosotros*, Valencia, 10-03-1937, p. 8.
- «“Argentinita” Performs Dance for Scholarship Benefit», *Washington Post*, Washington D.C., 30-1-1944.
- «“La Argentina” condecorada», *ABC*, Madrid, 5-12-1931, p. 7.
- «“La Argentinita”, en el teatro Español», *Ahora*, Madrid, 9-3-1932.
- «Aix-en-Provence Fête Announces Some Programs», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 20-2-1955, p. 3.
- «Algunas intervenciones», *Frente a Frente*, 8, México D.F., marzo de 1937, p. 13.
- «Alrededor del teatro. La temporada del Liceo», *CNT*, Barcelona, 8-10-1938, p. 2.
- «Alrededor del teatro. La temporada del Liceo», *CNT*, Barcelona, 29-10-1938, p. 2.
- «Alrededor del teatro. La temporada del Liceo», *CNT*, Barcelona, 1-11-1938, p. 2.
- «Alrededor del teatro. La temporada del Liceo», *CNT*, Barcelona, 9-11-1938, p. 2.
- «Ana María’s Spanish Ballet One-Woman Producing Group», *Chieftain*, Pueblo Colo, Kansas, 25-10-1950.
- «Argentinita Brings Art of Spanish Dancing at Its Best», *The Manitowoc Herald-Times*, Manitowoc, 23-11-1938.
- «Argentinita e Iturbi dieron a teatro lleno los conciertos del Metropolitano», *La Prensa*, 17-5-1943.
- «Argentinita, José Greco y Pilar López», *La prensa*, Nueva York, 12-5-1943.
- «Argentinita, Pilar López e Iturbi con programa español en el Metropolitano», *La Prensa*, Nueva York, 5-5-1943.
- «Argentinita. Spanish Dancer and Spanish Refugee», *The Bystander*, Londres, 10-3-1937, p. 3.
- «Argentinita. Spanish Dancer who “Lives” her Dancing», *The Morning Post*, Londres, 15-3-1937.
- «Art Calendar», *The Washington Post*, Washington D.C., 5-2-1950, p. 5.
- «Art Institute Shows Works of De Diego and Calcia Bahnc», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-11-1942, p. 20.
- «Art Notes», *New York Times*, Nueva York, 27-1-1944, p. 17.
- «Art Notes», *New York Times*, Nueva York, 30-1-1942, p. 16.
- «Art Works Transferred to Dinner Plates in Latest Collection of Castleton China», *New York Times*, Nueva York, 15-9-1949, p. 33.
- «Art: 38 Views of the Armada», *Time*, Nueva York, 15-6-1962.
- «Art: From the Woolworth Tower», *Time*, Nueva York, 1-2-1954.
- «Arte catalán en París», *La Vanguardia*, Barcelona, 20-10-1936, p. 5.
- «Arte y Artistas», *La Vanguardia*, Barcelona, 21-6-1936, p. 11.
- «Artists Equity Elects», *New York Times*, Nueva York, 4-4-1953, p. 9.
- «Arts Theatre. A Spanish Dancer», *The Times*, Londres, 16-3-1937.
- «Arts», *Newsweek*, Nueva York, 20-10-1941, p. 69.
- «Au Salon des Surindépendans», *La revue moderne*, 1, IV, París, 1946.
- «Aulina de Mata», *La Vanguardia*, Barcelona, 30-5-1936, p. 12.
- «Aux heures», *Le Nouveliste*, Lyon, 20-10-1936.
- «Bal Fantastique Is Set For Friday», *New York Times*, Nueva York, 8-5-1955, p. 83.
- «Ball of Artists Equity», *New York Times*, Nueva York, 20-5-1950, p. 8.
- «Ballet Costume Design At Whyte Gallery», *The Sunday Star*, Washington, D.C., 13-10-1946.
- «Ballet Designs Shows», *New York Times*, Nueva York, 21-1-1948, p. 29.
- «Ballet Español Bows», *New York Times*, Nueva York, 21-5-1948, p. 20.
- «Ballet Russe Philharmonic Season Opens Feb. 9», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 28-1-1940, p. 5.
- «Ballet Russe to Present Dalí’s Bacchanale», *Boston Herald*, Boston, 7-4-1940.
- «Ballet Russe: Dalí Labyrinth Given S.F. Premiere Tonight», *Chronicle*, San Francisco, 27-1-1942.
- «Ballet Stars Will Be Seen Here Tonight», *The Hartford Courant*, Hartford, 21-10-1941, p. 9.
- «Ballet Theatre Opens Tomorrow», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 21-2-1954, p. 5.
- «Ballets de Paris de Roland Petit», *The Times*, Londres, 22-2-1949.

- «Biblical Ballet Muscular», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 17-2-1947, p. 2.
- «Brush Strokes», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 21-4-1946, p. 4.
- «Cambridge Theatre. Ballet Gala», *The Times*, Londres, 10-6-1938.
- «Carta de Londres. Españoles en Inglaterra», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, México D.F., febrero-mayo de 1957, pp. 30-31.
- «Carta del pintor R. Luna a Alberto», *Nueva Cultura*, Valencia, mayo de 1935.
- «Carteleras fascistas...», *Nosotros*, Valencia, 8-4-1937, p. 8.
- «Cataluña en Madrid. «Diez y seis [sic] meses en guerra»», *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-11-1937, p. 3.
- «Cataluña y Madrid», *El Mono Azul*, Madrid, 11-11-1937, p. 1.
- «Chronique de la Semaine», *Comoedia*, París, 24-1-1924.
- «Cinegramas», *ABC*, Madrid, 15-10-1930, p. 11.
- «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 16-6-1936, p. 49.
- «Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 29-11-1935, p. 47.
- «Círculo de Bellas Artes», *Liberal*, Madrid, 9-6-1935.
- «Coliseum. Primer concierto de la Argentinista», *El Sol*, Madrid, 11-5-1933.
- «Confrontación de lo popular», *El Socialista*, Madrid, 18-5-1932.
- «Couple Take Vows Again», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 18-8-1942, p. 6.
- «Current Music News», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 12-7-1942, p. 3.
- «Dalí n'acceptera jamais de devenir un accessoire en carton», *La Cité*, 18-4-1962.
- «Dance Events of the Week», *New York Times*, Nueva York, 9-5-1943, p. 6.
- «Dancer Roosevelt Home From Brazil», *New York Times*, Nueva York, 4-2-1943, p. 16.
- «Danza clásica», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-6-1935.
- «Debut de la compañía de bailes españoles de la Argentinista en el Español», *Ahora*, Madrid, 15-10-1933.
- «Del Conservatorio», *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, 31-8-1916, p. 22.
- «Delegación de Cataluña en Madrid», *La Libertad*, Madrid, 10-7-1938, p. 2.
- «Don Juan Danced to Gluck», *The Sketch*, Londres, 2-6-1937, p. 464.
- «Don Juan», *The Sphere*, Londres, 4-7-1936.
- «El arte del bailarín Vicente Escudero», *ABC*, Madrid, 24-4-1930, p. 12.
- «El Club Español en Moscú», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, año III, México D.F., julio de 1958, p. 27.
- «El Comité de Ayuda a España y los españoles residentes en Bélgica», *La Libertad*, Madrid, 11-8-1937, p. 2.
- «El consejero de Cultura y la adjudicación del «Premi Nonell»», *La Vanguardia*, Barcelona, 28-6-1936, p. 30.
- «El Consejo de la Generalidad despachó asuntos de trámite», *La Vanguardia*, Barcelona, 19-6-1936, p. 7.
- «El homenaje de Cataluña a Madrid», *La Libertad*, Madrid, 10-11-1937, p. 2.
- «El Premio Nonell», *La Vanguardia*, Barcelona, 26-6-1936, p. 6.
- «Emisión extraordinaria de la Delegación de la Generalidad de Cataluña desde Unión Radio», *La Libertad*, Madrid, 9-11-1937, p. 2.
- «En Ámsterdam. La representación de *El retablo de Maese Pedro*», *Blanco y Negro*, Madrid, 16-5-1926, pp. 104-105.
- «En el Conservatorio de Música y Declamación», *Mundo Gráfico*, Madrid, 29-11-1916, p. 15.
- «En el Liceo se celebra un homenaje y la 43 División», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-7-1938, p. 4.
- «En el Metropolitan Opera House debutó el Ballet Ruso», *La prensa*, Nueva York, 11-10-1941.
- «En el Patio de los Naranjos», *La Vanguardia*, Barcelona, 30-11-1937, p. 3.
- «En el Tívoli», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-3-1939, p. 3; 4-3-1939, p. 6.
- «En los centros ministeriales. Éxito de un artista español en un Certamen norteamericano», *ABC*, Madrid, 27-11-1935, p. 20.
- «En provincias», *ABC*, Madrid, 13-5-1927, p. 38.
- «Escudero, danseur et dessinateur», *Intransigeant*, París, 18-3-1928.
- «Español. La Argentinista y el Quinteto de la Orquesta Bética, de Sevilla», *Luz*, Madrid, 1-12-1932.
- «Español. La Argentinista», *La Libertad*, Madrid, 1-12-1932.
- «Español: «La Argentinista»», *ABC*, Madrid, 16-6-1933.

- «Esta mañana ha muerto Ignacio Sánchez Mejías», *La Voz*, Madrid, 13-8-1934, pp. 1, 16.
- «Estampas bíblicas en el Teatro Griego», *La Vanguardia*, Barcelona, 28-6-1936, p. 10.
- «Exhibición de danzas clásicas de los alumnos del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 1-12-1935, p. 61.
- «Fiesta de la Danza, de la Música y de la Poesía», *La Vanguardia*, Barcelona, 28-6-1938, p. 5.
- «Folly and Fiesta», *Life*, Nueva York, 12-11-1945, p. 10.
- «Gran festival organizado por la cuarta división», *El Liberal*, Madrid, 2-11-1938, p. 2.
- «Grand Ballet de Monte Carlo. Salvador Dalí's New Ballet», *The Times*, Londres, 27-8-1948.
- «Homenaje a la memoria del poeta del pueblo Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona, 18-6-1938, p. 4.
- «Homenaje de Cataluña a Madrid», *El Sol*, Madrid, 9-11-1937, p. 2.
- «Homenaje de Cataluña a Madrid», *La Libertad*, Madrid, 9-11-1937, p. 2.
- «Hurok Dance Group Due in September», *The New York Times*, Nueva York, 18-7-1946, p. 21.
- «Información musical. Vicente Escudero, bailarín internacional», *ABC*, Madrid, 16-12-1939, p. 11.
- «Informaciones teatrales y cinematográficas», *ABC*, Madrid, 30-11-1966, p. 105.
- «Informaciones y noticias artísticas», *ABC*, Madrid, 7-10-1931, p. 38.
- «Julio de Diego. He paints weird war and peace», *Life*, Nueva York, 11-3-1943, p. 80.
- «La «Argentinita» en el Español», *La Época*, Madrid, 9-3-1932.
- «La Argentina y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-9-1926, p. 5.
- «La Argentinita nos habla de sus danzas», *Popular Films*, Madrid, 10-3-1932, p. 16.
- «La Argentinita triunfa en el Español», *El Imparcial*, Madrid, 23-4-1933.
- «La Argentinita, en el Español», *La Voz*, Madrid, 9-3-1932.
- «La Coblá catalana en el Conservatorio de París», *La Vanguardia*, Barcelona, 1-11-1936, p. 3.
- «La danse. Escudero et Carmita García à la Comédie», *La Tribune de Genève*, Ginebra, 25-10-1937.
- «La Delegación catalana hizo anoche una visita a la casa de *La Libertad*», *La Libertad*, Madrid, 12-11-1937, p. 2.
- «La LEAR en España», *Frente a Frente*, 11, México, 1937, p. 5.
- «La participation d'Espagne republicaine à l'Exposition», *L'Humanité*, París, 15-6-1937, p. 7.
- «La próxima temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 25-9-1938, p. 4.
- «La próxima temporada lírica del teatro del Liceo», *Mi Revista*, Barcelona, 15-9-1938, p. 31.
- «La temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 15-5-1938, p. 4.
- «La temporada lírica del Liceo», *La Vanguardia*, 17-4-1938, p. 6.
- «La vida es sueño en el María Guerrero», *ABC*, Madrid, 10-10-1943, p. 40.
- «Las mujeres catalanas regalan una bandera a los combatientes de la 136 Brigada», *El Sol*, Madrid, 15-11-1937, p. 2.
- «Latin-American Art Displayed in Hull House», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-11-1940, p. 2.
- «Le gala d'art espagnol Vicente Escudero», *Paris Midi*, París, 30-10-1929.
- «Le gala des «Perles de la Couronne» au Marignan», *Le Figaro*, París, 12-5-1937.
- «Le gala des jeunes danseurs et chanteurs espagnols», *Ce Soir*, París, 30-1-1938.
- «Le théâtre Courbe», *Electes*, París, 1-6-1924.
- «Les adieux d'Escudero», *Revue Internationale*, París, 15-11-1929.
- «Les Arts et la femme au théâtre des Champs Élysées. Ballets Russes », *Journal de la Femme*, París, 28-5-1937.
- «Les Ballets des Champs-Élysées», *Times*, Londres, 24-4-1946.
- «Les grands concerts», *Le Ménestrel*, París, 11-2-1938, p. 38.
- «Les petits danseurs espagnols « Jeunesse d'Espagne » ont dansé hier, à la Porte-Saint-Martin», *L'Humanité*, París, 3-3-1938.
- «Les théâtres», *Le Temps*, París, 1-5-1937, p. 2.
- «Life Goes to Dalí's New Ballet», *Life*, Nueva York, 27-11-1939, pp. 90-93.
- «Llegó ayer «La Argentinita», artista de renombre», *La Nación*, Buenos Aires, 5-5-1935.
- «Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto», *Nueva Cultura*, Valencia, abril de 1935.
- «Mano a Mano. Mariano Andreu», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 22-2-1963, p. 21.

- «Martini Film at Four Star», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 11-10-1935, p. 15.
- «Mishaps Bring Switch in Ballet Russe Bill», *The New York Times*, Nueva York, 4-11-1946, p. 42.
- «Monte Carlo Ballet. *Mad Tristan*», *Times*, Londres, 29-6-1949.
- «Music: Revenge in Paris», *Time*, Nueva York, 5-11-1951.
- «Música y Teatros. Teatre Íntim», *La Vanguardia*, Barcelona, 4-3-1927, p. 15.
- «Música y Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 24-6-1927, p. 13.
- «Músicos catalanes en Bélgica», *El Sol*, Madrid, 19-12-1936, p. 2.
- «New Ballet Group Will Open Tonight», *New York Times*, Nueva York, 30-10-1944, p. 15.
- «New Ballet to Bow on Television», *New York Times*, Nueva York, 19-11-1953, p. 41.
- «New Ballets in Paris», *Ballet To-Day*, diciembre de 1951.
- «Nota de la Alianza de Intelectuales», *La Libertad*, Madrid, 11-11-1937, p. 3.
- «Notes From the Field», *New York Times*, Nueva York, 17-5-1942, p. 8.
- «Notes of Music and Musicians», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 9-5-1943, p. 9.
- «Notes of Music and Musicians», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-9-1939, p. 3.
- «Nueva juventud», *La Libertad*, Madrid, 13-11-1937, p. 3.
- «Nuevo repertorio de La Argentinita», *La Voz*, Madrid, 7-9-1933, p. 3.
- «Philippe de Rothschild [sic] à l'Opéra», *Radars*, París, 31-12-1950.
- «Plástica. *El hospital de los locos*», *Vértice*, San Sebastián, 16-11-1938, p. 71.
- «Presentación de la clase de coreografía de Atienza-Brusilovskaya», *Diario de Madrid*, Madrid, 11-6-1935.
- «Primer concierto de La Argentinita en el Coliseum», *La Tierra*, Madrid, 11-5-1933.
- «Programmes des concerts», *Le Ménestrel*, París, 5-1-1939, p. 13.
- «Programmes des concerts», *Le Ménestrel*, París, 29-12-1939, p. 39.
- «Programs of Monte Carlo Diversified», *The Hartford Courant*, Hartford, 19-10-1941, p. 1.
- «Programs to Come», *New York Times*, Nueva York, 20-12-1953, p. 10.
- «Quince días de Exposición de guerra», *La Libertad*, Madrid, 26-7-1938, p. 2.
- «Recepción en honor del comisario de Propaganda de la Generalidad de Cataluña», *La Libertad*, Madrid, 11-11-1937, p. 2.
- «Reunión de "Gala" en honor de nuestra compatriota Encarnación López, la famosa bailarina «La Argentinita», *El Día*, Buenos Aires, 21-12-1937.
- «Rosita Segovia en París», *La Vanguardia*, Barcelona, 23-8-1938, p. 5.
- «Royal Opera House. *Ballabile*», *The Times*, Londres, 2-3-1955.
- «Salvatore Dalí Labeled Real Realistic Surrealist», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 20-6-1940, p. 1.
- «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25-10-1933, p. 4.
- «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto», *Nueva Cultura*, Valencia, febrero de 1935.
- «Spectacles espagnols à Paris», *Cahiers d'Art*, 3, París, 1928, pp. 140-144.
- «Surrealist Arrives for Hollywood Job», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 25-11-1941, p. 13.
- «Teatro amateur», *La Vanguardia*, Barcelona, 9-2-1938, p. 6.
- «Teatro de cara a la guerra», *La Vanguardia*, Barcelona, 27-1-1938, p. 9.
- «Teatro de guerra», *La Vanguardia*, Barcelona, 11-5-1938, p. 7.
- «Teatro de la Zarzuela», *El Sol*, Madrid, 11-11-1937, p. 2.
- «Teatro», *Hora de España*, 2, Valencia, febrero de 1937, p. 60.
- «Teatros y Cines», *La Vanguardia*, Barcelona, 5-5-1938, p. 5.
- «Teatros y conciertos. En el Palau», *La Vanguardia*, Barcelona, 9-8-1938, p. 8.
- «Teatros y Conciertos», *La Vanguardia*, Barcelona, 26-5-1936, p. 15.
- «Teatros y Conciertos», *La Vanguardia*, Barcelona, 4-6-1936, p. 11.
- «The Alhambra. Gluck's *Don Juan*», *The Times*, Londres, 26-6-1936.
- «The Capehart», *Life*, Nueva York, 17-6-1947, p. 10.
- «The Dresses in *Don Juan*», *Observer*, Londres, 29-6-1936.
- «The Rug in the Icebox», *Time*, Nueva York, 25-4-1960, s.p.
- «The Theatre», *New York Wall Street Journal*, Nueva York, 6-10-1934, p. 3.
- «The Theatre», *New York Wall Street Journal*, Nueva York, 20-3-1935, p. 7.

- «The Theatre», *New York Wall Street Journal*, Nueva York, 18-5-1943.
- «The Week's Events», *New York Times*, Nueva York, 16-5-1948, p. 3.
- «The Week's Programs», *New York Times*, Nueva York, 21-3-1948, p. 3.
- «Un concierto de «La Argentinita» en el teatro Español», *Ahora*, Madrid, 1-12-1932.
- «Una exposición», *El Mono Azul*, Valencia, 10, 29-10-1936, p. 2.
- «Una problemática: la del teatro judío», *ABC*, Madrid, 1-4-1970, pp. 105, 106.
- «Une réception à l'Ambassade d'Espagne à l'occasion de l'inauguration du Pavillon Espagnol de l'Exposition», *Agence Espagne*, 178, París, 12-7-1937, p. 13.
- «Une soirée de musique et de danses espagnoles», *Casablanca*, 27-11-1937.
- «Vicente Escudero aux Heures», *Lyon républicain*, Lyon, 17-10-1936.
- «XI Salón de Otoño», *ABC*, Madrid, 9-10-1931, p. 38.
- «Zip in Spanish Ballet», *Kansas City Evening Star Telegram*, Topeka, 19-10-1952.
- A.C.: «Informaciones y noticias teatrales», *ABC*, Madrid, 7-5-1933.
- A.M.: «De Diego Paintings Reflect Motifs of Ancient Mexico», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 27-8-1944, p. 6.
- A.S.B.: «Nueva Escena, en el teatro español», *El Mono Azul*, Valencia, 9, 22-10-1936, p. 8.
- A.W.: «À l'Opéra», *Le Figaro*, París, 21-1-1937, p. 3.
- ABRIL, Manuel: «Estreno de *El amor brujo*...», *La Patria*, Madrid, 20-4-1915.
- «Exposición de Artes Decorativas de París. La instalación del Teatro de Esclava», *Blanco y Negro*, Madrid, 20-9-1925, p. 109.
- «Rumbos, exposiciones y artistas otra vez...», *Blanco y Negro*, Madrid, 18-10-1931, pp. 12-16.
- ALBERTI, Rafael: «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral*, 15-2-1938, p. 5.
- ALTABELLA HERNÁNDEZ, José: «Sobre escenarios y bajo obuses», *Mi Revista*, Barcelona, 1-4-1938, p. 41.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel: «Nuestro teatro», *Hora de España*, 9, Valencia, septiembre de 1937, pp. 29-37.
- ALTOMONT, Claude: «Orchestre Symphonique de Paris», *Le Ménestrel*, París, 4-11-1938, p. 248.
- ALVAR: «Inauguración de la Exposición de pintura española», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-12-1932.
- AMBERG, George: «20th Century Ballet Design», *Everyday Art Quarterly*, 26, Nueva York, 1953, pp. 4-11.
- ANDERSON, John: «Ballet Russe Opens Season at the Met», *New York Journal-American*, Nueva York, 9-10-1941.
- ARAUJO-ACOSTA, Luis: «Por los teatros de Europa. El Arte de la Presentación Escénica», *Cosmópolis*, año II, 6, Madrid, mayo de 1928, pp. 91-93.
- ARDÁN, Miguel: «Español. *El amor brujo*», *El Debate*, Madrid, 16-6-1933.
- ARRIVÍ, Francisco: «Diez años de diseño teatral. Exposición de Carlos Marichal en la Universidad de Puerto Rico», *Orfeo. Revista de Letras*, vol. 2, 3, Yauco, Puerto Rico, junio de 1955, p. 49.
- AUB, Max: «La ópera y otras cosas», *Luz*, Madrid, 26-9-1933, p. 6.
- «Nota a *Así que pasen cinco años*», *Hora de España*, 11, Madrid, noviembre de 1937, pp. 67-74.
- *Bulletin International du Théâtre, Organe de la Société Universelle du théâtre*, 3, París, abril de 1938, p. 53.
- ATKINSON, Brooks: «The Play», *New York Times*, Nueva York, 4-10-1934, p. 18.
- AUBERT, Louis: «Théâtre. *L'Amour trahi* et reprise de Monna Vanna à l'Opéra», *Journal*, París, 29-1-1937.
- AUCLAIR, Marcelle: «Argentinita et sa troupe de ballets espagnols», *Marianne*, 22-6-1934.
- B.N.: «Wit and Fun from France», *Evening Standard*, Londres, 6-5-1950.
- B.O.: «La vida teatral. Volviendo a la carga», *Nosotros*, 2-9-1937, p. 7.
- BACARISSE, Salvador: «La romería de los cornudos, en el Calderón», *Luz*, Madrid, 10-11-1933.
- BAEZA, Ricardo: «El trascendental problema del teatro», *El Sol*, Madrid, 19-10-1926, p. 1.
- BAGAR, Robert: «Ballet Russe Presents Dalí Work», *New York World Telegram*, Nueva York, 6-10-1941.
- «First "Paranoiac Ballet" Fascinating Production», *World Telegraph*, 16-12-1944.
- BARNES, Clive: «The Painter Meets the Ballet», *Times*, Londres, 22-9-1968.
- «Dance: Balanchine Is an Institution», *New York Times*, Nueva York, 4-2-1967, p. 17.
- BARRY, Edward: «Ballet Russe de Monte Carlo Will Open Here on Dec. 29», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-12-1939, p. 3.
- «Chicago Sees What Mr. Dalí Calls a Ballet», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 30-12-1939, p. 13.

- «Collection of Modern Art to Be Shown Here», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 9-10-1949, p. 6.
- «Hectic Evening Is Enjoyed at Ballet Russe», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 27-12-1941, p. 13.
- «Two Ballet Troupes Booked for Chicago Engage», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 20-9-1942, p. 3.
- BARTHOLOMEW, Marguerite: «La Argentinita to Feature Music Club Dance Recital», *The Atlanta Constitution*, Atlanta, 12-11-1944, p. 8.
- BEAUDU, Édouard: «La Vie du Théâtre. De Madrid à Paris», *L'Intransigeant*, París, 27-1-1924.
- BEAUMONT, Cyril W.: «Les Ballets des Champs-Élysées», *Ballet*, vol. 2, 1, Londres, junio de 1946, pp. 20-24.
- «Contemporary French Design. Les Ballets des Champs-Élysées», *Studio*, 136, Londres, 1948, p. 12.
- BELL, Nelson B.: «Here's to Romance Introduces a Glorious New Voice», *The Washington Post*, Washington D.C., 10-10-1935, p. 4.
- BELTRÁN MASSÉS, Federico: «Arte y democracia», *ABC*, Madrid, 20-2-1936.
- BEN-KRIMO: «Por un Teatro Revolucionario», *Nosotros*, Valencia, 8-3-1937, p. 2.
- «El teatro y la Revolución», *Nosotros*, Valencia, 10-3-1937, p. 2.
- «El teatro, en el mismo sentido, de la contrarrevolución sigue en pie...», *Nosotros*, Valencia, 3-4-1937, p. 2.
- BENNET, Grena: «Labyrinth By Dalí Has Premiere», *New York Journal-American*, Nueva York, 9-10-1941.
- BERGAMÍN, José: «El arte poético de bailar: la Argentinita», *Heraldo de Madrid*, Madrid, mayo de 1933.
- BERGER, Arthur V.: «Dalí's *Tristan* In Its Premiere», *New York Sun*, Nueva York, 16-12-1944.
- BERLIOZ, Pierre: «La danse. Argentinita», *Le Jour*, París, 2-3-1937.
- BERTRAND, Paul: «La semaine musicale», *Le Ménestrel*, París, 29-1-1937, p. 35.
- BIDOU, Henry: *Le Temps*, París, 15-1-1938.
- BIZET, René: «Vicente Escudero», *L'Intransigeant*, París, 20-3-1928.
- BLANES, Manuel: «Pilar, siempre Pilar», *Flamenco*, 2, Murcia, 1979.
- BOB: «Teló en l'aire», *L'esquella de la torratxa*, Barcelona, 13-5-1927, p. 318, 335-336.
- BOLARQUE: «De la Historia de la danza», *Vértice*, año III, 17, San Sebastián, diciembre de 1938, p. 70.
- Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, nº 5, especial de *La obra de los desterrados españoles en México*, año II, junio-septiembre de 1957, México, p. 25.
- BOLÍN, Luis Antonio: «ABC en Londres. Novedades teatrales», *ABC*, Madrid, 24-11-1933, p. 14.
- BONE, Stephen: «Painting by Russian Émigré», *The Manchester Guardian*, Manchester, 3-12-1953, p. 6.
- BOSCH ARMET, F.: «Musicals», *La Veu de l'Empordà*, Figueres, 16-7-1932, p. 8.
- BRET, Gustave: «Théâtre», *L'Intransigeant*, París, 29-5-1929.
- «Théâtre des Champs-Élysées: Les Ballets de Monte-Carlo», *L'Intransigeant*, París, 20-5-1937.
- BRISACQ, Robert: «Escudero à la Salle Pleyel», *Rumeur*, París, 28-3-1928.
- BROWN, Ray C.B.: «Ballet and Symphony Lovely To Look At, Delightful to Hear», *The Washington Post*, Washington D.C., 20-11-1941, p. 27.
- BROWSE, Lillian: «Ballet and Opera», *Sunday Times*, Londres, 27-2-1949.
- BUCHALTER, Helen: «Dalí Finds Labyrinth in Surrealist Ballet», *News*, Washington D.C., 20-11-1941.
- BUCKLE, Richard: «Profile, Leonide Massine», *The Observer*, Londres, 9-2-1947, p. 6.
- «Ballet», *The Observer*, Londres, 29-8-1948, p. 2.
- «Ballet», *The Observer*, Londres, 27-2-1949.
- «Ballet», *The Observer*, Londres, 3-7-1949, p. 6.
- «Ballet», *The Observer*, Londres, 4-5-1950.
- «On Second Thoughts», *The Observer*, Londres, 6-3-1955.
- BULLIET, C. J.: «Dalí's Labyrinth Not Such A Maze as You and I Supposed», *News*, Washington D.C., 29-12-1941.
- C.B.: «Artistes en Voyage. Escudero en Orient», *Revue Internationale*, París, 22-2-1930.
- C.M.: «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 4-10-1946, p. 5.
- CALVO, Luis: «Encarna López», *ABC*, Madrid, 26-12-1945, pp. 3, 5.
- CARABIAS, Josefina: «La pintora Maruja Mallo marcha a París», *Estampa*, Madrid, 1932.
- CAROL-BERARD: «Un prince de la danse espagnole. Vicente Escudero», *Paris-soir*, París, 16-3-1928.
- «Escudero s'en va...», *Paris-soir*, París, 28-10-1929.
- «La Danse», *L'Echo de Paris*, París, 22-6-1934.

- «Un soir d'Espagne heureuse», *Echo de Paris*, París, 3-3-1937.
- «À la Salle Pleyel, Argentinita», *L'Epoque*, París, 16-11-1937.
- CARREÑO, Francisco: «Elementos para una plástica teatral española», *Nueva Cultura*, 2, Valencia, abril de 1937, p. 15.
- CASSIDY, Claudia: «Ballet Theatre Troupe Closes Season Tonight», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-3-1943, p. 3.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 22-9-1944, p. 23.
- «Original Ballet Russe Opens Engagement», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 24-11-1946, p. 2.
- «Original Ballet Russe Opens Engagement Thursday», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 22-12-1946, p. 2.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 3-1-1947, p. 15.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 12-1-1947, p. 3.
- «Music Menu for City Will Have Variety», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 9-2-1947, p. 5.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19-2-1948, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-11-1951, p. 1.
- «New York City Ballet as Fresh and Brilliant as Ever», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 23-12-1951, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-3-1952, p. 2.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-5-1952, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 18-5-1952, p. 5.
- «Costumes, Settings give Figaro Sharp Spanish Flavor», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 3-8-1952, p. 13.
- «Spanish Figaro a Show for the Eyes», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 17-8-1952, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-4-1954, p. 1.
- «N.Y. City Dance Troupe Opens 15 Performances», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-5-1954, p. 11.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 2-6-1954, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 31-5-1955, p. 3.
- «Ballet Casts, Repertories Completed by two Companies», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 28-8-1955, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 11-9-1955, p. 1.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 20-11-1955, p. 7.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 28-11-1955, p. 7.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-4-1957, p. 11.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-12-1957, p. 7.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-7-1961, p. 7.
- «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 3-6-1963, p. 11.
- CASSOU, Jean: «Le chevalier errant de Jacques Ibert», *L'Opéra de Paris*, 12, París, 1956, pp. 16-17.
- CATULLE, Jane: *La Presse*, París, 21-5-1929.
- CHAMPEL, Maurice J.: «Avec Vicente Escudero», *Comoedia*, París, 15-11-1936.
- CHAS, Ramón Antonio: «Gori Muñoz: El Pintor de la Íntima Soledad del Teatro», *El Mundo*, 7-12-1960.
- CHASE, Gilbert: «In the World of Music: Argentinita», *The Daily Mail*, Londres, 26-6-1934.
- CHURCHILL, Allen: «Stitching For the Stars», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 29-1-1947, p. 12.
- CIFRA: «Dali hará el decorado de un «ballet»», *ABC*, Madrid, 25-7-1950, p. 29.
- CLAUDE, Jacqueline: «La Revanche de Ruth Page», *Le Bevy Republican*, 30-10-1951.
- COGNAT, Raymond: «Plus de peintres pour le décors de Ballets!», *Les Nouvelles Littéraires*, 22-10-1951.
- COLEMAN, Robert: «Dali's Mad Tristan Mixes Art, Music», *New York Mirror*, Nueva York, 17-12-1944.
- COTON, A.V.: «De Cuevas Ballet», *Sunday Times*, Londres, 3-7-1949.
- CROSBY, John: «The Story of Forty-five Minutes Delay», *Women's Wear*, Nueva York, 14-11-1939.
- D.P.: «Les Heures. Soirée de danses Vicente Escudero», *Lyon Républicaine*, Lyon, 22-10-1936.
- D.S.: «Les ballets de Monte-Carlo», *Acteon Française*, París, 21-5-1937.
- DARANAS, Mariano: «Éxito de la exposición de Néstor en París», *El Debate*, Madrid, 3-4-1930.
- DENBY, Edwing: «Opus 34», *Times*, Londres, marzo de 1954, p. 18.
- DEVREE, Howard: «A Reviewer's Notebook», *New York Times*, Nueva York, 19-5-1940, p. 138.

- DEZARNAUX, Robert: «Les Ballets de Monte-Carlo», *La Liberté*, París, 25-5-1937.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: «Español. La Argentinita», *El Sol*, Madrid, 9-3-1932, p. 8.
- DIVOIRE, Fernand: «La danse. Vicente Escudero», *Gringoire*, París, 8-11-1929. «Les adieux d'Escudero», *Revue Internationale*, París, 15-11-1929.
- DOMÍNGUEZ, Manuel: «Agapito Marazuela», *La Calle*, 1977.
- DONALD: «Dalí, en la “Fenice”, resto público a *La muchacha de los ojos de oro*», *ABC*, Madrid, 24-8-1961, p. 39.
- DUPAYS, Paul: «Voyages autour du Monde: Pavillons étrangers et pavillons coloniaux à l'Exposition de 1937», París, 1938.
- E.E.: «Spanish Dancer's Recital», *The Daily Mail*, Londres, 15-3-1937.
- E.N.: «Ballets de Monte-Carlo», *Sunday Times*, Londres, 29-6-1936.
- EFE: «Confusión y escándalo promovidos por el ballet moderno de Salvador Dalí», *ABC*, Sevilla, 20-4-1962, p. 37.
- EMECÉ: «El «Gran Ballet de Montecarlo» al Liceu», *Occident*, Barcelona, 1-6-1949, pp. 74-75.
- ENDERIZ, Ezequiel: «Teatro Liceo. Lo que fue y lo que debió ser. La temporada del Liceo», *Umbral*, 37, 30-7-1938, p. 12.
- «La escena. El Teatro del Liceo no puede ser un teatro del género chico», *Umbral*, 42, 3-9-1938, p. 12.
- ESCUADERO, Vicente: «Impressions sur la Danse espagnole», *Revue Internationale*, París, 15-6-1929, pp. 183-184.
- «Escudero en Orient», *Revue Internationale*, París, 22-2-1930.
- «Impressions d'Espagne», *L'Intransigeant*, París, 10-8-1930.
- ESTEVE, Anita: «Jeunesse du Pays basque», *Le Populaire*, París, 1-4-1938.
- «Théâtre. Encore la danse espagnole», *Populaire*, París, 2-4-1937.
- EVANS, Edwin: «Brilliant *Don Juan* Ballet», *Daily Mail*, Londres, 26-6-1936.
- F.: «Informaciones y Noticias teatrales», *ABC*, Madrid, 9-3-1932.
- F.A.: «Español. “La Argentinita”, García Lorca, Alberti», *El Sol*, Madrid, 7-5-1933.
- F.C.: «The Theatre», *Wall Street Journal*, Nueva York, 1-11-1944, p. 4.
- F.P.: «En el español. Acontecimiento literario y artístico», *La Tierra*, Madrid, 7-5-1933.
- F.S.-O.: «España en la Exposición de Artes Decorativas de Monza», *ABC*, Madrid, 14-7-1927, pp. 4-6.
- «Crítica y noticias de libros. *Mi vida*, por Isadora Duncan...», *ABC*, Madrid, 3-2-1929, p. 7.
- F.T.: «Bailes Rusos en el Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 8-5-1936, p. 9.
- FEBUS: «Notas de guerra. Un homenaje a la 48 división», *ABC*, Madrid, 2-7-1938, p. 7.
- FEDRES: «El Ballet Concierto de Unger», *El Porvenir*, Monterrey, 27-10-1954.
- FERDIÈRE, Gaston: «Eresoinka, spectacle d'art basque, c'est Euzkadi à portée de la main», *Lumière*, París, 17-12-1937.
- FERNÁNDEZ, Justino: «Catálogos de las exposiciones de arte en 1949», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F., 1950, pp. 9-10.
- FITZPATRICK, Rita: *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 8-7-1942, p. 21.
- FONT: «Las fiestas de la “Patum”», *La Vanguardia*, Barcelona, 11-6-1936, p. 11.
- FORNS, José: «Un gran triunfo de “La Argentinita” en el Español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5-3-1932, p. 5.
- FORTUN, Elena: «Bodas de sangre en la pantalla», *Crónica*, Madrid, 18-9-1938, pp. 7-8.
- «Margarita Xirgu ha estrenado en Buenos Aires la “Angélica” de Leo Ferrero», *Crónica*, Madrid, 11-12-1938, p. 2.
- FOXÁ, Agustín de: «El hospital de los locos», *Vértice*, San Sebastián, 12, 12-7-1938, pp. 48-49.
- FRANKENSTEIN, Alfred: «Ballet: Boiled Lobsters Take No Part as Dalí's *Labyrinth* Interprets Myth», *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 28-1-1942.
- FREEDLEY, George: «Stage Today», *New York Telegraph*, Nueva York, 21-12-1944.
- G., D.: «Aurora Roja», *Meridià*, Barcelona, 14-1-1938, p. 4.
- G.L., A.: «*El amor brujo*», *El Diario de Cádiz*, Cádiz, 11-6-1933.
- GARCÍA LARREA, R.: «Une lettre de M. Larréa avant la représentation par La Barraca de Paris du Chant du Berceau», *Comoedia*, París, 21-3-1936.

- GARCÍA Y BELLIDO, A.: «Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-4-1930, p. 1.
- GARCÍA, Pepe: «Bastidores de un festival», *Umbral*, 59, 31-12-1938, p. 14.
- GARCÍA-REQUENA, Federico: «La tragedia de Ludmilla Tcherina y el “ballet” de Salvador Dalí», *Blanco y Negro*, Madrid, 5-5-1962, pp. 23-26.
- GARRACHÓN, A.: «En el Gran Teatro Falla», *La Información*, Cádiz, 11-6-1933.
- GASCH, Sebastià: «Una exposició i un decorat», *L'amic de les arts*, Sitges, 31-7-1927.
- «Vicente Escudero, pintor», *Mirador*, Barcelona, 6-8-1931, p. 7.
- «A Nova York. El triomf d'Escudero», *Mirador*, Barcelona, 21-4-1932, p. 5.
- «Resurrecció dels Ballets Russos», *Mirador*, Barcelona, 28-4-1932.
- «Dos mons», *Mirador*, Barcelona, 30-3-1933, p. 5.
- «Ballarí i postor en escena», *Mirador*, Barcelona, 13-4-1933, p. 5.
- «Els ballets russos de Monte-Carlo al Liceu», *Mirador*, Barcelona, 25-5-1933, p. 2.
- «A Madrid exageren», *Mirador*, Barcelona, 8-2-1934, p. 5.
- «Una important sessió de dansa», *Mirador*, Barcelona, 28-3-1935, p. 5.
- «Magrinyà al Barcelona», *Mirador*, Barcelona, 11-5-1935, p. 5.
- «Dansa i cinema», *Mirador*, Barcelona, 19-9-1935, p. 8.
- «Les deixebles de Magrinyà», *Mirador*, Barcelona, 21-5-1936, p. 5.
- «La dansa. La pantomima de *Las golondrinas*», *Meridià*, Barcelona, 5-6-1938, p. 7.
- «Un nou astre brilla en el firmament de la dansa. Trini Borrull», *Meridià*, 8-6-1938, Barcelona, p. 7.
- «Dansa de teatre al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 24-6-1938, p. 7.
- «Dansa al Palau», *Meridià*, Barcelona, 12-8-1938, p. 7.
- «El que veuren ballets espanyols al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 23-9-1938, p. 7.
- «La dansa al Liceu. Debut de Maria Lluïsa Nogués», *Meridià*, Barcelona, 21-10-1938, p. 7.
- «*Corrida de feria*», *Meridià*, Barcelona, 12 a 19-11-1938, p. 7.
- GENAUER, Emily: «Art as a Real Adjunct to Ballet», *New York World Telegram*, Nueva York, 8-9-1945.
- «Art and Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, octubre de 1951, pp. 16-17, 75-77.
- «Modern Art and the Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, 31-10-1951, pp. 16-17, 75-77.
- GIL-MARCHEX, Henri: «À la porte-Saint Martin. Jeunesse d'Espagne», *Paris-soir*, París, 10-3-1938.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: «El arte y la guerra», *La voz de España*, San Sebastián, 19-5-1938, p. 12.
- GOLDBERG, Albert: «Ballet Offering of *Cuckold's Fair* is Lively», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19-10-1943, p. 16.
- «Noted Choreographer Balanchine to Present New York City Ballet», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 4-7-1954, p. 1.
- «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 14-7-1954.
- «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 4-3-1957.
- «The Sounding Board», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 15-7-1958, p. 19.
- GOLDWATER, Robert: «Reflections on the New York School», *Quadrum*, 8, Nueva York, 1960, pp. 17-36.
- GOLÉA, Antoine: «Le chevalier errant», *La danse*, París, enero de 1956, pp. 10-11.
- GÓMEZ, Julio: «Español. Presentación de Argentinita...», *El Liberal*, Madrid, 15-10-1933.
- GREEN HARRIS, Ruth: «Why Not Contemporary?», *New York Times*, Nueva York, 15-10-1939, p. 148.
- GUAL, Enric F.: «Les exposicions», *Mirador*, Barcelona, 4-6-1936, p. 7.
- GUANSE, Domènec: «Les Guerrilles del Teatre», *Meridià*, Barcelona, 18-3-1938, p. 7.
- GUARDIA, Miguel: «Teatro en México», *México en la Cultura*, Suplemento Cultural de *Novedades*, México, 26-8-1956.
- H.: «Ayer tarde en el Liceo. Un homenaje de despedida a los comisarios de las Brigadas Internacionales», *La Vanguardia*, Barcelona, 2-11-1938, p. 2.
- H.C.P.: «Spanish Dancers», *Wall Street Journal*, Nueva York, 25-10-1932, p. 3.
- H.D.: «Prints, Plastics», *New York Times*, Nueva York, 2-2-1947, p. 7.
- H.H.: «Aragonesa», *Observer*, Londres, 20-6-1937.
- «*Don Juan*», *Observer*, Londres, 28-6-1936.
- HAHN, Reynaldo: *Figaro*, París, 26-5-1937.
- *Le Figaro*, París, 20-1-1938.

- HASKELL, Arnold L.: «World Premiere of *Don Juan*», *Daily Telegraph*, Londres, 26-6-1936.
 — «A New Fokine Ballet», *Daily Telegraph*, Londres, 18-6-1937.
 — «A *Riabouchinska in Wonderland*», *The Daily Telegraph*, Londres, 9-7-1937.
- HERCE: «La reposición de *Las Golondrinas* constituyó un señalado triunfo artístico», *La Vanguardia*, Barcelona, 25-3-1938, p. 4.
 — «Arte lírico. La temporada del Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 29-4-1938, p. 2.
 — «Extraordinario éxito de *Carmen* en el Liceo», *La Vanguardia*, Barcelona, 8-7-1938, p. 3.
- HERING, Doris: «A season review: New York City Ballet», *Dance Magazine*, Nueva York, junio de 1960, pp. 46-49.
- HERNÁNDEZ-GIRBAL, F.: «Teatro de guerra», *Estampa*, Madrid, 6-11-1937, pp. 8-9.
- HERRERA, Santiago: «Los bailes españoles fuera de España», *La Esfera*, Madrid, 31-8-1929, pp. 26-27.
- HIRSWCH, Michel-Léon: «Orchestre Symphonique de Paris», *Le Ménestrel*, París, 25-2-1937, p. 6.
- HOUVILLE, Gérard: *Figaro*, París, 31-3-1933.
- HUGUES, Allen: «Ballet: Premiere for Balanchine's *Don Quixote*», *New York Times*, Nueva York, 29-5-65, p. 16.
 — «Balanchine's *Don Quixote*», *New York Times*, Nueva York, 6-6-1965, p. 14.
- HUTTON, E.: «All Sorts to Make a Ballet», *Picture Post*, 1-7-1950.
- J. Ch.: «En el Español», *Luz*, Madrid, 7-5-1933.
- J. del B.: «Información teatral. *El amor brujo*, por la Compañía de bailes españoles...», *La Voz*, Madrid, 16-6-1933.
- J. de la C.: «Español. Historia de la canción», *El Debate*, Madrid, 7-5-1933.
- J.G.O.: «Descubrimiento del maestro Falla a los madrileños», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16-6-1933.
- J.M.: «Four Works Given by De Basil Ballet», *The New York Times*, Nueva York, 28-10-1937, p. 28.
 — «City Ballet Troupe Dances *Con Amore*», *New York Times*, Nueva York, 28-11-1955, p. 26.
- J.R.C.: «En el Español», *Informaciones*, 7-5-1933.
- J.W.: «War Art Of De Diego Worth a Visit», *The Washington Post*, 11-7-1943, p. 6.
- JAQUOTOT, C.: «Primer concierto selecto de la Argentinita en el Español», *La Nación*, Madrid, 9-3-1932.
- JEWELL, Edward Alden: «Americans at the Art Institute», *New York Times*, Nueva York, 10-6-1934, p. 9.
 — «Exhibition Opened by Julio de Diego», *New York Times*, Nueva York, 20-4-1943, p. 19.
 — «In Miniature», *New York Times*, Nueva York, 25-4-1943, p. 8.
 — «Pittsburgh Scene of U.S. Art Show», *New York Times*, Nueva York, 14-10-1943, p. 19.
 — «A Ballet Panorama», *New York Times*, Nueva York, 16-4-1944, p. 7.
 — «Modern Art Again», *New York Times*, Nueva York, 5-11-1944, p. 8.
 — «Impressionist Art», *New York Times*, Nueva York, 15-4-1945, p. 8.
 — «Stettheimer Memorial», *The New York Times*, Nueva York, 6-10-1946, p. 8.
 — «Art and Current Ballet», *New York Times*, Nueva York, 30-3-1947, p. 10.
- JEWETT, Eleanor: «Exhibit of United States Navy Paintings Is Thrilling», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 21-10-1934, p. 4.
 — «Critic Scores 46th Show of American Art», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 24-10-1935, p. 17.
 — «International Water Colors on View Here», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 1-5-1938, p. 8.
 — «Noted Gallery Gets New York by J. T. Johnson», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 10-7-1938, p. 8.
 — «Exhibition of Sculpture at Art Institute», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-8-1938, p. 4.
 — «Open Chicago Artist Show at Institute Today», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 14-3-1940, p. 17.
 — «Chicago Area Artists' Works to Go on View», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 26-1-1944, p. 17.
- JOHNSON, Harriett: «*Three-Cornered Hat* Given With Dalí Decor», *New York Post & The Home News*, Nueva York, 25-4-1949.
- KASTENDIECK, Miles: «Surrealism Is Born To the Ballet Russe», *Brooklyn Eagle*, Nueva York, 10-11-1939.
 — «Ballet Russe Gets Itself Entangled in *Labyrinth*», *Brooklyn Eagle*, Nueva York, 9-10-1941.
 — «Salvatore Dalí's Ballet, *Mad Tristan*, Has World Premiere at the International», *Eagle*, Nueva York, 16-12-1944.
- KOLODIN, Irving: «Argentinita is Warmly Greeted», *New York World-Telegram*, Nueva York, 14-11-1938.

- «Iturbi Conducts for Argentinita», *New York Sun*, Nueva York, 17-5-1943.
- «Ballet and Dance», *New York Sun*, Nueva York, 25-4-1949.
- KROKOVER, Rosalyn: «Ballet Russe de Monte Carlo Stages "Surrealist" Work», *Musical Courier*, Nueva York, 15-10-1941, p. 16.
- L.F.: «Vicente Escudero et Carmita García», *La Suisse*, Ginebra, 23-10-1937.
- L.L.-M.: «Le récital de danse de Vicente Escudero», *Paris Midi*, París, 28-3-1929.
- LAGO, Silvio: «Mariano Andreu», *La Esfera*, Madrid, 19-2-1916, pp. 25-26.
- LANSDALE, Nelson: «The Ballet Good Thing for Painters», *Art News*, Nueva York, 1-10-1941.
- «What About Art in the Ballet», *Art News*, Nueva York, 15-11-1944.
- LAWRENCE, Robert: «The Painted Dance», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 10-1-1943.
- «The Dance», *The New York Herald Tribune*, Nueva York, 17-5-1943, p. 19.
- LEGRAND-CHABRIN: *Volonté*, París, 11-6-1929.
- LEÓN, María Teresa: «El teatro internacional. Música y bailes españoles», *Heraldo de Madrid*, Madrid, junio de 1933, p. 6.
- LEROT, Pierre: «Les Ballets d'Argentinita», *L'Excelsior*, París, 22-6-1934.
- LEVIN, Phyllis: «Costumer's Art Raises Dressmaking to the Highest Level», *New York Times*, Nueva York, 13-4-1960, p. 42.
- LEVINSON, André: «Cosas de España», *La danse*, París, 21-1-1924.
- «Les matelots», *Comoedia*, París, 19-6-1925, p. 2.
- «Pastorale», *Comoedia*, París, 31-5-1926, p. 1.
- «Spectacles espagnols», *Cahiers d'Art*, 3, París, 1928, p. 143.
- «La danse», *Candide*, París, 29-3-1928.
- «Au Théâtre Fémina. Les Ballets Espagnols de la Argentina», *Comoedia*, París, 21-7-1928.
- «À la Salle Pleyel. La Danse au Concert. Rythmes de Vicente Escudero», *Comoedia*, París, 26-5-1929.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: «Tango, una gran pieza de teatro actual, en Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 27-9-1970, p. 75.
- LÓPEZ, Encarnación: «Baila la Argentinita. Mi credo artístico», *El Hogar*, Buenos Aires, 17-5-1935.
- LYONS, Leonard: «The New Yorker», *The Washington Post*, Washington, 14-11-1939, p. 11.
- «Gossip From Gotham», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-11-1944, p. 3.
- M.J.: «Old and New Ballets to Be Staged During Season Here», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 22-11-1943, p. 10.
- «Ballet Gives Colloquy», *New York Times*, Nueva York, 29-11-1944, p. 20.
- «Ana María Troupe Seen At Ziegfield», *New York Times*, Nueva York, 25-4-1949, p. 20.
- «Tristan Ballet Is Offered Here», *New York Times*, Nueva York, 21-11-1950, p. 47.
- M.P.F.: «Teatro. "Argentinita" descubre y canta el folklore americano», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-7-1936, p. 9.
- M.R.C.: «Veladas de Teatro Íntimo», *La Vanguardia*, Barcelona, 15-3-1927, p. 21.
- MADRID, Francesc: «Vicente Escudero», *Mirador*, Barcelona, 31-10-1929, p. 5.
- MALLO, Maruja: «Escenografía», *Gaceta de Arte*, 34, Tenerife, marzo de 1935, p. 1.
- MARQUINA, Rafael: «La romería de Moclín», *Blanco y Negro*, Madrid, 10-4-1932, pp. 107-108.
- MARSH, William J.: «Ana María's Spanish Ballet Presents Unusual Program», *Kansas City Evening Star Telegram*, Topeka, 22-11-1951.
- MARTEUX, Jacques: *Les Journals des Débats*, París, 29-5-1929.
- MARTIN, John: «The Dance: A New Spanish Invasion», *The New York Times*, Nueva York, 28-7-1929, p. 105.
- «The Dance: A Unique Art», *The New York Times*, Nueva York, 10-1-1932, p. 6.
- «The Dance: New Season Beckons», *The New York Times*, Nueva York, 23-10-1932, p. 11.
- «Escudero Ushers in Dance Season», *The New York Times*, Nueva York, 24-10-1932, p. 23.
- «Escudero as Choreographer», *The New York Times*, Nueva York, 22-3-1935, p. 27.
- «The Dance: Importations», *The New York Times*, Nueva York, 5-7-1936, p. 6.
- «The Dance: Schedule of Events», *The New York Times*, Nueva York, 13-11-1938.
- «Argentinita Seen in Dance Recital», *The New York Times*, Nueva York, 14-11-1938.
- «Russian Ballet Gives Dalí Work», *New York Times*, Nueva York, 10-11-1939, p. 30.

- «Second Thoughts on Hanya Holm's Recent Works», *New York Times*, Nueva York, 23-3-1941, p. 2.
- «Season Is Opened by Ballet Russe», *New York Times*, Nueva York, 9-10-1941, p. 17.
- «The Dance: Premieres», *New York Times*, Nueva York, 12-10-1941, p. 2.
- «The Dance: A Full Schedule», *New York Times*, Nueva York, 9-4-1944, p. 8.
- «3 New Ballets Presented Here», *New York Times*, Nueva York, 11-4-1944, p. 17.
- «The Dance: Another Ballet», *New York Times*, Nueva York, 23-6-1944, p. 4.
- «The Dance: News of the Week», *New York Times*, Nueva York, 10-12-1944, p. 8.
- «Ballet Premiere of *Mad Tristan*», *New York Times*, Nueva York, 16-12-1944, p. 19.
- «The Dance: Looking Backward», *New York Times*, Nueva York, 31-12-1944, p. 4.
- «The Dance: Schedule of Events», *New York Times*, Nueva York, 18-3-1945, p. 4.
- «The Dance: September Season», *The New York Times*, Nueva York, 21-7-1946, p. 5.
- «The Dance: Ballets *et al.*», *The New York Times*, Nueva York, 22-9-1946, p. 2.
- «Cobos Work Given by Ballet Russe», *The New York Times*, Nueva York, 5-10-1946, p. 14.
- «The Dance: Premieres», *The New York Times*, Nueva York, 13-10-1946, p. 74.
- «The Dance: Progress», *New York Times*, Nueva York, 16-2-1947, p. 6.
- «Ballet Society Presents Three Works», *New York Times*, Nueva York, 6-4-1947, p. 12.
- «Ballet Society Offers Two Premieres...», *New York Times*, Nueva York, 19-5-1947, p. 25.
- «The Dance: Futures», *New York Times*, Nueva York, 8-6-1947, p. 2.
- «The Dance: Futures», *New York Times*, Nueva York, 12-10-1947, p. 12.
- «2 New Works Given By Ballet Society», *New York Times*, Nueva York, 23-3-1948, p. 31.
- «The Dance. Notes», *New York Times*, Nueva York, 9-5-1948, p. 3.
- «The Dance: Once Over», *New York Times*, Nueva York, 24-4-1949, p. 2.
- «The Dance: Openings», *New York Times*, Nueva York, 11-11-1951, p. 6.
- «The Dance: TV Plan», *New York Times*, Nueva York, 22-11-1953, p. 9.
- «The Dance: Futures», *New York Times*, Nueva York, 29-11-1953, p. 6.
- «Ballet Theatre Gives Novelties», *New York Times*, Nueva York, 28-12-1953, p. 15.
- «Ballet Presents New *Con Amore*», *New York Times*, Nueva York, 11-3-1954, p. 26.
- «Solov's *Vittorio* Is Danced at Met», *New York Times*, Nueva York, 16-12-1954, p. 49.
- «Ballet: Four-Week Season Begins», *New York Times*, Nueva York, 16-2-1955, p. 26.
- «Ruth Page Choreographs For Lyric Theatre», *New York Times*, 27-11-1955, p. 160.
- «The Dance: Novelties», *New York Times*, Nueva York, 4-12-1955, p. 7.
- «Ballet: Teamwork», *New York Times*, Nueva York, 9-3-1956, p. 20.
- «The Dance: etc., etc.», *New York Times*, Nueva York, 6-9-1959, p. 5.
- «City Ballet Gives its First Novelty», *New York Times*, Nueva York, 7-1-1960, p. 24.
- «Dance: Award to Karinska», *New York Times*, Nueva York, 31-12-1961, p. 10.
- MARTIN, Linton: «Dalí's *Bacchanale* Offered by Ballet», *Inquirer-Public Ledger*, Filadelfia, 27-4-1940.
- MCAIR, Marie: «St. Valentine Smiles on The Barkleys», *The Washington Post*, Washington D.C., 15-2-1950, p. 3.
- MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo: «En el Liceo: El Gran Ballet de Montecarlo», *Barcelona Teatral*, 485, Barcelona, 1-6-1950.
- MERCÉ, Antonia: «El baile español», *Thalia*, México, 15-8-1917.
- MERLIN, Olivier: «La *Revanche* de Ruth Page a été éclatante», *Le Monde*, París, 18-10-1951.
- METRAUX, Guy Serge: «The Dalí Ballet In Retrospect», *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 11-2-1940, p. 13.
- MILLE, Fernando de la: «Figuras de ahora. J. Miravittles», *Mi Revista*, Barcelona, 15-2-1937, p. 40.
- MIRAVITLLES, Jaume: «El senior Pruna», *Mirador*, Barcelona, 10-4-1930, p. 2.
- «Catalanes en Madrid (impresiones de viaje)», *El Mono Azul*, Madrid, nº 46, julio de 1938, p. 4.
- MIRÓ, Joan, FOIX, Josep Vicenç y GERHARD, Roberto: «Música, maquetas e ideas para un ballet», *Música Viva*, 2, julio de 1936, pp. 8-13.
- MIRÓ, Joaquín: «El regreso de Vendrell, Juan Magriñá y la Coblá Barcelona», *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-11-1937, p. 2.
- MONITOR: «Monitor estético y grande, museo del mundo. Decoraciones y decoradores teatrales modernos», *Blanco y Negro*, Madrid, 21-12-1930, pp. 24-30.

- MONTGON, A. de: «Au Grand Palais. Le Gala de la danse», *Le Petit Bleu*, París, 5-7-1937.
- MONTSALVATGE, Xavier: «Ecos de una bacanal surrealista», *Destino*, 319, Barcelona, 28-8-1943, p. 10.
- «*Coloquio sentimental* y las últimas funciones de la temporada», *Destino*, Barcelona, 3-6-1950.
- MORALES, María Luz: «Una fiesta de arte. “Estampas bíblicas” en el Teatro Griego», *La Vanguardia*, Barcelona, 1-7-1936, p. 8.
- MORAND, Paul: «Paris Letter, July 1924», *Dial*, septiembre de 1924, p. 241.
- MORENO, Juan: «Encarnación López, “La Argentinita”, nos habla de su baile», *Diario de Huelva*, Huelva, 3-1-1934.
- MORI, Arturo: «Argentinita, Machado, Bartolozzi. La sinfonía de las regiones», *El Liberal*, Madrid, 23-4-1933.
- «La canción, en marcha con la historia», *El Liberal*, Madrid, 7-5-1933.
- MORSE JONES, Isabel: «Ballets Lure Throngs to Auditorium», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 24-1-1938, p. 14.
- «Bacchanale Big Laugh to Audience», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 13-2-1940, p. 13.
- MORTLOCK, C.B.: «At the Ballet», *Punch*, Londres, 9-3-1955.
- NAVAZO, Pepe: «“He aquí el tinglado de la vieja farsa”. La “Institució del Teatre” por dentro», *Mi Revista*, Barcelona, 1-10-1937, p. 16.
- NELKEN, Margarita: «La Argentina ha vuelto a París», *Cosmópolis*, Madrid, junio de 1929, p. 102.
- NERUDA, Pablo: «El escultor Alberto», en *Realidad*, 1, Roma, septiembre-octubre de 1963, p. 112.
- NÉSTOR: «El traje en escena», *Summa*, 9, Madrid, 15-2-1916, p. 28.
- NIEVA, Francisco: «El teatro de Picasso», *ABC*, Madrid, 14-3-1993, p. 3.
- NIN, Joaquín: «Comment est né le *Boléro* de Ravel», *Revue Musicale*, París, diciembre de 1938, pp. 211-213.
- NOZIÈRE: *L’Avenir*, París, 29-5-1920.
- O.M.: «Temporada oficial al Liceu. *Las golondrinas*», *Meridià*, Barcelona, 1-4-1938, p. 7.
- OJEDA, José: «El teatro», *La Libertad*, Madrid, 28-12-1937, p. 4.
- PEMÁN, José María: «Las fuentes del Nilo», *El Debate*, Madrid, 16-6-1933.
- PÉREZ FERRERO, Miguel: «Vicente Escudero, bailarín español», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-6-1930, p. 9.
- «Un viaje a través de la lírica española», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7-5-1933.
- «La Argentinita y su Compañía de Bailes Españoles presentan *El amor brujo* en homenaje del maestro», *Heraldo de Madrid*, Madrid, junio de 1933.
- PÉREZ-DOMENECH: «En el Español», *Imparcial*, Madrid, 7-5-1933.
- POLLAK, Robert: «Dali’s *Labyrinth*, an Exotic Novelty», *Chicago Times*, Chicago, 28-12-1941.
- POTTECHER, H.-Frédéric: «Une Barraca à Paris», *Comoedia*, París, 8-1-1936.
- «Le prochain spectacle de la troupe de M. Larrea», *Comoedia*, París, 24-3-1936.
- POUEIGH, Jean: «Dances espagnoles», *Carnet*, París, 29-3-1928.
- PRESTON, Stuart: «Art: The School of Paris», *New York Times*, Nueva York, 14-2-1958, p. 26.
- PRUDHOMME, Jean: «Les premières», *Le Matin*, París, 22-1-1937.
- PUENTE, Martín: «Calderón. La Argentinita estrena *La romería de los cornudos*», *El Socialista*, Madrid, 10-11-1933.
- R. DE LA S., E.: «La Argentinita, en el Calderón», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10-11-1933.
- R.P.: «Gales Vicente Escudero», *Mirador*, Barcelona, 29-5-1929, p. 5.
- RAINEY, Ada: «Exhibition Opens Today», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-2-1942, p. 4.
- «War Art Show Opens», *The Washington Post*, Washington D.C., 8-2-1942, p. 4.
- «National to Exhibit French Masterpieces», *The Washington Post*, Washington D.C., 1-3-1942, p. 4.
- RENAU, Josep: «Función social del cartel publicitario (I)», *Nueva Cultura*, año III, 2, Valencia, abril de 1937, p. 6.
- REYNA, Ferdinando: «Two new ballets at the Paris Opera», *Ballet Today*, Londres, julio de 1950, p. 9.
- «France», *Ballet Today*, Londres, enero-febrero de 1956, p. 8.
- RIUS, Luis: «El ballet Nelsy Dambré», *Segrel*, México D.F., 1951, p. 22.
- RIVAS CHERIF, Cipriano: «Los bailetes de La Argentina», *ABC*, Madrid, 9-8-1928, pp. 11-13.
- «La ascensión de “La Argentinita”», *El Sol*, Madrid, 26-11-1932, p. 8.

- «El teatro pictórico de Miguel Prieto», Suplemento Dominical *El Nacional*, segunda época, 505, 2-9-1956, p. 3.
- ROUSSEL, Hubert: «Russian Ballet Should Have Real Stunner in Mr. Dalí's *Venusberg*», *Post*, Houston, 20-2-1940.
- S.: «Español. *El amor brujo* bailado», *El Sol*, Madrid, 16-6-1933.
- S.: «Le Gala de la Danse», *L'illustration*, 4923, París, 10-7-1937.
- S.P.: «Seven Art Shows Mark Local Scene», *New York Times*, Nueva York, 5-11-1949, p. 11.
- «One-Man Displays Break Lull in Art», *New York Times*, Nueva York, 25-8-1951, p. 19.
- SÁINZ DE LA MAZA, Regino: «Argentinita y su compañía de bailes españoles», *La Libertad*, Madrid, 16-6-1933.
- «La música. La Argentinita y sus "ballets"», *La Libertad*, Madrid, 15-10-1933.
- «Antonia Mercé. La Argentina», *Vértice*, San Sebastián 24, julio de 1939 pp. 46-47.
- «El *Tristán loco* de Dalí, en la despedida de los "Ballets de Monte Carlo"», *ABC*, Madrid, 14-6-1949, p. 29.
- SALAS VIU, Vicente: «La deserción de los intelectuales», *El Mono Azul*, 11, Madrid, 5-11-1936, p. 6.
- SALAVERRÍA, José María: «España espectacular», *ABC*, Madrid, 22-6-1933, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo: «Español. La compañía de bailes españoles de la Argentinita», *El Sol*, Madrid, 15-10-1933, p. 12.
- «Español. *Las dos Castillas*, en la compañía de "La Argentinita"», *El Sol*, Madrid, 22-10-1933, p. 12.
- «Calderón. Bailes Españoles: *La romería de los cornudos*», *El Sol*, Madrid, 10-11-1933.
- SAM: «Espectáculos. Los teatros y la revolución», *ABC*, Madrid, 8-4-1937, p. 14.
- SAMPELAYO, Carlos: «Coordinación de una idea. Treinta bailarines españoles por el mundo podrían llevar a cabo una inmejorable obra de propaganda y ayuda», *Umbral*, 46, 1-10-1938, p. 13.
- «El estreno de *Corrida de Feria*», *Umbral*, 51, 5-11-1938, p. 12.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: «ABC en San Sebastián. Saski-Naski», *ABC*, Madrid, 3-8-1930, pp. 27-28.
- SAUGUET, Henri: «L'écran. Les créations des Ballets de Monte-Carlo», *Jour*, París, 19-5-1937.
- SCHAFER, George: «Corsets of Old Days Burden to Film Moderns», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 18-6-1935, p. 15.
- SCHALLERT, Edwin: «Escudero Wins Favor With Spanish Dances», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 25-11-1932, p. 7.
- SCHUEER, L. Franc: «Punchinello in Paris», *Dancing Times*, Londres, enero de 1935, pp. 479-483.
- SCHUEER, Philip K.: «Dalí Now Dreams for Movie», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 10-9-1944, p. 1.
- SEISDEDOS, Miguel: «El teatro socialista. Mi opinión», *El Socialista*, Madrid, 24-10-1928, p. 4.
- SEMPRONIO: «Las cosas, como son. Mariano Andreu, de vuelta», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 17-2-1963.
- SERGEANT, Winthrop: «The Musical Events. Flying Carpet», *The New Yorker*, Nueva York, 23-4-1960.
- SERNA, Víctor de la: «Antena. Argentinita», *La Libertad*, Madrid, 10-11-1933.
- SILVANT, Joseph: «Un récital Vicente Escudero à l'Opéra de Lyon», *Comoedia*, París, 27-10-1936.
- SIMON, Henry: «Met Ballet Goes Daffy-Down-Dalí», *P.M.*, Nueva York, 9-10-1941, p. 23.
- SMITH, Cecil: «Ballet Closes Its Engagement with 7 Works», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 6-1-1941, p. 15.
- TASIS I MARCA, Rafael: «Impressions d'un espectador. Opera i sarsuela al Liceu», *Meridià*, Barcelona, 27-5-1938, p. 7.
- TAUBMAN, Howard: «Opera: Verdi's *Ernani*», *New York Times*, Nueva York, 24-11-1956, p. 17.
- «Prima Donna Year», *New York Times*, Nueva York, 21-4-1957, p. 103.
- TERRY, Walter: «Ballets and Books», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 19-10-1941.
- «Ballet Theatre», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 29-12-1953.
- THARRATS, Joan Josep: «Los ballets wagnerianos de Dalí», *Revista de actualidades Arte y Letras*, Barcelona, 31-3-1955, p. 17.
- THP: «Ballet Russe Astounds In *Labyrinth*», *The Hartford Courant*, Hartford, 22-10-1941, p. 6.
- TWYSDEN, A. E.: «The Monte Carlo Ballet», *The Dancing Times*, Londres, mayo de 1939, p. 156.
- V.R.: «Spanish Dancers Give Program», *The New York Post*, Nueva York, 14-11-1938.
- VAL, Carmen del: «Fallece a los 91 años Joan Magrinyà...», *El País*, Madrid, 12-9-1995.
- VEGA, Emilio: «La Semana Romana de Mérida (septiembre de 1934)», *Musicografía*, Monóvar, septiembre de 1935, p. 194.

- VELÁZQUEZ, Roberto: «Sancha hijo, también pintor», *ABC*, Madrid, 17-5-1975, p. 128.
- VENTTECLAYE, M.-L.: «En regardant danser les “Hirondelles” basques de Guernica», *Ordre*, París, 1-2-1938.
- VIOLA, José: «Síntomas», *Art*, 4, Lérida, 1933, p. 3.
- WALLIS, Nevile: «European», *The Observer*, Londres, 20-12-1953, p. 6.
- «At the Galleries», *The Observer*, Londres, 29-5-1955, p. 6.
- «Two Worlds of Art», *The Observer*, Londres, 2-11-1958, p. 18.
- WARNOD, André: «Les Ballets de Monte-Carlo presentent *Les Elfes*, *Don Juan*, *L'Epreuve d'Amour*», *Le Figaro*, París, 20-5-1937.
- «*Revanche*. Ballet de Ruth Page», *Le Figaro*, París, 20-10-1951.
- WATSON CRANE, Jane: «Boris Margo Exhibit Shows New Technique», *The Washington Post*, Washington D.C., 23-3-1947, p. 9.
- «Kahn Gift of Art Is Received», *The Washington Post*, Washington D.C., 19-2-1950, p. 3.
- WEIGLE, Edith: «What's Ahead in First Fall Exhibits», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 18-9-1960, p. 5.
- WILTSHIRE, Maurice: «*Snake Pit Ballet* Gets New Protest», *Daily Mail*, Londres, 30-6-1949.
- X.: «Los teatros», *La Libertad*, Madrid, 9-3-1932.
- YVAIN, Maurice: «Ballets espagnols. Argentinita», *Le Jour*, París, 22-6-1934.
- ZANNI, Urbano F.: «Los «Ballets» Rusos de Montecarlo», *La Vanguardia*, Barcelona, 21-5-1936, p. 34.
- «Los Bailes Rusos», *La Vanguardia*, Barcelona, 29-5-1936, p. 9.
- «La próxima temporada en el Liceo. Los “Ballets Españoles”», *La Vanguardia*, Barcelona, 7-9-1938, p. 5.
- «Liceo. Reposición de *Tristán loco* y *Dessins pour six*», *La Vanguardia*, Barcelona, 24-5-1950, p. 13.
- ZÚÑIGA, Ángel: «Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 13-9-1949, p. 2.
- «Teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 17-9-1949, p. 12.

Bibliografía específica

- ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, VI tomos, Madrid, Taurus, 1976-1978.
- ABRIL, Manuel: *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa Calpe, 1935.
- ADES, Dawn (ed.): *Dalí* [cat. exp.], Madrid, La Esfera de los Libros, 2004.
- AGUSTÍ, Ignacio: *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.): *Epistolari català. Joan Miró, 1911-1945*, vol. 1, Barcelona, Barcino/ Fundació Miró, 2009.
- ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- ALCANTUD SERRANO, Victoriano: *Esthétiques des premières avant-gardes en Espagne : Ultraïsme et Créationnisme (1918-1925)*, (tesis doctoral inédita), París, Université de Paris VIII - Saint-Denis, 2007.
- ALIX, Josefina: «Esteban Francés y el ballet», en *Esteban Francés, 1913-1976* [cat. exp.], Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997, pp. 68.
- ALIX TRUEBA, Josefina (dir.): *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, Ministerio de Cultura, 1987.
- ALIX, Josefina y SAWIN, Martica: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, 1999.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.
- ALTED, Alicia: *La voz de los vencidos*, Madrid, Santillana, 2005.
- ALTED, Alicia y LLUSIA, Manuel (dir.): *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid, UNED, 2003.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *Pilar López: una vida para el baile*, Ed. XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas. La Unión, 1997.
- AMBERG, George: *Art in Modern Ballet*, Nueva York, Pantheon Books, s. f.
- *Ballet in America. The Emergence of an American Art*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1949.

- ANDERSON, Jack: *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Londres, Dance Books, 1981.
- Antoni Clavé. *Pabellón de España. Bienal de Venecia. Exposición Internacional de Arte* [cat. exp.], Madrid, Programa Español de Acción Cultural en el Exterior, 1984.
- Antonia Mercé «*La Argentina*», 1890-1990. *Homenaje en su centenario* [cat. exp.], Madrid, Círculo de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990.
- ARAGON, Louis y BRETON, André: *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, 1973.
- ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- «La escenografía teatral en el exilio», en BRIHUEGA, Jaime (dir.): *Después de la alhambra. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.], Madrid, SECC, 2009, pp. 312-323.
- ARONSON, Perla: «La emergencia de la ciencia transdisciplinar», *Cinta de Moebio*, 18, Santiago de Chile, Universidad de Chile, diciembre de 2003, p. 7.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí: *La escenografía en el teatro y el cine*, México, Centauro, 1947.
- *La diáspora republicana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978.
- Artistas españoles de París: Praga 1946* [cat. exp.], Madrid, Caja Madrid, 1993.
- Artists Design for Dance, 1909-1984* [cat. exp.], Bristol, Arnolfini Gallery, 1984.
- ASHTON, Dore: *La Escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988.
- AVIÑO, Xosé: *Jaume Pahissa un estudi biogràfic i crític*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1996.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993.
- AZNAR SOLER, Manuel; BARONA, Josep L. y NAVARRO NAVARRO, Javier (eds.): *València, capital cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Universitat de València, SECC, 2008.
- *El exilio literario español de 1939*, 2 vols. Barcelona, GEXEL, 1998.
- BABLET, Denis: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, CNRS, 1965.
- *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París, Société Internationale d'Art, 1975.
- Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956* [cat. exp.], Barcelona, MACBA, 2007.
- BALANCHINE, George y MASON, Francis: *Balanchine's New Complete Stories of Great Ballets*, Nueva York, Doubleday, 1951.
- BALFOUR, Michael: *Theatre and War, 1933-1945. Performance in extremis*, Barghahn Books, 2001.
- BARAÑANO, Kosme M. de: *Ensayos sobre danza*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
- BARDASANO RUBIO, José Luis: «La obra de la familia Bardasano en el exilio de México», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemi de; MURGA CASTRO, Idoia: *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 155-162.
- BARRON, Stephanie (ed.): *Exiles + emigrés* [cat. exp.], Los Ángeles, Harry N. Abrams, 1997.
- BAUD, Pierre-Alain: *La danse au Mexique. Art et pouvoir*, París, L'Harmattan, 1995.
- BEAUMONT, Cyril W.: *The Three Cornered Hat*, Londres, C. W. Beaumont, 1919.
- *The Monte Carlo Russian Ballet (Les Ballets Russes du Col. W. de Basil)*, Londres, Wyman & Sons, 1934.
- *Michel Fokine & His Ballets*, Londres, Wyman & Sons, 1935.
- *Design for the Ballet*, Londres, The Studio, 1937.
- *Ballet Design. Past & Present*, Londres, The Studio, 1946.
- BENOIS, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, Putnam, 1947.
- BERGAMÍN, José: *Don Lindo de Almería* (ed. Nigel Dennis), Valencia, Pre-Textos, 1988.
- BERGGUEN, Olivier y HOLLEIN, Max (eds.): *Picasso und das Theatre* [cat. exp.], Hatje Cantz, Ostfildern, 2006.
- BONET, Juan Manuel: *Francisco Santa Cruz, la vanguardia oculta* [cat. exp.], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009.
- BORRÁS, Tomás: *Tam Tam. Pantomimas, Bailetes, Cuentos coreográficos, Mimodramas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- BOWLT, John (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, Viking Press, 1976.
- BOZAL, Valeriano: «Artistas españoles en París y en Praga», en *Artistas españoles de París: Praga 1946* [cat. exp.], Madrid, Caja Madrid, 1993, pp. 41-71.

- BRASAI: *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966.
- BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- BRETON, André y ÉLUARD, Paul: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.
- BUCKE, Richard: *Modern Ballet Design*, Londres, Adam and Charles Black, 1955.
- *Diaghilev*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- CABANNE, Pierre: *Clavé*, París, Différence, 1990.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.
- «El exilio del arte español del siglo XX», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315.
- «El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 654-674.
- *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005.
- *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*, Astorga, Ayuntamiento, 2007.
- *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [cat. exp.], Salamanca, Ministerio de Cultura, 2007.
- «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemí de; y MURGA CASTRO, Idoia (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 25-50.
- «Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta», *Archivo Español de Arte*, 336, octubre-diciembre 2011, pp. 355-378.
- «Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, ALEC, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Temple University, Filadelfia, vol. 37,2, 2012, pp. 123-145.
- CAMPAGNE, Jean-Marc: *Pedro Flores*, París, 1958.
- Carlos Sáenz de Tejada, *grabador y litógrafo* [cat. exp.], Marbella, Universidad de Cantabria, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2000.
- CARMONA, Eugenio: «La figuración lírica española, 1926-1932», en *Pintura Fruta. La figuración lírica española, 1926-1932* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- «Manuel Ángeles Ortiz en los años del “Arte Nuevo”. 1918-1939», en *Manuel Ángeles Ortiz* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, 1996, pp. 33.
- «Los años del “arte nuevo”: La Generación del 27 y las artes plásticas», en BAENA PEÑA, Enrique (coord.): *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 85-112.
- CARMONA, Eugenio y JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2002.
- CARTER, Curtis L.: *Dalí and the Ballet. Set and Costumes for The Three-Cornered Hat* [cat. exp.], Milwaukee, Wisconsin, Marquette University, Haggerty Museum of Art, 1999.
- CASANELLAS, Isabel: *Joan Junyer, la pintura en moviment* (trabajo de investigación inédito), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- CASARES RODICIO, Emilio: Notas al disco *La Generación Musical del 27. Obras de R. Halffer, S. Bacarisse y G. Pittaluga*, Sevilla, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, pp. 13-14.
- CASERO, Estrella: *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.
- Castelao e o teatro: escenografías* [cat. exp.], Pontevedra, Museo de Pontevedra, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.
- CASTRO LUNA, Manuel: *Gustavo Bacarissas (1872-1971)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.
- CASTRO, Fernando: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, 1978.
- CAVIA NAYA, Victoria: «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 7-27.
- CIRLOT, Lourdes y VIDAL, Mercè: *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*, Barcelona, Universitat Barcelona, 2005.

- CLARKE, Mary y CRISP, Clement: *Design for Ballet*, Londres, Studio Vista, 1978.
- COGNAT, Raymond, *Les décorateurs de théâtre*, París, L. Théâtrale, 1955.
- COLLADO, Fernando: *El teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kaydeda, 1989.
- COLLAER, Paul: *Correspondance avec des amis musiciens*, Mardaga, 1996.
- COOPER, Douglas: *Picasso y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- *Juan Gris*, París, Berggruen, 1977.
- CORDELIER, Suzanne F.: *La vie Brève de la Argentina*, París, Libraire Plon, 1936.
- CORTÉS ARRESE, Miguel y MANCEBO ROCA, Juan Agustín (eds.): *El viaje a Rusia*, Murcia, Nausicaä, 2008.
- Costumes & Curtains from Diaghilev and De Basil Ballets*, Londres, Sotheby's & Co., 1968.
- D'ORS, Eugenio: *La vida breve por un ingenio de esta corte, 1925-1926*, Barcelona, Pre-Textos, 2003.
- *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*, (ed. de Ángel d'Ors y Alicia García Navarro), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 117-121.
- DALÍ, Salvador: *Diario de un genio*, Barcelona, Luis de Caralt, 1964.
- *Obra completa*, 6 vols., Barcelona, Destino, 2004.
- DALLAL, Alberto: *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979.
- «Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, xxxii, 96, México, primavera de 2010, pp. 55-76.
- DENBY, Edwin: *Dance Writings*, Londres, Dance Books, 1986.
- DENNIS, Nigel: «Las bailarinas del exilio republicano: Bergamín, Halfter y "La Paloma Azul" (México, 1940)», *El Maquinista de la Generación*, 20-21, Málaga, 2011, pp. 52-67.
- Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.], Madrid, SECC, 2009.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M.^a Francisca (coords. y eds.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabapress, 1992.
- DUPIN, Jacques y LELONG-MAINAUD, Ariane: *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings*, vol. 1, 1901-1937, Daniel Lelong-Successió Miró, 2008.
- DURÁN, Victorina: *Conferencias*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1940.
- El nexo español. Artistas españoles en Nueva York, 1930-1960* [cat. exp.], Madrid, Instituto Cervantes, Ministerio de Cultura, 2009.
- El Retablo Rojo de Altavoz del Frente. Agitación y propaganda de guerra*, Valencia, Gráficas Turia, 1937.
- El teatro durante la guerra civil española*, Cuadernos El Público, 15, junio 1986.
- ENCINAS MORAL, Ángel Luis: *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la U.R.S.S. (1936-2007)*, Madrid, Exterior XXI, 2008.
- Encuentro España Puerto Rico. Exposición Cien años de convivencia* [cat. exp.], San Juan, Museo de las Américas, Fundación Santillana, 1994.
- EQUIPO MULTITUD: *Escenografía teatral española: 1940-1977* [cat. exp.], Galería Multitud, Madrid, 1977.
- ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar. 1908-1991*, 2000.
- ESCUADERO, Vicente: *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.
- *Pintura que baila*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.
- ESPINA, Antonio: *Bartolozzi. Monografía de su obra*, México D.F., Unión, 1951.
- Esteban Francés 1913-1976* [cat. exp.], Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique: *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928.
- FABER, Sebastiaan y MARTÍNEZ CARAZO, Cristina (eds.): *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*, Alcalá de Henares, Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, 2009.
- FANÉS, Fèlix: *Salvador Dalí. La construcción de la imagen. 1925-1930*, Madrid, Fundación Gala-Dalí, 1999.
- *Dalí. Cultura de masas* [cat. exp.], Barcelona, Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí y MNCARS, 2004.
- Federico Beltrán Massés* [cat. exp.], Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2008.
- FIETTE, Alexandre (coord.): *Roland Petit à l'Opéra de Paris* [cat. exp.], París, Somogy, Opéra National de Paris, 2007.
- Fifty Years of Ballet Design* [cat. exp.], Indianapolis, Maco Press, 1959.
- FOGUET I BOREU, Francesc: *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Institut del Teatre, PAM, 1999.

- Margarida Xirgu. *Una vocació indomable*, Barcelona, Pòrtic, 2002.
- GARAFOLA, Lynn: «Bronislava Nijinska's *Bolero*», en *Choreography and Dance. Dance in Hispanic Cultures*, vol. 3 (4), Harwood Academic Publishers, Malaysia, 1994, pp. 55-59.
- GARBAN, Dominique: *Jacques Rouché. L'homme qui sauva l'Opéra de Paris* [cat. exp.], París, Somogy éditions d'art, 2007.
- GARCIA, Josep Miquel y DURAN, Fina: *Joan Junyer. Assaig Biogràfic*, Barcelona, Mediterrània, 2004.
- GARCIA, Josep Miquel y RATÉS I BRUFAU, Esther: *Vida del pintor Lamolla*, Barcelona, Mediterrània, 2009.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: «Joan Junyer y Esteban Francés: Escenógrafos de Balanchine», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 105-120.
- «Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia», *Anales de Historia del Arte*, 13, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 279.
- «El románico y la vanguardia», en *El esplendor del románico* [cat. exp.], Madrid, Fundación MAPFRE, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, pp. 71-87.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX, Josefina: *El surrealismo en España* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía y NAVARRO GUITART, Jesús: *Lamolla. Espejo de una época/Mirall d'una època* [cat. exp.], Lérida, SECC - Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico: «Elogio de Antonia Mercé "La Argentina"», en GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas* (ed. M. García Posada), tomo III, Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 284.
- «Presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes», en GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas* (ed. M. García Posada), tomo III, Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 258.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente: *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, Nueva York, 1990.
- GASCH, Sebastià: *L'expansió de l'arte català al mon*, Barcelona, Clarasó, 1953.
- *Pedro Flores* [cat. exp.], Barcelona, Sala Rovira, 1963.
- GASCH, Sebastià y PRUNA, Pedro: *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Maruja Mallo: 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- GÓMEZ DE LA VEGA, Alfredo: *El teatro en la U.R.S.S.*, México D.F., México Nuevo, 1938.
- GONZÁLEZ FREJO, Manuel: *Germán Cueto. Hierros y sombras* [cat. exp.], Madrid, Galería Freijo Fine Art, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: «La noche española», en *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, 2000, pp. 85-95.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Sebastián: «Carlos Marichal» en *Diez años de diseño en Puerto Rico* [cat. exp.], San Juan, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1960.
- GONZÁLEZ IZQUIERDO, María Milagros: *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín* (tesis doctoral inédita), La Laguna, Universidad de La Laguna, 2002.
- GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar: *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*, A Coruña, Edicions Do Castro, 1999.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura: *J.C. Orozco, escenógrafo*, México D.F., Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco e Instituto Cultural Cabañas, 2000.
- GONZÁLEZ-RUANO, César: *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, II t., Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997 y 1998.
- GRIGORIEV, Serge: *The Diaghilev Ballet*, Londres, Penguin Books, 1960.
- GRUEN, Walter, *Remedios Varo, catálogo razonado*, México, Era, 2008.
- GUAL, Adrià: *Revisión a la Historia de la escenografía española*, Barcelona, 1928.
- GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- GUILLÉN, Mercedes: *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Diálogos, 1960.
- HASKELL, Arnold L.: *The Balletomane's Scrap-book*, Londres, A. & C. Black, 1936.
- *Ballet 1945-1950*, Londres, The British Council, Longmans, Green and Co., 1951.
- *Ballet Decade*, Londres, Morrisonand Gibb, 1956.
- *The Ballet Annual 1957*, Londres, Adam and Charles Black, 1957.

- Hermenegildo Lanz. *Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos* [cat. exp.], Granada, Ayuntamiento de Granada/Ministerio de Cultura, 1993.
- HERVÁS AVILÉS, José María: *Pedro Flores. Entre la Generación del 27 y la Escuela de París* [cat. exp.], Murcia, Región de Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1997.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Carmen Amaya en Argentina*, Barcelona, Publicitat Tafaner, 2010.
- Histoire de la France et École de Paris* [cat. exp.], París, Galérie Drouant, 1962.
- Hommes et Mondes*, vol. 11-12, París, 1950.
- «Homenaje a la Barraca durante la guerra civil», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, diciembre de 1999, pp. 13-48.
- HOMS, Joaquim: *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.
- HORMIGÓN, Juan Antonio: «Condición y características del exilio teatral español», *Teatro del exilio español, ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, 98, Madrid, noviembre-diciembre 2003, p. 28.
- Ignacio Zuloaga. *Epistolario*, Zumaia, Caja de Ahorros Municipal, 1989.
- JARDÍ, Enric: *Père Pruna. L'artista que aspirava a la gràcia*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, S.A., 1992.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: «Picasso clásico», *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2002, pp. 73-91.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.): *Juan Gris. Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acanalado, 2008.
- Joan Junyer* [cat. exp.], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- Joan Junyer* [cat. exp.], Llonja, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Govern Balear, 1989.
- José Sancha* [cat. exp.], Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1999.
- Josep Renau 1907-1982. Compromis y cultura* [cat. exp.], Universitat de Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2007.
- JOSEPH-LOWERY, Frédérique y ROUSSEL-GILLET, Isabelle: *Dalí/Béjart: Danser Gala*, Ginebra, Notari, 2007.
- JUNYER, Joan: *Joan Junyer. Dance Index*, 7 (volumen monográfico), Nueva York, 1947.
- KAHANE, Martine (ed.): *Les artistes et l'Opéra de Paris : dessins de costumes : 1920-1950*, París, Herscher, 1987.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Vida y pintura*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry y CRÉMIEUX, Francis: *My Galleries and Painters*, Nueva York, Viking Press, 1971.
- KAPLAN, Janet: «Remedios Varo: Voyages and Visions», *Woman's Art Journal*, vol. 1, 2, otoño de 1980-invierno de 1981, p. 18.
- *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Era (1988), 2007.
- KIRSTEIN, Lincoln: *Thirty Years. The New York City Ballet*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1978.
- KOCHNO, Boris: *Le ballet en France du quinzième siècle à nos jours*, París, Hachette, 1954.
- *Diaghilev and the Ballets Russes*, Nueva York, Harper & Row, 1970.
- KOMISARJEVSKY, Theodore y SIMONSON, Lee: *Settings & Costumes of the Modern Stage*, Londres y Nueva York, The Studio Winter Number, C.G. Holme, 1933.
- KRAUSS, Rosalind y ROWEL, Margit: *Joan Miró: Magnetic Fields*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- L'École de Paris 1904-1929* [cat. exp.], París, Paris Musées, 2000.
- La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1976.
- La Argentinista y Pilar López*, [cat. exp.], Sevilla, Caja San Fernando, Ayuntamiento de Sevilla, 1988.
- La Danza delle Avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [cat. exp.], Milán, Skira, 2005.
- La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- LEÓN, María Teresa: *Memoria de la Melancolía*, Barcelona, Laya, 1977.
- *Juego limpio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Visor, (1959) 2000.
- LEYMARIE, Jean: *La chute d'Icare: Décoration du Foyer des Délégués, Palais de l'UNESCO à Paris*, Albert Skira, 1972.
- LÉAL, Brigitte: *Picasso. El sombrero de tres picos* [cat. exp.], París, Musée des Beaux-Arts de Lyon-Musée Picasso de París - Ajuntament de Barcelona, 1993.
- LEVINSON, André: *La Argentina. Essai sur la danse espagnole*, París, Chroniques du jour, 1928.

- LIFAR, Serge: *Le manifeste du chorégraphe*, París, Etoile, 1935.
 — *Ballet Traditional to Modern*, Londres, Wyman & Sons, 1938.
 — *Histoire du Ballet Russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, París, Nagel, 1950.
 — *Serge Diaghilev*, Roche Press, 2007.
- LIMÓN, José: *An Unfinished Memoir* (ed. Lynn Garafola), Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- LLORCA, Francisco: *Francisco Santa Cruz, un retrato inacabado*, Bubok, 2009.
- LLORENS, Vicente: *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Renacimiento, 2006.
 — *Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
 — «¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX», en CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; RINCÓN, Wifredo (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 389-400.
- LONDON, John: *Theatre Under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Las pasiones de Santiago Ontañón*, Burgos, Gran Vía, 2007.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita*, Madrid, Museos de Madrid, 2007.
- LUGO DE MARICHAL, Flavia: «Carlos Marichal: la recuperación de la memoria del exilio a través de algunas cartas ilustradas», en GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa y AGUILERA SASTRE, Juan (eds.): *El exilio literario de 1939*, Logroño, Universidad de La Rioja, GEXEL, 2001, p. 168.
- LUNA ARROLLO, Antonio: *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de Danza Moderna, 1959.
- MADRIGAL NEIRA, Marian: *La memoria no es nostalgia: José Caballero* (tesis doctoral inédita), 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.
- MALGAT, Gérard: *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- MANCEBO, María Fernanda: *La España de los exilios*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- MANNONI, Gérard: *Roland Petit*, París, L'Avant-scène Ballet, 1984.
- Marià Andreu, (1888-1976)* [cat. exp.], Mataró, Patronat Municipal de Cultura, 1995.
- Mariano Andreu y los clasicismos modernos* [cat. exp.], Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2007.
- MARRAST, Robert: *El Teatre durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- MARTIN, John: *Ruth Page. An Intimate Biography*, Nueva York y Basel, Marcel Dekker, 1977.
- MARTIN MARTIN, Fernando: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.
- Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, ADLAN, 1936.
- MASIP, Paulino: *Cartas a un español emigrado*, San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante, (1939) 1989.
- MASSINE, Leonide: *My Life in Ballet*, Londres, MacMillan, 1968.
- MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro y FERNÁNDEZ SORIA, Juan M.: *Vencer y convencer: Educación y política. España 1936-1945*, Valencia, Universitat de València, 1993.
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: «Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestión de un ballet español», en LOLO, Begoña (ed.): *Campos interdisciplinarios 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.
- MICHAUT, Pierre: *Le ballet contemporain*, París, Plon, 1950.
- MIGEL EKSTROM, Parmenia: *Pablo Picasso: Designs for The Three-Cornered Hat*, Nueva York, Dover, 1978.
- MILBERG FISHER, Barbara: *In Balanchine's Company: A Dancer's Memoire*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Barcelona, D. L. 1994.
- MIRÓ, Joan: *Cartes a J.F. Ràfols, 1917-1958*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1993.

- MOLFULLEDA, Conxita: «El impacto de las representaciones de la compañía de Les Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 7-41.
- MONFERRER CATALÁN, Luis: *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña 1936-1977*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008.
- MOORE, Lillian: *Artists of the dance*, Londres, Thomas Y. Crowell Company, 1938.
- MORENO VILLA, José: *Vida en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- MORIN, Edgar: *El método*, Madrid, Cátedra, 1983-2003 (1977).
- MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958.
- MOUSSINAC, Léon: *Tendances nouvelles du théâtre*, París, Albert Lévy, 1931.
- MUNDI, Francisco: *El Teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, PPU, 1987.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín: *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923.
- MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita: *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo xx*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.
- «Escenografía de la danza en la Guerra Civil española», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 317-332.
 - «Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo xx», en PEÑA, C. de la; PÉREZ, M.; ALBERO, M. M.; MARÍN, M. T. y GONZÁLEZ, J. M.: Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Murcia, Edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.
 - «Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entre-guerras», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario «Nuevas Investigaciones en Historia del Arte», Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 223-238.
 - «El coreógrafo de la pintura. Junyer en el exilio», *Laberintos*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 77-98.
 - «La imagen danzada. Los pintores en los Ballets Espagnols de Antonia Mercé “la Argentina”», *Actas del Congreso Mundial de Investigación de la Danza*, Consejo Internacional de la Danza CID-Unesco Delegación España, 2010.
 - «La Residencia de Estudiantes como plataforma de Renovación de las artes escénicas y su evolución de la mano de las artes plásticas», en SÁNCHEZ RON, José Manuel y GARCÍA-VELASCO, José: *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su Centenario*, vol. 2, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos-Institución Libre de Enseñanza, Residencia de Estudiantes, 2010, pp. 458-487.
 - «Pintura española y danza americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; DE HARO GARCÍA, Noemi; MURGA CASTRO, Idoia (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 49-65.
 - «Carlos Sáenz de Tejada, escenógrafo», *Goya*, 337, Madrid, octubre-diciembre de 2011, pp. 324-341.
 - «La danza que pintó el exilio. Escenógrafos en París», *Anales de la Literatura Española Contemporánea. ALEC*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Temple University, Filadelfia, vol. 37, 2, 2012, pp. 319-337.
 - «Escenarios del exilio. Danza española y redes culturales desde 1939» en MURGA CASTRO, Idoia; ROS, Fuensanta; RUBIO ARÓSTEGUI, Juan Arturo; y SANJUÁN, José Ignacio (eds.): *Líneas actuales de investigación en danza española*, Madrid, Fundación Nebrija, 2012, pp. 69-91.
- NARANJO OROVIO, Consuelo: «El exilio republicano español en Puerto Rico», en PLA BRUGAT, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México, SEGOB-Instituto Nacional de Migración-Centro de Estudios Migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia/DGE Ediciones SA de CV, 2007, p. 608.
- NELSON, Cary: *The Wound and the Dream: Sixty Years of American Poems about the Spanish Civil War*, Illinois, University of Illinois Press, 2002, p. 38.

- NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Rocher, 1996, p. 69.
- NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza — INAEM, 2000.
- OCAÑA, María Teresa: «Picasso y el teatro», en *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2002, pp. 23-41.
- ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María: *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988.
- ORENSTEIN, A. (ed.): *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, Nueva York, Courier Dover Publications, 2003.
- PAGE, Ruth: *Page by Page*, Nueva York, Dance Horizons, 1978.
- PELÁEZ, Andrés y ANDURA, Fernanda (coord.): *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.
- Pedro Flores y El Quijote* [cat. exp.], Murcia, Museo Ramón Gaya, 2005.
- PERALTA GILBERT, Rosa: «Gori Muñoz y las compañías teatrales del exilio español de 1939 en Buenos Aires», en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, GEXEL, 1999.
- *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Valencia, Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.
- *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- PÉREZ, Roberto: «Mauricio Bacarisse y el teatro», en VILANOVA, Antonio (coord.): *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Barcelona, 1992, p. 189.
- PÉREZ MONDINO, Cecilia: «Patrimonio cultural de la Segunda República en América: el aporte de Margarita Xirgu al Teatro Uruguayo», en COLORADO CASTELLARI, Arturo (ed.): *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 434-442.
- PÉREZ SEGURA, Javier: «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha: *Alberto 1895-1962* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, 2001, pp. 159-170.
- *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002.
- PERSIA, Jorge de: *Julián Bautista*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004.
- PETIT, Roland: *Roland Petit. Rythme de vie. Entretiens avec Jean-Pierre Pastori*, Lausana, La Bibliothèque des Arts, 2003.
- Picasso. El sombrero de tres picos: dibujos para los decorados y vestuario del ballet de Manuel de Falla* [cat. exp.], Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- Picasso y el teatro* [cat. exp.], Barcelona, Museu Picasso, 1996.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001.
- «El largo y doloroso epílogo de un artista desterrado: el exilio de Alberto en la U.R.S.S. (1938-1962)», *III Congreso sobre el republicanismo. Los exilios en España (siglos XIX y XX)*, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2005, pp. 301-325.
- POLUNIN, Vladimir: *The Continental Method of Scene Painting*, Londres, Dance Books, 1980 (1927).
- PREVOTS, Naima: *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Hanover, University Press of New England, 1998.
- PRIETO, Miguel: «El teatro en la Unión Soviética», en Miguel Prieto. *La armonía y la furia, 1907-1956* [cat. exp.], Madrid, SECC y Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2007.
- PRITCHARD, Jane (ed.): *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* [cat. exp.], Londres, V&A Publishing, 2010.
- *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Barcelona, Fundación «la Caixa» / Turner, 2011.
- PROPERT, Walter A.: *The Russian Ballet 1921-1929*, Londres, John Lane, The Bodley. Head Ltd., 1931.
- PRUNIÈRES, Henry: *La Revue Musicale*, vol. 15, París, Richard-Masse, 1934.
- PUERTO I PARRAMON, Jordi: *Aproximació a la Cobla Barcelona*, Girona, GISC, 1998.

- PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944.
- RAMÍREZ BENITO, Penélope: *Carlos Sáenz de Tejada ilustrador de «Elegancias»*, Madrid, Fundación Wellington, 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí, lo crudo y lo podrido*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002.
- RAMSEY, Christopher (ed.): *Tributes. Celebrating Fifty Years of New York City Ballet*. Nueva York, William Morrow and Company, 1998.
- RELIQUET, Scarlett y Philippe: *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur*, París, Ramsay, 1999.
- REMY, Michael: *Surrealism in Britain*, Hants, Ashgate, 1999.
- REYNOLDS, Nancy y MCCORMICK, Malcolm: *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003.
- Ricardo Baroja y el 98* [cat. exp.], San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998.
- RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona, Península, 2007.
- RIERA, Anna: *Antoni Clavé y el teatro*, Barcelona, Polígrafa, 2000.
- RÍO, Ángel del; GARCÍA MAROTO, Gabriel; GARCÍA LORCA, Federico; y ONÍS, Federico de: *Antonia Mercé, la Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930.
- RIVERA, Diego: *Mi arte, mi vida*, México D.F., Herrero, 1963.
- ROBINSON, Anne: «The Work of the Dancer and Choreographer David Lichine (1910-1972): A Chronology of the Ballets with a brief critical Introduction», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 19, 2, invierno de 2001, pp. 7-51.
- Rodríguez Luna*, México, Bital, 1995.
- SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- SALMON, André: *Pedro Flores*, París, Les Éditions Françaises, 1958.
- Salvador Dalí. Dream of Venus* [cat. exp.], Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2000.
- SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (ed.): *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid, Siruela, 1991.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Recuerdos y reflexiones del exilio* (ed. Manuel Aznar Soler), Sant Cugat del Vallés, Associació d'Idees-GEXEL, 1997.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Salvador Dalí*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007.
- SÁNCHEZ, Alberto: *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1975.
- SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996.
- SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, María Teresa: *El teatro en el exilio de José Bergamín* (tesis doctoral inédita), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- SAWIN, Martica: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.
- SCHMIDT, Carl B.: *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- SCHNAPP, J. T.: *Staging Fascism: 18 BL and the Theatre of Masses for Masses*, Stanford University Press, 1996.
- SCHOUVALOFF, Alexander: *Set and costume designs for ballet and theatre. The Thyssen-Bornemisza Collection*, Nueva York, General Editor Simon de Pury, Vendôme Press, 1987.
- *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut* [cat. exp.], New Haven, Londres, Yale University Press, Wadsworth Atheneum, 1997.
- SENDER, Ramón J.: *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932.
- Serge Diaghilev, Max Reinhardt. Sale Principally of Ballet Material*, Londres, Sotheby's, 1968.
- SEVERN, Mervyn: *Ballet in Action*, Londres, J. Lane, the Bodley Head, 1938.
- SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE: *Revue d'Histoire du Théâtre*, vols. 1-2, París, 1948.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y VILARROYA, Joan: *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya, Viena Edicions, 2006.

- SOKOLOVA, Lydia: *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*, Londres, Murray, 1960.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe y PÉREZ-RASILLA, Eduardo: «Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)», en DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 395.
- STEEGMULLER, Francis: *Cocteau*. Boston, Nonpareil Books, 1970.
- Stravinsky and the Theatre*, Nueva York, New York Public Library, 1963.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (ed.): *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, AMF, 2002.
- Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [cat. exp.], Madrid, 1999.
- TÉLLEZ, Juan José: «Las Calles de Cádiz. El origen de una leyenda», en *La nueva Alboreá. Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco*, 3, Junta de Andalucía, Cádiz, julio-septiembre de 2007, pp. 18-24.
- THARRATS, Juan José: *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950.
- «Dalí y el ballet», en *400 obras de Salvador Dalí, 1914-1983* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura / Generalitat de Catalunya, 1982, pp. 958-959.
- *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Barcelona, Cotal, 1982.
- The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films, 1961-1970*, Canadá, University of California Press, 1997.
- The Ballet Society 1946-1947*, vol. 1, Nueva York, The Ballet Society, 1947.
- The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe de Monte Carlo 1938 to 1944* [cat. exp.], Nueva York y Manchester, Hudson Hills Press, 2002.
- The Printed Work of the Spanish Intellectuals in the Americas 1936-1945/La obra impresa de los intelectuales españoles en América 1936-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1950.
- THIERCELIN MEJÍAS, Raquel: «Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada (Mónovar 1899-Cadenet 1999)», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemi de; y MURGA CASTRO, Idoia (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 163-184.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita: *Danza y Poder*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.
- «Bailar la patria y la Revolución», *Casa del Tiempo*, México D.F., UNAM, julio-agosto de 2004, pp. 56-65.
- UBIETO, Antonio; REGLÁ, Juan; JOVER, José María y SECO, Carlos: *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965.
- VALÉRY, Paul: «Philosophie de la danse», en *Oeuvres* (ed. de J. Hytier), t. I, París, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403.
- VALLEJO ULECIA, Inés: *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- VARELA DE LA VEGA, Juan Bautista: «Cesar de Mendoza Lassalle. Un gran promotor del ballet y la música contemporánea», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 32, Valladolid (México), 1992, p. 240.
- VAN NORMAN BAER, Nancy: *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Designs 1913-1935*, Nueva York, Thames & Hudson, 1991.
- VEGA TOSCANO, Ana: «Don Quijote en la música de cine y televisión», en LOLO, Begoña (ed.): *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 554.
- VENDRELL, Ester: «Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española», en PRITCHARD, Jane (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Barcelona, Fundación «la Caixa» / Turner, 2011, pp. 181-193.
- Vicente Escudero. 20 años de ausencia* [cat. exp.], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2000.
- VILAR I BRASÓ, Josep: *Ballets de Catalunya. Quaranta anys!*, Barcelona, Ballets de Catalunya DL, 1997.
- WARREN, Larry: *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.
- WEINHARTH, Carl J.: *Salvador Dalí 1910-1965 with the Reynolds Morse Collection* [cat. exp.], Nueva York, 1965.
- WILD, Nicole y CHARLTON, David: *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

- xxth Century Paintings, Watercolours and Drawings from the Collection of Léonide Massine* (cat. subasta), Sotheby & Co., Londres, 7-7-1971.
- YVARS, José Francisco (ed.): *Antoni Clavé* [cat. exp.], Madrid, Turner, 2010.
- YXART, José: *El arte escénico en España*, Barcelona (1894) 1987.
- ZAFRA, Enrique, CREGO, Rosalía y HEREDIA, Carmen: *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*, Madrid, De la Torre, 1989.
- ZAYAS, Marius de: *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, México, Pértiga, 2005.
- ZORITCH, George: *Ballet Mystique. Behind the Glamour of the Ballet Russe*, Mountain View, Cynara Editions, 2000.

Bibliografía general

- ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Arte y represión en la Guerra Civil española. Artista en checas, cárceles y campos de concentración*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, 2005.
- AGUILERA SASTRE, Juan: «Los exilios de un hombre de teatro: Cipriano Rivas Cherif», en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939*, vol. 2, Barcelona, GEXEL, 1998, pp. 439-447.
- 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.
- ALARMA, Salvador: *Escenografía* (introducción y notas biográficas por Apel·les Mestres), Barcelona, Casa Cuotos, 1919.
- ALBERTI, Rafael: *Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- Alien Nation: Immigrant Artists in Britain* [cat. exp.], Chichester, Pallant House Gallery, 2003.
- ALMEIDA, Pedro: *Néstor (1887-1938). Un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (dir.): *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo xx*, [cat. exp.], Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.
- AMORÓS, Andrés y DíEZ BORQUE, José María (coord.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- ARAGONÉS, Juan Emilio: *Teatro español de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- ARANA MARTÍA, José Antonio: *Eresoinka. Embajada cultural vasca, 1937-1939*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones, Gobierno Vasco, 1986.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Teatro y escenografía durante la Guerra Civil* (trabajo de investigación inédito), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- ARIAS SERRANO, Laura: *Juan Antonio Morales. De la Vanguardia al retrato de sociedad*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005.
- ARNALDO, Javier: *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos* [cat. exp.], Madrid, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.
- Arquitectura teatral en España* [cat. exp.], Madrid, Mopu, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, dic. 1984-enero 1985, Madrid, 1985.
- ARREGUI, Juan P.: «Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 14, Madrid, UCM, 2000.
- Art and dance. Images of modern dialogue 1890-1980*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1982.
- AXSOM, Richard H.: *Parade: Cubism as Theater*, Nueva York, Garland Publishing, 1979.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees-TIV, 1992.
- «M.^a Teresa León y el teatro español durante la Guerra Civil», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 148, *Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía y narrativa*, Barcelona, 1993, pp. 25-34.
- *República literaria y revolución (1920-1939)*, t. II, Sevilla, Renacimiento, 2010.

- AZNAR SOLER, Manuel: «Vicente Llorens en Santo Domingo, 1939-1945», en LLORENS, Vicente: *Memoorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 49.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, GEXEL, 1999.
- BALIÑAS, Maruxa: «Los Ballets Suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 10, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, p. 5.
- Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [cat. exp.], Salamanca, Fundación Manuel Ramos Andrade, 2011.
- Ballets Suédois, 1900-1925* [cat. exp.], París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1971.
- BALLÚS, Carme: *La renovació teatral al segle xx*, Barcelona, Barcanova, 1993.
- BATLLE I JORDA, Carles (et ál.): *Adrià Gual: Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació, 1992.
- *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- BECQ DE FOUQUIÈRES, L.: *L'art de la mise en scène*, París, G. Charpentier, 1884.
- BEHR, Shulamith y MALET, Marian (ed.): *Arts in Exile in Britain 1933-1945. Politics and Cultural Identity*, The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, vol. 6, Ámsterdam y Nueva York, Institute of Germanic Studies and Romance Studies, University of London, 2005.
- BENNAHUM, Ninotchka: *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2009.
- BERGASA, Víctor; CABAÑAS, Miguel; LUCENA GIRALDO, Manuel; MURGA, Idoia (eds.): *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009.
- BERGHAUS, Günter: *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945*, Oxford, Nueva York y Múnich, Oswald Wolff Books, 1989.
- BERYES, Ignacio de: *Historia de la danza*, Barcelona, Vives, 1946.
- BOLL, André: *Du décor de théâtre. Ses tendances modernes*, París, Chiron, s.f.
- BONILLA, Luis: *La Danza en el Mito y en la Historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964.
- BORRULL, Trini: *La danza española*, Barcelona, Meseguer, 1949 (1945).
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *Esthétique de l'éphémère*, París, Galilée, 2003.
- BURMANN, Conchita: *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, Madrid, Fundación Jorge Juan, 2009.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: *El baile andaluz*, Barcelona, Noguer, 1957.
- CARREDANO, Consuelo: «Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, México D.F., 2008, pp. 69-101.
- CARRETÓN CANO, Vicente: «Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27», *El maquinista de la generación*, 9, febrero de 2005, pp. 4-21.
- CARROLL, Mark: *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge University Press, 2003.
- Cinco Escenografías Para Manuel De Falla, 1919-1996. Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa* [cat. exp.], Granada, Diputación Provincial, 1996.
- Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1991.
- COCA, Jordi, GALLÉN, Ernic y VÁZQUEZ, Anna: *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1982.
- COCTEAU, Jean: *La dificultad de ser*, Madrid, Siruela, 2006.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.): *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- CORDERO, Beatriz: *Esteban Vicente en EE.UU. Experiencia docente: 1936-2001* (trabajo de investigación inédito), Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Costume and Decor Designs for Ballet, Theatre and Opera* (cat. subasta), Londres, Sotheby's, 1974.
- CRAIG-RAYMOND, Peter: *Roland Petit*, Surrey, Losely Hurst Publishing, 1953.
- CRISP, Clement: «Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 23, 1, verano de 2005, pp. 1-17.
- CROFT, Claire: «Ballet Nations: The New York City Ballet's 1962 US StateDepartment - Sponsored Tour of the Soviet Union», *Theatre Journal*, vol. 61, 3, Pennsylvania, The Johns Hopkins University Press, octubre de 2009, pp. 421-442.

- DAGUERRE, Pierre: *Le Marquis de Cuevas*, París, Denoël, 1954.
- DAVIS, Tony: *Escenógrafos. Artes escénicas*, Océano, Barcelona, 2001.
- DENBY, Edwin: *Looking at the Dance*, Nueva York, Pellegrini & Cudahy, 1949.
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil. El bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- DETAILLE, Georges y MULYS, Gérard: *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, París, Arc-en-ciel, 1954.
- Deuxième peau. Habiller la danse*, [cat. exp.], Aix-en-Provence, Actes Sud, 2005.
- DEVESON, Rosemary: *Dancing for de Basil. Letters to her parents from Rosemary Deveson, 1938-1940*, Toronto, Ars Inter-Media Canada, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *El bailaor de soledades*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- DÍEZ HUERTAS, Celia: «Encarnación López Júlvez, La Argentinita: entre el folklore y la vanguardia», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 77-99.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 5 vols., México D.F., Joaquín Mortiz, 1968.
- DOBSON, Zuleika y BOHM-DUCHEN, Monica: *Art in Exile in Great Britain 1933-1945* [cat. exp.], Londres, Belmont Press, 1986.
- DOCKÈS, Emmanuel y LHUILIER, Gilles (dir.): *Les corps et ses representations*, Dijon, Litec, 2001.
- Don Juan y el teatro en España*, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, 1955.
- DUBERMAN, Martin: *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2007.
- EGIDO LEÓN, Ángeles (ed.): *Memorias de la Segunda República: Mito y realidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- El Laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1907-1939* [cat. exp.], SECC, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2007.
- El surrealismo y la guerra civil española*, [cat. exp.], Teruel, Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel, 1998.
- El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- ELIES, Feliu: *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, Seix i Barral, Barcelona, 1931.
- Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, [cat. exp.], Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003.
- EQUIPO MULTITUD: *La Barraca y su entorno teatral* [cat. exp.], Madrid, Galería Multitud, 1975.
- Escenografía operística. Maquetas y figurines* [cat. exp.], Oviedo, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1997.
- ESTELA HARRETCHÉ, María, *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos, 2000.
- Exposition des arts au théâtre* [cat. exp.], París, E. Keller, 1925.
- FERNÁNDEZ, Dolores: «Complejidad del exilio artístico en Francia» en *Migraciones y exilios*, 6, Madrid, AEMIC, 2005, pp. 23-45.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio: *Cien años de teatro musical en España 1895-1975*, Madrid, Real Musical Editores, 1975.
- FOGUET I BOREU, Francesc: *Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario. Cataluña (1936-1939)*, Cuadernos Libertarios 8, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.
- FOIX, Josep Vicenç: *Gertrudis, Diari 1918 (fragments)*, Barcelona, L'Amic de les Arts, 1927.
- *KRTU, Ombres darrera els lilàs*, Barcelona, L'Amic de les Arts, 1932.
- FRANCÉS, José: *El año artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921.
- *El año artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922.
- *Un maestro de la escenografía. Soler y Rovirosa*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona/ Instituto del Teatro nacional, 1928.
- Francis Bartolozzi* [cat. exp.], Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 2000.
- FRANKO, Mark: *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

- From Russia with Love. Costumes for the Ballets Russes, 1909-1933* [cat. exp.], Camberra, National Gallery of Australia, 1999.
- FUSI, Juan Pablo: *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique: *El Mercader de Ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Sociedad General de Autores y Editores, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003.
- GALLO, Carmen y PELÁEZ, Andrés (ed.): *La ópera en España: la puesta en escena 1750-1998* [cat. exp.], Oviedo, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1998.
- GALLOIS, Emile: *Costumes espagnols*. New York, French and European Publications, 1939.
- GAMBOA, José Manuel: *Una Historia del Flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- GARAFOLA, Lynn: «The Making of Ballet Modernism», *Dance Research Journal*, vol. 20, Russian Issue, invierno de 1988, pp. 23-32.
- «A las márgenes del Occidente: El destino traspirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo», *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, 1, 1995, pp. 9-22.
- «Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an American Ballet», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 23, 1, verano de 1995, pp. 18-35.
- GARCÍA, Xavier: *Joan Magrinyà, dansa viva*, Barcelona, Pòrtic, 1983.
- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel: *La nueva España. 1930*, Madrid, Biblos, 1927.
- GARCÍA REDONDO, Francisco: *El círculo mágico: en el centenario de Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio*, Institución Cultural «el Brocense», Cáceres, 1988.
- GARELICK, Rhonda K.: *Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- GASCH, Sebastià: *París, 1940*, Quaderns Crema, Barcelona, 2001.
- *Etapes d'une nova vida. Diari d'un exili*, Quaderns Crema, Barcelona, 2002.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa, 1974.
- GIBSON, Ian: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- GIL FOMBELLIDA, María Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- GIL PECHARROMÁN, Julio: *Historia de la Segunda República Española (1931-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- GLOVER, Joseph Garrett: *The Cubist Theater*, Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *La representación de la representación*, Madrid, Cátedra, 2007.
- GONZÁLEZ, Luis M.: *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, «Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro», *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- GOTTLIEB, Carla: «Movement in Painting», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, 1, Blackwell Publishing, septiembre de 1958, pp. 22-33.
- GOUBIÈRE, Justine: *La programmation de l'Opéra Garnier pendant l'occupation allemande. 1940-1944* (trabajo de investigación inédito), 2006.
- GRACIA, Jordi: *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- GRAHAM, Martha: *Mémoire de la danse*, Arlés, Actes Sud, Babel, 1991.
- GUILBERT, Laure: *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruselas, André Versailles, 2011.
- Gustavo Bacarizas. 1873-1971. Exposición antológica* [cat. exp.], Sevilla, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.
- HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HANSEN, Robert C.: *Scenic and Costume. Design for the Ballets Russes*, Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.

- HARO GARCÍA, Noemi de y MURGA CASTRO, Idoia: «El ojo y la navaja. Sujeto y creación contemporánea», en *Claves actuales de pensamiento*, Madrid/México, Plaza y Valdés, 2010, pp. 531-555.
- HOROWITZ, Joseph: *Artists in Exile. How Refugees from Twentieth-century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, Nueva York, HarperCollins, 2008.
- INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE: *Art populaire*, t. II, París, Editions Duchartre, 1931.
- Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936* [cat. exp.], Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto: *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972.
- FOKINE, Michel: *Memoirs of a Ballet Master*, Boston, Anatole Chujoy, 1961.
- FULLER, Loie: *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Maynard, Small, 1913.
- GARAFOLA, Lynn y VAN NORMAN BAER, Nancy: *The Ballets Russes and its World*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1999.
- *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2005.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente: *Massine. A Biography*, Nueva York, Knopf, 1995.
- GARCÍA PINTADO, Ángel (coord.): *Los pintores y el teatro*, Madrid, Cuadernos El Público, noviembre de 1987.
- GARCÍA-ABAD, María Teresa: «Victorina Durán: Intuiciones para un espacio escénico», *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX; homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 512-524.
- «Diaghilev en Madrid: un hito de moderna puesta en escena», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, 2, 2000, pp. 57-71.
- HÄGER, Bengt: *Ballets suédois*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.
- HAINAUX, René: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, París, Elsevier, 1956.
- HASKELL, Arnold L.: *Ballet since 1939*, Londres, Nueva York, Toronto, The British Council, 1946.
- I Sakharoff un mito della danza*, Bolonia, Bora, 1991.
- INNES, Christopher: «Visiones del movimiento. Isadora Duncan y Gordon Craig», en *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo* [cat. exp.], Madrid, La Casa Encendida, 2009, pp. 434-447.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Letters of Juan Gris (1913-1927)*, Londres, Privately Printed, 1956.
- KAMEN, Henry: *The Disinherited. Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*, Nueva York, Harper Collins, 2007.
- KOEGLER, Horst: *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Londres, Nueva York y Melbourne, Oxford University Press, 1982.
- Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*, [cat. exp.], Madrid, SECC, Residencia de Estudiantes, 2006.
- LE MOAL, Philippe (dir.): *Dictionnaire de la Danse*, Varese, Larousse, 2008.
- LEAL, Juli: «Vaya usted verá usted, lo que vé [sic]... De la profundidad de lo frívolo», en AZNAR SOLER, Manuel; BARONA, Josep L.; y NAVARRO NAVARRO, Javier (eds.): *València, capital cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Universitat de València, SECC, 2008, pp. 329-338.
- Les representations de Madame Argentina avec sa troupe de ballets espagnols*, París, Willy Fischer, 1929.
- LEVINSON, André: *La Danse au Théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, París, Librairie Bloud & Gay, 1924.
- LLONGUERAS, Juan: *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*. Barcelona, Labor, 1942.
- LLORENS, Pilar (ed.): *Historia de la Danza en Cataluña*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1987.
- LÓPEZ MOYA, Diego: *La Argentinita: libro de confidencias*, Madrid, J. Yagües, 192-.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María: «El Centro de Estudios Históricos: Primer ensayo de la Junta para Ampliación de Estudios en trabajos de Investigación», en RUIZ MANJÓN, Octavio y LANGA, Alicia: *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: «Santiago Ontañón, un escenógrafo de Lorca en el exilio», en GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M.^a Teresa y AGUILERA SASTRE, Juan (coords.): *El exilio literario de 1939: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, 2001, pp. 183-196.
- LOZANO ÚRIZ, Pedro Luis: *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (dir.): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours* [cat. exp.], París, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

- *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- MADDOX, Conroy: *Salvador Dalí 1904-1989: Excentric and Genius*, Colonia, Taschen [1979], 1990.
- MAGRINÀ, Joan: «Mi recuerdo», *Estudios escénicos*, 3, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1958, pp. 113-114.
- MAHON, Alyce: *Eroticism & Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*, Madrid, Alianza, 2009.
- MANGINI, Shirley: «El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia*, 17, Valencia, 2006, pp. 125-140.
- MANNONI, Gérard: *Roland Petit. Un chorégraphe et ses peintres*, París, Hatier, 1990.
- MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos: *La mujer y la educación física durante el franquismo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.
- MANSO, Carlos: *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993.
- Manuel Ángeles Ortiz. *Granada, els indrets viscuts* [cat. exp.], Mataró, Can Palauet, 1998.
- Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. *El Retablo de Maese Pedro. Bocetos y figurines*, [cat. exp.], Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996.
- MARIBLANCA CANEYRO, Rosario: *Bailar en Madrid, 1833-1950*, Madrid, D.L., 1999.
- MARIEMMA [Guillermina Martínez Cabrejas]: *Mariemma. Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española*, Madrid, SGAE, 1997.
- MARRERO SUÁREZ, Vicente: *El enigma de España en la danza española*, Madrid, Rialp, 1959.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: «Espectáculos de baile y danza», «Siglo XX», en AMORÓS, Andrés y DIEZ BORQUE, José María (coord.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335-372.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: *Un teatro de arte en España 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926.
- MARTÍNEZ SIERRA, María: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Exportadora de Publicaciones Mexicanas, Biografías Ganesa, 1953.
- *Ante la República: Conferencias y entrevistas (1931-1932)*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, SECC, 2009.
- MCCARTHY, Jim: *Political Theatre During the Spanish Civil War*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.
- McDOUGALL, Sarah y DICKSON, Rachel: *Forced Journeys. Artists in exile in Britain, c. 1933-1945* [cat. exp.], Londres, Ben Uri Gallery, The London Jewish Museum of Art, 2009.
- McQUILLAN, Melissa A.: *Painters and the Ballet, 1917-1926: an Aspect of the Relationship between Art and Theatre* (tesis doctoral inédita), 2 vols. Nueva York, New York University, 1979.
- MECHTHILD, Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt am Main, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- MELZER, Annabelle: *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994 (1980).
- MENDELSON, Jordana: *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005.
- *Revistas y Guerra 1936-1939* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- 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.
- MIGNON, Paul-Louis: *Le théâtre au XX^e siècle*, París, Gallimard, 1986.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.: *El Manifiesto Amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte* [cat. exp.], Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Fundació Joan Miró, 2004.
- MONLEÓN, José: *El Mono Azul: teatro de urgencia y romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ayuso, 1979.
- MONTERO ALONSO, José: *Antonia Mercé, la Argentina*, Madrid, Ayuntamiento, Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, Instituto de Estudios Madrileños, 1987.
- MORENO VILLA, José: *Temas de Arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, (ed. De Humberto Huergo Cardoso), Valencia, Pre-Textos, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.
- MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1998.

- Mujeres de azul* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003.
- NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; y TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid, Instituto de Ciencias Musicales, 2009.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: «Granell, escritor de y sobre teatro», *Teatro del exilio español, ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 98, Madrid, noviembre-diciembre, 2003, pp. 126-132.
- NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- NOEL, Eugenio: *República y flamenquismo*, Sevilla, Extramuros Facsímiles Edición, 2007.
- NOMMICK, Yvan: «El “Círculo Manuel de Falla”», *La Opinión de Granada*, Granada, 30-1-2005, p. 34.
- NORTON, Leslie: *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, Jefferson, North Carolina y Londres, McFarland & Company, 2004.
- OLIVA, Cesar (ed.): *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, Universidad, Murcia, 1984.
- OLIVA, Cesar y TORRES, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORTEGA, Carlos (dir.): *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- ORTIZ, Carmen: «The uses of folklore by the Franco Regime», *The Journal of American Folklore*, vol. 112, 446, otoño de 1999, pp. 479-496.
- ORTIZ ECHAGÜE, José: *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- OSMA, Guillermo de: *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*, Barcelona, Elba, 2010.
- PALAU I FABRE, Josep: *El secret de Les Menines de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1981.
- *Picasso. Des ballets au drame (1917-1926)*, Colonia, Könemann, 1999.
- PANADERO MARTÍNEZ, María: *Pintores de escenografías en el exilio: 1939-1960: la transmisión de las teorías de vanguardia en la escenografía del exilio*, Madrid, MPM, 2003.
- PANOFKY, Erwin: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- Parade pour Parade*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- PASTORI, Jean-Pierre: *La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, París, Gallimard, 1997.
- PAULY, Danièle: *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, París, Norma, 1995.
- PAZ CANALEJO, Juan: *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés: *Cuatro siglos de teatro en Madrid* [cat. exp.] Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- PELÁEZ, Andrés (ed.): *Historia de los teatros nacionales: 1960-1985*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- PELÁEZ, Andrés y ANDURA VARELA, Fernanda (eds.): *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- PERALTA GILABERT, Rosa: «La escenografía en el exilio de 1939: el caso de Gori Muñoz», en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939*, tomo II, 1998, pp. 561-567.
- «Gori Muñoz: escenógrafo del exilio», *Teatro del exilio español, ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, 98, Madrid, noviembre-diciembre, 2003, pp. 137-146.
- PÉREZ DOLZ, Francisco: *Decoración Manual de Tejidos (Batik)*, Madrid, Messeguer, 1925.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en EGIDO, Aurora (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, 1989, pp. 61-90.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOBAR, Isabel: *La Residencia de Estudiantes: grupos universitario y de señoritas, Madrid, 1910-1936*, Madrid, Acción Cultural Española / Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.
- PERSIA, Jorge de: *Proyecto Gerhard*, Fundación de la Caixa de Catalunya, Fundación Xavier de Salas, Cambridge, Biblioteca de la Universidad de Cambridge, octubre de 2007.
- Picasso and the Theatre* [cat. exp.], Brighton, The Hillingdon Press, 1982.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas. El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1998.
- POJARSKAIA, Militsa y VOLODINA, Tatiana: *L'art des Ballets Russes à Paris : 1908-1929. Projets de décors et de costumes*, París, Gallimard, 1990.

- POMERAND, Gabriel: *Antonio: hors de galaxie*, París, Jacques Loyau, 1954.
- Posguerra. *Publicidad y propaganda (1939-1959)*, [cat. exp.], Madrid: Círculo de Bellas Artes y SECC, 2007.
- POWELL, Jennifer y VINZENT, Jutta: *Visual Journeys: Art in Exile in Britain* [cat. exp.], Chichester, George Bell Institute at the University of Chichester, Humanitas, 2008 (2005).
- 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.
- QUERALT, María Pilar: *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Lumen, Barcelona, 2005.
- RANAY, Jeanne: *José Torres. Le danseur seul*, París, Durassié & Cie Malakoff, 1947.
- RAYSSAC, Michel: «L'échange artistique de 1941 entre l'Espagne et la France», *Congreso Internacional Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, UCM, 2010, pp. 371-380.
- READE, Brian: *Ballet Designs and Illustration 1581-1940* [cat. exp.], Londres, Victoria and Albert Museum, 1967.
- RETANA, Álvaro: *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- REYES, Alfonso: *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. X, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- RICCI, Corrado: *La scenografía italiana*, Milán, Fratelli Treves, 1930.
- RICOEUR, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, París, Arrecife, 1999.
- *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
- RIESENFIELD, Janet: *Dancer in Madrid*, Londres, George G. Harrap, 1938.
- RISCHBIETER, Henning: *Art and the Stage in the 20th century*, Greenwich Connecticut, New York Graphic Society, 1968.
- RIVAS CHERIF, Cipriano: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español* (ed. Enrique de Rivas), Valencia, Pre-Textos, 1991.
- ROBINSON, Harlow: *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, Nueva York, Penguin Books, 1994.
- RODRIGO, Antonina: «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484, octubre de 1990, pp. 6-28.
- ROLAND, Pascal: *Danse et imaginaire. Étude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*, París, Proximités, 2005.
- SACHS, Curt: *The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts Music and the Dance*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1946.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis: *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Publicaciones de La Residencia de Estudiantes Fundación Sierra-Pamblay, Madrid, 1998.
- SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y ballet (idea y gesto en la música y danza contemporáneas)*, Madrid, Mundo Latino, 1929.
- Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante castizo y cosmopolita* [cat. exp.], Museos de Madrid, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: «La música en la actividad educativa institucionista», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 57, 2005, pp. 7-18.
- «Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 11, Madrid, 2006, pp. 83-110.
- «La música en la Junta para Ampliación de Estudios: la política de concesión de pensiones y el Centro de Estudios Históricos», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 63-64, 2006, pp. 229-248.
- «Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.
- *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y COLOMA MARTÍN, Ignacio (coords.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 1, Málaga, 2003, pp. 207-224.

- SCHAIKEVITCH, André: *Serge Lifar et le destin du Ballet de l'Opéra*, París, Richard-Masse, 1971.
- SCHMIDT, Carl B.: *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- SEOANE, Ana: «El teatro del exilio en el cono sur», *Teatro del exilio español, ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 98, Madrid, noviembre-diciembre, 2003, pp. 50-57.
- SERRANO MOLERO, Esmeralda (coord.): *Vestir el género frívolo. Álvaro de Retana*, [cat. exp.], Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro, 2006.
- SONREL, Pierre: *Traité de scénographie*, París, Librairie Théâtrale, 1984.
- Sophie Taeuber*, [cat. exp.], París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990.
- Stage Design in Great Britain since 1945* [cat. exp.], Londres, The Arts Council, 1961.
- STRONG, Roy; GUEST, Ivor; BUCKLE, Richard; KAY, Barry, COSTA, Liz da: *Designing for the Dancer*, Londres, Elron Press, 1981.
- SORLEY WALKER, Kathrine: *De Basil's Ballets Russes*, Londres, Hutchinson, 1982.
- TAYLOR, Michael R. (ed.): *The Dalí Renaissance. New Perspectives on His Life and Art After 1940*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2008.
- The Serge Lifar collection of ballet set and costumes designs*, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, 1965.
- Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, CSIC, Madrid, 2007.
- Tonadillas y tonadilleras*, Madrid, La novela corta, 1921.
- Tonadillas y tonadilleras*, Madrid, La novela corta, 1923.
- Tonadillas y tonadilleras*, Madrid, Prensa Popular, 1924.
- TUNÓN DE LARA, Manuel: *La España del siglo xx. De la Segunda República a la Guerra Civil (1931-1936)*, Barcelona, Laia, 1974.
- VAILLAT, Léandre: *Histoire de la danse*, París, Plon, 1942.
- *Ballets de l'Opéra de Paris. Ballets dans les opéras. Nouveaux ballets*, París, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1947.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel: *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)* (tesis doctoral inédita), La Coruña, 1989.
- VELA CERVERA, David: *Salvador Bartolozzi (1882-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y Teatro para niños* (tesis doctoral inédita), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996.
- VELÁZQUEZ, Roberto: «Sancha hijo, también pintor», *ABC*, Madrid, 17-5-1975, p. 128.
- VEROLI, Patricia: «Archives of the Dance: Between Art and Fashion: Alexandre Sakharoff's Theatre Designs», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 10, 1, primavera 1992, pp. 78-93.
- Vestir el género frívolo. Álvaro de Retana*, [cat. exp.], Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro, 2006, s/p.
- Vicente Escudero. Dibujos* [cat. exp.], Granada, Bolonia SL, Caja San Fernando, 2000.
- VILCHES, María Francisca y DOUGHERTY, Dru: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación García Lorca, 1992.
- *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- WEARING, J. P.: *The London Stage, 1930-1939: A Calendar of Plays and Players*, 3 vols., Londres, The Scarecrow Press, 1990.
- *The London Stage, 1940-1949: A Calendar of Plays and Players*, 2 vols., Londres, The Scarecrow Press, 1991.
- *The London Stage, 1950-1959: A Calendar of Plays and Players*, 2 vols., Londres, The Scarecrow Press, 1993.
- WILLIAMS, Peter: *Masterpieces of Ballet Design*, Oxford, Phaidon Press, 1981.
- WOOD, Roger: *The Theatre Ballet of Sadler's Wells*, Londres, Phoenix House, 1952.
- YXART, José: *El arte escénico en España*, Barcelona, Diagràfic, 1987 (1896).
- ZAGALAZ SÁNCHEZ, María Luisa: *La educación física femenina en España*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998.
- ZULUETA, Carmen de: *Misioneras, feministas y educadoras. Historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1984.
- ZULUETA, Carmen de; y MORENO, Alicia: *Ni convento ni college: la Residencia de Señoritas*, Madrid, CSIC, Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1993.
- ZINKEISEN, Doris: *Designing for the Stage*, Londres, The Studio, 1938.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Abad Carlés, Ana, 24
Abellán, José Luis, 25
Abril, Manuel, 92, 103, 110, 165, 184
Acebedo, Rafael, 488
Acosta, Tell, 484
Adam, Adolphe, 467
Adams, Diana, 416, 422-423
Adelina, 185
Adrian, Peter, 412
Achard, Marcel, 320
Aggerholm, Eva, 189
Agramunt, Francisco, 25
Agraz, 204
Aguirre, José Antonio, 241
Aguirre, Nacho, 461
Agustí, Ignacio, 228, 318
Alady, 205
Alanova, Alice, 102
Alarcón, Pedro Antonio de, 51, 152, 332, 390
Alarma, Salvador, 104, 212, 220, 285
Alavedra, Juan, 100, 237
Albaicín, María, 56, 58, 123
Albaicín, Miguel, 184, 185, 205
Albéniz, Isaac, 124, 126, 132, 139-140, 154, 173-174, 176, 215, 221, 235, 245-246, 251-252, 256, 286
Albéniz, Laura, 101, 149
Alberdi, 329
Albers, Josef, 475
Alberti, Rafael, 99, 108, 128-129, 176-177, 179, 200, 203, 210-211, 213, 252, 331, 476, 490, 503
Alberto, Juan, 224
Alcaraz, Antonio, 251
Alegría, Armando, 204
Alfaro, Alfredo, 494
Alfonso, Javier, 344
Alio, 246
Alix, Josefina, 24, 419
Alix, Yves, 92
Allatini, Eric, 257
Alloza, José, 488
Almeida Cabrera, Pedro Juan, 150, 157
Almería, 140-142
Alonso, Alberto, 487
Alonso, Alicia, 465, 470, 487-489, 497
Alonso, Ángel, 139
Alonso, Fernando, 487
Alonso, Jesús, 465
Alphand, Claude, 432
Alted, Alicia, 25, 331
Altmann, Georg, 104
Ávarez, Anita, 344
Álvarez Alonso, Eloina, 333
Álvarez Diosdado, Enrique, 492
Álvarez Santullano, Gloria, 331, 476
Álvarez, Lorenzo, 396
Alí, Victoria, 333
Amaya, Carmen, 225, 465, 490
Amberg, George, 23, 369, 374, 379-380, 386, 405, 437-438, 473-474
Amboise, Jacques d', 415-416, 422-423
Amigó, Emili, 104
Amor, Inés, 450

- Amorós, Manuel, 104
 Ana María [Fernández Pérez], 344, 389-391, 464, 486-487, 494, 496, 508
 Ana Mary, 225
 Andersen, Hans Christian, 93, 340
 Anderson, Bengt, 419
 Anderson, Jack, 265, 368
 Anderson, John, 367
 Andreu, Mariano, 22, 28, 36, 101-103, 124, 149, 164-165, 192, 249, 257-265, 277, 320, 328-330, 502, 506, 510-511
 Anenkof, 102
 Ángeles Ortiz, Manuel, 22, 40, 97-99, 131, 135, 139-140, 277, 490, 502
 Angelico, [Fra], 372
 Angelillo, 205, 490
 Angiolini, Gasparo, 257
 Anglada, Aurelio, 43
 Anglada-Camarasa, Hermen, 105
 Anglés, Rafael, 286
 Anisfeld, Boris, 38
 Antheil, George, 412-413
 Appia, Adolphe, 37, 104, 157
 Apollinaire, Guillaume, 47-48
 Aquino y Leguizamón, Susana de, 493
 Aragon, Louis, 67, 139, 278, 338
 Aragón, Ofelia de, 225
 Araiza, Miguel, 480
 Araquistáin, Luis, 200, 328
 Araujo-Acosta, Luis, 38
 Arenal, Luis, 451
 Arenys, 285
 Arcipreste de Hita [Juan Ruiz], 235
 Ardán, Miguel, 170
 Arellano, 205
 Arias de Cossío, Ana María, 24, 451
 Aristi, Aurora, 455
 Aristófanés, 340, 367
 Armengod, Adolfo, 97
 Armengol, Màrius, 329
 Armistead, Horace, 348
 Arniches, Carlos, 332-333
 Arnoux, Alexandre, 313
 Aronin, Ben, 306
 Aroson, Boris, 434
 Arova, Sonia, 296
 Arp, Hans [Jean], 65, 74
 Arribas Ortega, Begoña, 333
 Arrieta, Emilio, 212
 Arroy, 493
 Arrúe, Ramiro, 238
 Arteta, Aurelio, 448
 Artís-Gener, Avel·lí [*Tísner*], 463, 469, 496
 Asensi, Amadeu, 104
 Ashton, Dore, 344, 345
 Ashton, Frederick, 293
 Astruc, Gabriel, 60
 Atienza, Gerardo, 28, 36, 112, 117, 119-121, 222, 486
 Attenelle, Ivonne, 105, 107-108
 Aub, Max, 199-200, 237, 240, 449, 470, 477, 488
 Aubert, Louis, 41
 Aubin, Tony, 286
 Aulina de Mata, Ramón, 107, 113, 115
 Auric, Georges, 83, 86-87, 122, 278
 Ávila Camacho, Manuel, 461
 Azaña, Manuel, 125, 464
 Azcoaga, Enrique de, 111
 Aznar Soler, Manuel, 25
- B**
- Bablet, Denis, 21, 102
 Bacarisas, Gustavo, 22, 124, 129, 145-149, 168, 180, 502, 511
 Bacarisse, Mauricio, 218
 Bacarisse, Salvador, 181, 216, 218-219, 221, 235, 464, 504
 Bach, Johann Sebastian, 107, 116, 359, 368, 481
 Badajoz, Pepe, 132, 205
 Badia, Carmen, 250
 Badía, Conchita, 245, 490
 Baeza, Ricardo, 103
 Bahnc, Calcia, 475
 Bailey, Sally, 416
 Baker, Josephine, 140
 Bakst, Léon, 38, 41, 44, 52, 55, 57, 64, 257, 279
 Bal y Gay, Jesús, 450, 460, 470
 Balaguer, Luis, 332
 Balanchine, George [Georgi Balanchivadze], 20, 37, 64, 87, 90, 98, 198, 300, 314, 347-348, 350, 367, 381, 402, 407-408, 416-418, 421-423, 425, 427-428, 446, 464, 496
 Balla, Giacomo, 37-38
 Ballester, José María, 25
 Ballester, Manuela, 449, 451
 Banovitch, Milenco, 397
 Barba, Raoul, 85

- Barber, Samuel, 408
 Barbier, Jules, 61
 Barbieri, Francisco Asenjo, 174, 221, 252
 Bárcena, Catalina, 490-491, 494
 Bardasano, José, 448, 466, 469, 482, 484
 Bardasano, Maruja, 464, 466-469, 482-484, 496, 502, 507
 Bardin, Micheline, 313
 Barnes, Clive, 23
 Barnes, Virginia, 405
 Barnet, 246
 Baroja, Pío, 158, 160
 Baroja, Ricardo, 22, 104, 124, 145, 148, 157-158, 160, 502
 Baronova, Irina, 464
 Barquet de Villanueva, Nicolás, 318
 Barr, Alfred, 343
 Barradas, Rafael [Pérez], 99, 104, 166, 180, 186, 190
 Barral, Alberto, 240
 Barrault, Jean-Louis, 240, 330, 495
 Barry, Edward, 363
 Bartolí, Joaquim, 104
 Bartolí, Josep, 448
 Bartolozzi, Salvador, 104, 124, 126, 128-129, 131, 171-177, 179, 185-186, 192, 202, 205, 216, 220, 252, 256, 314, 321, 375, 414, 448, 450, 464, 468, 503-504, 506, 510-511
 Bartsch, Charles, 251
 Barzin, Leon, 402
 Bas, Martí, 276, 285
 Basaldúa, Héctor, 490
 Basil, Wassily de, 39, 70, 75, 100, 346, 419, 428-429, 431, 477-478, 486
 Bastida, Socorro, 480
 Bataille, George, 283
 Bate, Stanley, 348
 Batlle, Ramón, 104, 216, 220, 221, 224, 504
 Baudelaire, Charles, 37
 Bautista, 112
 Bautista, Julián, 166, 235, 490, 493
 Bayer, Herbert, 431
 Baziotas, William, 343
 Beardsley, Aubrey, 101, 260
 Beaton, Cecil, 328, 477
 Beauchant, 22
 Beaudin, André, 63
 Beaumarchais, Caron de, 306
 Beaumont, Cyril W., 23, 44, 75, 88, 288
 Beaumont, Étienne de [conde], 55, 97-98, 281, 388
 Beaurepaire, André, 279
 Beckmann, Max, 327
 Bedells, Jean, 253
 Beltrán Massés, Federico, 124, 140, 145, 159, 161, 276, 502
 Benavent, Juan, 100
 Benigani, Alfredo, 329
 Benito, José, 276
 Beckers, Úrsula, 24
 Beecham, Thomas, 64
 Beer, Sidney, 255
 Beethoven, Ludwig van, 107
 Béjart, Maurice, 391, 395-399, 401
 Belinsky, Boris, 434
 Bell, Vanessa, 328
 Bellini, Vincenzo, 421
 Bello, Pepín, 128
 Bellon, Loleh, 325
 Beltrán Massés, Federico, 22, 511
 Benavente, Lolita, 123
 Benedito, 104
 Benois, Alexander, 38, 60, 190, 257
 Bérard, Christian, 257, 278, 281, 286, 388
 Beressi, Ana, 321
 Bergamín, José, 131, 133, 221, 314, 389, 449, 454-455, 457, 480, 496, 504
 Beristain, Evelia, 463, 465, 473
 Berlioz, Hector, 330, 475
 Berman, Eugène, 374, 388, 437
 Bernal Jiménez, Miguel, 486
 Berners, Lord [Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson], 90
 Bernstein, Aline, 348
 Berthe, 382
 Bertin, Emile, 257, 262
 Bertin, Pierre, 312
 Beryes, Ignacio de, 24
 Best Maugard, Adolfo, 452
 Bestard, Guillermo, 329
 Bewicke, Hilda, 43
 Bidou, Henry, 268
 Bilbao, Antonio, 390
 Bilbao, Gonzalo, 111
 Billiet, Joseph, 95
 Bizet, Georges, 70-71, 75, 220, 388, 419
 Blanc, Numa, 67
 Blancafort, Manuel, 114
 Blancas, Julio, 104

- Blanchar, Pierre, 281
 Blanchard, Jean, 286
 Blanco, Beatriz *Miss Trixy*, 482
 Blanco, Cuquita, 344
 Bliss, Arthur, 293
 Bliss, Herbert, 408, 416, 418
 Blum, Anthony, 419
 Blum, Léon, 244
 Blum, René, 70, 257, 262, 264, 350, 419
 Bolaños Espinosa, Demetrio, 457
 Bolender, Todd, 348, 402, 405, 408, 415
 Bolet, Alberto, 494
 Bolio Méndez, José M., 457
 Bolm, Adolph, 295
 Bon, M., 393
 Bon, René, 382
 Bonet, Juan Manuel, 25, 187
 Bonnard, Pierre, 310
 Bordes, César, 465
 Bores, Francisco, 97, 135, 140, 183-184, 276, 312, 329
 Borges, Norah, 165, 329
 Borodin, Aleksandr, 107, 221
 Boronat, Teresa *Teresina*, 22, 123, 237, 245, 250
 Borrás, Tomás, 166
 Borree, Susan, 423
 Borrull, Trini, 216, 218, 220-222
 Bosch Tortajada, Fernando [Ferran Bosc], 117, 276, 345
 Bosco [Hieronymus Bosch], 360, 410
 Botello, Ángel, 488
 Botticelli, Sandro, 355
 Bouchiene, 102
 Boulogne, Jean, 116
 Bourgeois, Christiane, 321
 Bourman, Anatole, 43
 Boutnikoff, Ivan, 382
 Bowles, Paul, 348, 378, 380, 432
 Bozal, Valeriano, 276
 Buckle, Richard, 88, 288, 292-293, 304, 310, 386, 400
 Bulgakov, Alexis, 41
 Buñuel, Luis, 97, 139, 375, 382
 Burger, Julius, 418
 Burgos, Lorenzo, 224
 Burgos Vila, Antonio, 224
 Burguillos, 205
 Burmann, Conchita, 24
 Burmann, Sigfrido, 99, 104, 166, 451
 Burra, Edward, 328
 Brace, Clement, 432
 Bracho, Martha, 455
 Brae, Barbara, 432
 Bragaglia, Giuglio, 104
 Brahms, Johannes, 107, 461, 467
 Brancho, Julio, 456
 Braque, Georges, 22, 38, 50, 58, 60
 Brassai, 279-280
 Bravo, Guillermina, 462-463, 470, 473
 Bravo, Isidre, 24
 Brayer, Yves, 278
 Brecht, Bertolt, 340
 Breton, André, 55, 65, 67, 139, 322, 325, 343, 349, 367, 401, 450, 488
 Bretón, Tomás, 127, 215, 220-221, 252, 256, 332, 394, 437
 Breuer, Marcel, 327
 Brihuega, Jaime, 25, 273
 Brook, Peter, 389
 Browse, Lillian, 292
 Brozak, Edith, 416
 Brueghel, Pieter, 368
 Bruhn, Erik, 302, 421, 422
 Brunet y Pons, 104
 Brusilovskaya, María, 117, 119-20
 Byron, 258
- ## C
- Cabada, Juan de la, 449
 Caballero, José, 28, 129, 189-190, 201, 227-228, 231-239, 269, 490, 503
 Cabanas, Juan, 228, 232
 Cabanne, Pierre, 310
 Cabañas Bravo, Miguel, 25, 35, 448
 Cabezas, Javier, 104
 Cage, John, 348
 Caireles, 329
 Calas, Nicholas, 401
 Calder, Alexander, 108, 312, 368
 Calderón de la Barca, Pedro, 328, 332
 Callot, 152
 Calvo Balaguer, Fernando, 224
 Camberos, Mario, 455
 Camin, Alfonso, 484
 Cammarano, Salvatore, 296
 Campagne, Jean-Marc, 317

- Campbell, Peter, 402
 Campo, Telesforo del, 252
 Campobello, Gloria, 451-452, 461
 Campobello, Nellie, 451-452, 461
 Campos, Lourdes, 473
 Campoy, Ana María, 494
 Camryn, Walter, 296
 Canals, Dolors [Junyer], 429, 431, 443
 Canessi, Federico, 461, 470
 Cano, Jorge, 467, 484
 Cánovas del Castillo, Antonio, 255
 Cañizares, Eloisa, 490
 Cassandre, Adolphe, 278
 Carabias, Josefina, 109
 Caracol, Manolo, 490
 Carbonell, Artur, 322
 Cárdenas, Lázaro, 448-449, 496
 Carlo, Antonio de, 494
 Carlos I de España y V de Alemania, 396
 Carmona, Eugenio, 98
 Caro, Martín, 494
 Caro Baroja, Julio, 158
 Carol-Bérard, 141
 Carpaccio, 372
 Carpentier, 389
 Carrà, Carlo, 265
 Carré, Michel, 61
 Carreño, Francisco, 211-212
 Carrington, Leonora, 343, 469
 Carroll, Lewis, 76, 476
 Cars, Guy des, 321
 Carter, Curtis L., 390
 Carter, Elliott, 348, 440
 Casa Fuente, marqués de, 432
 Casal Chapí, Enrique, 221, 394, 464, 488
 Casals, Pau, 488
 Casadesus, Henri, 58
 Casado, Germinal, 396-398
 Casals, Eugenio, 216, 218, 235
 Casals, Pau, 212
 Casanellas, Isabel, 431
 Casares, María, 484
 Casares Quiroga, Santiago, 328
 Casas, Ramón, 122
 Casenave, Roland, 286, 382
 Caseres, Rafael, 104
 Casona, Alejandro, 493-494
 Cassidy, Claudia, 301, 421, 480
 Cassou, Jean, 278, 346
 Castagna, Bruna, 143
 Castanyer, Joan, 276
 Castañé, 139
 Castellanos, Julio, 450, 461, 467, 470
 Castells, Josep, 104, 216-221, 223, 504, 510
 Castillejo, José, 328
 Castrillo, Lauro, 390
 Castro, Américo, 344
 Castro, Fabián de, 276
 Castro, Fidel, 488
 Castro, Guillén de, 340
 Castro, Juan José, 492
 Ceballos, Alicia, 455
 Cecchetti, Enrico, 37, 295
 Cernuda, Luis, 328-329, 344
 Cerrito, Fanny, 122
 Cervantes, Miguel de, 210, 235, 314-315, 317, 332, 336, 340, 427, 470, 488
 Cesaire, Aimé, 401
 Cézanne, Paul, 165, 276
 Chabrier, Emmanuel, 41-42, 251, 292, 295
 Chagall, Marc, 327, 374, 388, 408, 437, 469
 Champurcin, Ernestina de, 251
 Chanel, Gabrielle [Coco], 88, 353
 Chapel, William, 293
 Chapí, Ruperto, 215, 220-221
 Charlot, 397
 Chatfield, Philip, 293
 Chas, Ramón Antonio, 494
 Chase, Lucia, 413
 Chayefsky, Paddy, 340
 Chavchavadze, George, 432
 Chávez, Carlos, 450-451, 454, 459, 461-462, 470, 504
 Checa, Emilio, 465
 Chejov, Antón, 203
 Chiapport, Sergio, 255
 Chicharro, Eduardo, 321
 Chirico, Giorgio de, 22, 38, 83, 265, 276, 278, 368, 388, 408
 Chopin, Frédéric, 107, 221, 465, 467
 Christensen, Lew, 348, 402, 416
 Christensen, William, 347
 Chueca, Federico, 132, 184, 186, 220, 437
 Chufa, José, 277
 Cibrián, José, 494
 Cid, María, 250
 Cimarosa, Domenico, 42
 Cirera, Josefina, 105, 107-108, 112

- Clavé, Antoni, 208-209, 276-277, 279, 284-291, 292-312, 323, 328-330, 340, 342, 414, 447-448, 496, 502, 506, 510, 513
 Climent, Enrique, 184
 Cliquet-Pleyel, Henri, 137
 Cobos, Antonia, 374, 412, 432, 477
 Cocteau, Jean, 37, 47-48, 50, 96, 172, 278, 281, 312, 321, 459
 Cogniat, Raymond, 22, 301, 320
 Colmeiro, Manuel, 490
 Copeau, Jacques, 493
 Coll, Óscar, 488
 Collado, Manuel, 494
 Collaer, Paul, 88
 Colin, Paul, 278
 Coll, Gabriel, 105
 Collins Foster, Stephens, 296
 Colt, Alvin, 348
 Comas, 329
 Comeille, 330
 Comet, César A., 329
 Companys, Lluís, 244, 248
 Compte, José, 229
 Confalonieri, Giulio, 396
 Connolly, Myles, 302
 Constant, Marius, 307-308
 Constantine, Hélène, 296, 302
 Contreras, Gloria, 422, 465
 Contreras y López de Ayala, Juan de [Marqués de Lozoya], 229
 Cooper, Douglas, 46
 Copland, Aaron, 432
 Coquinera, 390
 Corcito, 480
 Córdova, Edmée de, 473
 Córdova, Victoria, 344
 Cornell, Joseph, 408
 Coronas, 112
 Corot, 276
 Corredor-Matheos, José, 309
 Corte, Manuel de la, 231
 Cortés, Española, 313
 Cortezo, Víctor [Vitín], 104
 Cortesina, Helena, 171, 490, 492, 492
 Cossío, Natalia, 328
 Cossío, Pancho, 99, 135, 139-140
 Cossotto, Fiorenza, 396
 Costa, Olga, 461
 Coupeau, Jacques, 104, 165
 Couperin, 459
 Coussonneau, M., 325
 Coutaud, Lucien, 281
 Covarrubias, Miguel, 462, 480-481, 497
 Crane, Louise, 432
 Cranmer, Olivia, 293
 Creeft, José de, 99, 135, 140, 345, 410, 444
 Créixams, Pere, 276
 Crespo, Rafael, 494
 Cristóbal, Margarita, 333
 Cristòfol, Leandre, 322
 Crothers, Ann, 382
 Crous, 327
 Cruikshank, George, 90
 Cruikshank, Robert, 90
 Cruz, Pilar, 141
 Cruz, Álvaro de la, 465
 Cuenca, Amalio, 254
 Cueto, Germán, 461, 480
 Cueva, Socorro de la, 465
 Cuevas, Jorge de [marqués de Cuevas], 300, 310, 323, 371, 374, 378, 381, 386, 432, 507
 Cunningham, Merce, 348, 432
- D**
- Daix, Pierre, 310
 Daks, Nicholas, 143
 Dalí, Gala, 369, 371, 381, 393, 397, 412, 502
 Dalí, Salvador, 19, 71-72, 81, 97, 107, 139, 181, 184, 232, 237, 256, 272, 276, 323, 324, 342-345, 348-365, 367-385, 387, 389-401, 412, 434, 437, 444, 447-448, 450, 486, 496, 506-507, 509
 Dalmau, Mercedes, 124
 Dambré, Nelsy, 465-466, 482
 Danieli, Fred, 402
 Danilova, Alexandra, 90, 263
 Dansorval, Lycette, 313
 Dargomijshky, 258
 Darío, Rubén, 159
 Darling, Lilly [*Miss Darling*], 223
 Dasha, 461
 Dávalos, María Elena, 465
 Dávila, José María, 465
 Day, Richard, 302
 Debussy, Claude, 37, 117, 393
 Delaunay, Sonia, 189
 Delgado, Teodoro, 232

- Delhor, Charito, 105
 Delibes, Léo, 465
 Delius, Frederick, 371-372
 Delorme, 296
 Denby, Edwin, 23, 366, 377, 418, 437, 460, 480
 Denham, Serge, 300, 346, 349, 352, 359, 368-371, 394-395, 412-413, 434, 436, 465
 Dennis, Nigel, 457
 Depero, Fortunato, 48, 419
 Derain, André, 22, 38, 104, 207, 257, 279, 312, 328, 368, 374, 437
 Descharnes, 392
 Desjobert, 286
 Desnos, Robert, 325
 Dhoy, José, 104
 Diaghilev, Sergéi, 19, 24, 27, 35-40, 42-44, 46-47, 50-59, 60, 64-67, 69-70, 78, 81, 83, 87-88, 90-91, 95, 102, 123, 154, 189, 198, 200, 253, 257, 274, 278-280, 282-283, 292, 295, 313, 327, 346-347, 389, 393, 401, 408, 446, 456, 461, 465, 471, 486, 489, 496, 501, 503, 508-510
 Díaz, Josefina, 494
 Díaz Caneja, Juan Manuel, 189, 312
 Díaz de Mendoza, Fernando, 158
 Díaz Escobar, Alfredo Félix, 457
 Diego, Julio de, 345, 410, 444, 452, 461, 471, 473-476, 496-497, 502, 507
 Diéguez Patao, Sofía, 25
 Dieste, Rafael, 476
 Dietrich, Marlène, 281
 Díez, Rafael, 452
 Dignimont, André, 92
 Dikiy, Alexei, 199
 Dines, George, 83, 85
 Disney, Walt, 388
 Dobrievitch, Pierre, 397
 Dobuzhinsky, Mstislav, 38
 Dohnanyi, Erno, 415
 Dolin, Anton, 58, 63, 95, 253-255, 300, 464
 Dolinoff, Alexis, 98
 Dollar, William, 348, 405, 415
 Domingo, Marcelino, 119
 Domínguez, Francisco, 452
 Domínguez, Óscar, 276-277, 311, 323, 325, 450, 502, 506, 510
 Domínguez Esteban, Martín, 486
 Donato, Magda [Carmen Nelken], 103, 123, 172, 251, 464, 468
 Donizetti, Gaetano, 465
 Doré, Gustave, 192
 Dorita, 374, 432
 Dresca, Jacques, 92
 Drew, Robert, 348
 Drewes, Werner, 475
 Dreyfuss, Henry, 143
 Dubrovskaya, Felia, 87
 Dubuffet, Jean, 308, 310
 Duchamp, Marcel, 401, 443
 Dufy, Raoul, 88
 Duke, Vernon [Vladimir Dukelsky], 367
 Dulkelsky, Vladimir, 95
 Duncan, Isadora, 105, 107, 199, 489, 492
 Dunham, Katherine, 465, 493
 Dunkel, George, 361, 363, 374
 Dupin, Jacques, 67, 72
 Durán, Gustavo, 150, 152, 328, 496
 Durán, Rosa, 277
 Durán, Victorina, 491-493, 496, 502, 506, 508
 Durán Camps, Rafael, 318
 Duran Reynals, Francesc, 444
 Dussurget, Gabriel, 295
 Dvorak, Antonin, 107, 467
- E**
- Eastin, Evelin, 452
 Edipo, 444-445
 Edmond Jones, Robert, 438
 Eglevsky, André, 361, 378, 382
 Eisenhower, Dwight D., 423, 428
 Elise, 76
 Elósegui, Miguel, 254
 Elssler, Fanny, 122
 Éluard, Paul, 65, 139
 Elvin, Violetta, 293
 Elvira, Ana Isabel, 25
 Enciso, Jorge, 452
 Enrique VII de Inglaterra, 88
 Erdman, Jean, 432
 Ernst, Max, 38, 65-67, 69-70, 79, 232, 323, 327, 343, 349, 437
 Errázuriz, Eugenia, 47, 66, 97
 Escobar, Luis, 228-229, 231, 389
 Escobar, Luis Antonio, 422
 Escudero, Vicente, 28, 99, 122, 126, 135-144, 148, 250, 252, 312, 510
 España, 203
 Espeleta, Ignacio, 180, 185

Esplá, Óscar, 108, 124, 172, 221
 Esplandiú, José, 135
 Esplandiú, Juan, 139, 251
 Estampío [Juan Sánchez Valencia], 112, 390
 Estela Garfias, Alba, 455
 Esteve, Anita, 218, 220
 Estévez Ortega, Enrique, 21, 103, 122
 Estruch, 329
 Etchevery, Jean-Jacques, 313
 Eudes, Roger, 278
 Evreinov, Nikolai, 199
 Exter, Alexandra, 38, 199

F

Fábregas, Ramón, 244
 Falla, Manuel de, 37, 51, 53, 97, 99, 122, 124, 127-129, 132, 139-142, 149, 159, 168-170, 173-174, 175, 215, 221, 235, 246, 251-252, 254, 256, 277, 281-282, 313, 317, 328, 389-391, 456, 460, 475-476, 486, 490, 493-494, 503
 Fanés, Fèlix, 400
 Farrell, Suzanne, 427
 Fauré, Gabriel, 41-42
 Fautrier, Jean, 310
 Fedorov, Michael, 90
 Fedorovich, Sophie, 328
 Fehl, Fred, 420
 Feininger, Lyonel, 327
 Felipe II de España, 359-360, 410
 Fenosa, Apel·les, 276
 Ferdinand, Roger, 320
 Ferdinandov, Boris, 199
 Fernanda, 129, 167
 Fernández Sastre, Augusto, 314, 321, 455
 Fernández, Félix *El Loco*, 51
 Fernández, José, 390
 Fernández, Luis, 276
 Fernández Arbós, Enrique, 146, 154
 Fernández Ardavín, Luis, 172
 Fernández Balbuena, Roberto, 449
 Fernández Caballero, Manuel, 220, 394
 Fernández Castañer, Ángel, 123
 Fernández Granell, Eugenio, 345, 488, 502
 Fernández Ledesma, Gabriel, 461-463, 470
 Fernández Martínez, Dolores, 25
 Fernández Shaw, Guillermo, 220
 Fernández Villasanta, 334

Ferrán, José, 382
 Ferrant, Ángel, 285, 322
 Ferreiro Rueda, Domingo, 333
 Ferrer, Emili, 104
 Ferrero, Leo, 492
 Ffolkes, David, 348
 Fielding, Henry, 340
 Filippo, Eduardo de, 340
 Fini, Léonor, 278, 415
 Fisher, Thomas, 296, 305
 Fitzell, Roy, 413
 Fleischmann, Julius, 346, 369-370
 Flores, Carmen, 205
 Flores, Cora, 484
 Flores, Eugenia, 465
 Flores, Lola, 490
 Flores, Pedro, 99, 104, 135, 205, 276-277, 285, 311-318, 427, 502, 506, 509
 Foix, Josep Vicenç, 71, 79-80
 Fokina, Vera, 41
 Fokine, Mijhail, 37, 41, 78, 113, 257-259, 262, 264, 330
 Font, Manuel, 131, 175, 252
 Fontanals, Francesc, 104
 Fontanals, Manuel, 104, 124, 129-131, 165-171, 177, 179, 192, 205, 252, 254, 256, 390, 451, 481, 486, 490, 496, 503, 506, 511
 Fonteyn, Margot, 255
 Fontseré, Carles, 285, 312
 Formoso, Adela, 457
 Forns, José, 173-174
 Fort, Paul, 37, 104
 Foujita, Léonard Suguharu, 139-140
 Foxá, Agustín de, 229-230, 232
 Foye, Christian, 286
 Francés, Esteban, 314, 322, 323, 325, 342, 345, 348, 395, 401-428, 433, 444, 447-448, 450, 469, 488, 496, 502, 506-507, 510-511, 513
 Franco, Francisco, 274-275, 317, 327, 448-449, 464
 Franco, Rodolfo, 492
 Français, Jean, 93, 278
 Frank, Jean-Michel, 98
 Franklin, Frederic, 361
 Freixas Baleito, Carlos, 224
 Freud, Sigmund, 357, 445, 480
 Fuller, Loie, 105
 Funes, Roque, 492
 Fusier, Isabelle, 321

G

- Gabin, Jean, 367
 Gabo, Naum, 38
 Galí, Francesc, 165
 Galindo, Blas, 450, 459, 461, 463, 470, 504
 Gamboa, Fernando, 449, 480
 Gamboa-Rothwos, Andrés, 322
 Gandarillas, Antonio de, 66
 Ganeau, Françoise, 281
 Gaos, José, 236, 238, 240, 449
 Garafola, Lynn, 390
 García, Carmita, 126, 140-144, 250
 García, José, 140, 203
 Garcia, Josep-Miquel, 323
 García, Juanito, 286, 288
 García, Julito, 488
 García, Manuel, 25
 García, Rafael, 220
 García Ascot, Rosa, 450
 García Benito, Eduardo, 141
 García Condoy, Honorio, 276
 García de Carpi, Lucía, 24, 429
 García Lamolla, Antoni, 277, 311, 322-325, 327, 502, 506, 510
 García Lorca, Federico, 97-99, 111, 115, 124-125, 127-129, 131-134, 139, 168-169, 170, 172-173, 175-181, 183, 189, 203, 208, 210, 221, 229, 231, 240, 252-254, 256, 281, 302, 312, 317, 336, 340, 344, 349, 374-375, 377, 388, 431-433, 459, 463, 476, 488, 503, 508
 García Lorca, Francisco, 99, 344
 García Maroto, Ángeles [Ángeles Egea Ramos], 463
 García Maroto, Gabriel, 124-125, 448, 463
 García Maynez, Eduardo, 465
 García Mora, Miguel, 461
 García Viñolas, Manuel Augusto, 228
 García y Bellido, Antonio, 92
 Gargallo, Pablo, 55
 Garnelo, José, 158
 Garrán, Enrique, 329, 502, 506
 Garsaball, Pablo, 292
 Gasch, Sebastià, 24, 70-71, 76-77, 86, 107, 113, 116-117, 139, 177, 217, 318, 349, 400, 446
 Gascón, Elvira, 449
 Garcón, Mary Paz, 205
 Gassol, Ventura, 101, 212, 429
 Gausachs, Josep, 488
 Gautier, Théophile, 37, 122-123
 Gaya, Ramón, 202, 208, 448, 452, 454, 457-458, 504
 Gaya Nuño, Juan Antonio, 65
 Gelser, 199
 Genauer, Emily, 23
 George, Carolyn, 415
 Gerhard, Roberto, 79-81, 101, 235, 237, 314, 328, 427, 429
 Gerión, Daniel, 131
 Gevergeva, Tamara, 87
 Gielgud, John, 329-330
 Gil Vallejo, Francisco, 328
 Gilbert, Ralph, 348
 Gilberte, 281
 Giménez, Gerónimo, 173, 175
 Giménez, Juanito, 185
 Giménez, Manuel, 107
 Giménez Caballero, Ernesto, 232
 Ginastera, Alberto, 422
 Giner, Balbino, 276
 Giner, Carlos, 488
 Giner de los Ríos, Francisco, 328
 Giraudoux, Jean, 165
 Glaner, 344
 Glazunov, Aleksandr, 420
 Glière, Reinhold, 199
 Glinka, 262
 Glock, Clement, 293
 Gluck, 257-258
 Goldoni, Carlo, 257, 336
 Goldwater, Robert, 343
 Goldwyn, Samuel, 302
 Golovin, Alexander, 38, 262
 Gombau, Gerardo, 251
 Gómez, Lolita, 250
 Gómez, Mario, 332
 Gómez de la Serna, Ramón, 104, 109, 490
 Gómez de la Vega, Alfredo, 331
 Gómez Rosas, José, 467
 Gontcharova, Natalia, 37-38, 257, 374, 434
 González, Ángel, 122
 González, Julio, 55, 276
 González, Roberta, 276
 González García, Sebastián, 489
 González García, Violeta, 332
 González Lamela, María Pilar, 489
 González-Ruano, César, 276-277, 285, 313, 319, 321

- González de la Serna, Ismael, 97, 99, 139-140, 184, 276
 Gorky, Arshile, 343
 Gordon Craig, Edward, 37, 104, 157
 Gorostiza, Celestino, 463
 Gosseurs, 124
 Gottlieb, Adolph, 343, 475
 Gouel, Eva, 46
 Gounod, Charles, 61, 467, 484
 Goya, Francisco de, 261, 286, 288, 310, 457-459
 Gozzi, Carlo, 336
 Graham, John, 343
 Graham, Martha, 347, 462
 Graham-Lujan, James, 416
 Grajales, Francisco J., 465
 Gramont, Elisabeth de, 313
 Granada, Delia, 494
 Granados, Carmen, 123
 Granados, Enrique, 124, 126, 131-132, 178, 183, 215, 235, 246, 252-253, 256, 494
 Granaíno, Román, 277
 Granger, Farley, 302
 Grant, 139-140
 Grant, Alberta, 410
 Grant, Alexander, 293
 Grant, Duncan, 328
 Grau, Jacinto, 172
 Grau Sala, Emilio, 36, 113, 114-116, 277, 285, 311, 319-320, 322-323, 502, 506
 Graves, Robert, 361, 429-430, 440-441, 443-446
 Greco [Doménikos Theotokópoulos], 310, 360
 Greco, José, 344, 374, 432
 Green, Judith, 423
 Greenberg, Clement, 346
 Grieg, Edvard, 107, 467
 Griffen, Davenport, 472
 Grigoriev, Serge, 48, 67, 489
 Grigorieva, Tamara, 489
 Gris, Juan [José Victoriano González], 22, 36-38, 40, 50, 55, 57-65, 95, 97, 99, 122, 184, 502, 509
 Grissi, Carlotta, 122
 Groman, Janice, 419
 Gropius, Walter, 327
 Grosz, George, 327
 Gual, Adrià, 22, 104, 112, 349, 399
 Guardia, Miguel, 481
 Guerra, Carmela, 143, 185
 Guerrero, Jesús, 470
 Guerrero, José, 329, 345, 410, 444, 448
 Guerrero, María, 158
 Guezala, Antonio de, 111, 241
 Guggenheim, Peggy, 343
 Guilhène, J., 321
 Guillén, Jorge, 344
 Guillén, Mercedes, 39, 275
 Guinea, Isidoro, 111
 Guinness, Alec, 330
 Gulack, M., 325
 Guridi, Jesús, 132
 Gutiérrez, Ángel, 331
 Gutiérrez Lejarza, Carmen, 455
 Gutiérrez Lejarza, Isabel, 455
 Gutiérrez Lejarza, Raquel, 455
- ## H
- Haieff, Alexei, 348, 407
 Halffter, Ernesto, 108-109, 124, 129-132, 159, 165, 167, 170, 186, 189, 210, 235, 252, 314, 349, 503
 Halffter, Rodolfo, 131, 178, 183, 221, 246, 449-450, 454-457, 460-461, 465, 480, 486, 496, 503-504
 Halsman, Philippe, 368, 376
 Hamilton, Gordon, 288
 Händel, Georg Friedrich, 64, 368, 423-424
 Harari, Clément, 325
 Harman, Carter, 348
 Harrison, Bertram, 255
 Hart, Moss, 302
 Haskell, Arnold L., 76, 260, 264, 292, 295, 304
 Hatfield, Dalzell, 367
 Hayden, Melissa, 415, 419, 423
 Hays, David, 423
 Hayter, Stanley William, 343
 Heartfield, John, 327
 Hellé, André, 92
 Hemingway, Ernest, 410, 412-413
 Hepworth, Barbara, 327
 Heredia, Sarita, 494
 Hernández, Amalia, 463
 Hernández, Mateo, 276
 Hernández, Miguel, 209, 331, 476
 Hernández Moncada, Eduardo, 461
 Hernández-Girbal, Florentino, 205
 Herrera, Juan de, 360, 389
 Herrera, Nana de, 123

Herrera Petere, José, 449
 Hidalgo de Caviedes, Hipólito, 36, 119-120, 165, 486
 Hidalgo de Caviedes, Rafael, 149
 Hightower, Rosella, 378
 Hindemith, Paul, 348
 Hirsch, Georges, 393
 Hitler, Adolf, 227, 275, 326, 514
 Hofmekleris, Léo, 257, 262
 Hoger, Doré, 493
 Holm, Hanya, 347, 358
 Homs, Joaquim, 101
 Honegger, Arthur, 278, 282
 Honigold, 90
 Horna, Kati, 203-204
 Horosko, Marian, 419
 Hotchner, Aaron Edward, 412-413
 Hoyo, José María del, 103
 Huelva, Manolo, 254
 Hugo, Jean, 270
 Hugo, Valentine, 281
 Hugo, Victor, 330, 419
 Humphrey, Doris, 347, 462
 Hurok, Sol, 142, 255, 353, 389, 490
 Hurtado, José, 248
 Hurtado González, Nabor, 460
 Huston, John, 413

I

Ibáñez, Irene, 124
 Ibárruri, Dolores [*La Pasionaria*], 331
 Ibert, Jacques, 313, 315
 Idzikowski, Stanislas, 43
 Iglesias, Ramón, 449
 Illescas, José Luis, 465
 Imperio, Pastora [Pastora Rojas Monje], 123, 129, 146, 149, 168, 205, 225
 Infante, Manuel, 140, 251, 254
 Iolas, Alexander, 371
 Iquino, Ignacio F., 394
 Isenberger, Eric, 123
 Iturrabán Goñi, Josefina, 333
 Izard, Josepa, 117

J

Jacob, Max, 47, 65
 James, Edward, 350, 357
 James, Henry, 423

Japp, Darsie, 313
 Jaques-Dalcroze, Émile, 112
 Javier, Alfonso, 252
 Jazvinsky, Jean, 58
 Jean-Aubry, G., 122
 Jeanmaire, René [*Zizi*], 288, 302, 305, 308-309
 Jeanneret-Gris, Charles Édouard [Le Corbusier], 137, 278
 Jeroma, 185
 Jewell, Edward Alden, 377, 380, 478
 Jillana, 421-422
 Jiménez, Juan Ramón, 344
 Jiménez, Marcelino, 470
 Jiménez Fraud, Alberto, 328
 Jiménez Mabarak, Carlos, 462-463
 Jimeno Navarro, 213
 Johnson, Nancy, 416
 Jolivet, 278
 Jonson, Ben, 340
 Jordá de Gallastegui, Enrique, 242
 Jordan, Raymond, 475
 Joselito, Carmen, 124, 240, 277
 Jouvét, Louis, 165, 470
 Jover, José María, 35
 Juan Ismael [Ismael Ernesto González Mora], 322
 Juárez, Carmen, 124
 Juárez, Salvador, 465
 Junyent, Oleguer, 104
 Junyer, Carles, 100
 Junyer, Joan, 80, 99, 107, 312, 342, 345, 348, 361, 374, 410, 428-447, 450, 488, 496-497, 502, 506-507, 510, 513
 Junyer, Sebastià, 100

K

Kafka, Franz, 481
 Kahnweiler, Daniel-Henry, 46, 57, 59-64
 Kaly, Chandra, 255
 Kamrowski, Gerome, 343
 Kandinsky, Wassily, 37, 139, 327
 Karensky, 257, 259, 262
 Karinska, Barbara, 70, 74, 288, 296, 302, 306-307, 315, 354, 405, 423
 Karsavina, Tamara, 43, 66
 Kaye, Danny, 302
 Kent, Allegra, 419, 421-422
 Kessler, Harry, 41
 Keys Arenas, Guillermo, 465

- Kievler, 104
 Kin, 488
 Kirstein, Lincoln, 300, 347, 401, 405, 410, 432, 440
 Klee, Paul, 76
 Klementovitch, 43
 Kline, Herbert, 454
 Knaths, Karl, 475
 Kochno, Boris [*Sobeka*], 41, 47-48, 50, 53, 55, 57-58, 60, 64-65, 69-71, 83, 87-88, 95, 257, 278, 280-281, 286, 350, 353
 Kokitch, Casimir, 262
 Koklova, Olga, 41-42, 47, 281
 Kokoschka, Oskar, 327
 Kolodin, Irving, 377, 391
 Komissarzhevsky, Fedor, 22, 199
 Konchalovsky, Pyotr, 336
 Kondratieva, Adelina, 333
 Kooning, William de, 343
 Korovin, Constantin, 38
 Kourilko, Mikhail, 199
 Kozintsev, Grigory, 338
 Kniaseff, Boris, 99
 Kosma, Joseph, 279
 Kousnetsova, Raya, 257, 262
 Kovnat, Susan, 410
 Krassovska, 262
 Krauss, Rosalind, 67
 Kremnev, Nicolas, 43
 Kreutzberg, 492-493
 Krugg, 107
 Kuznetsov, Pavel, 199
 Kuznetsova, Maria, 41, 60, 135, 150, 158
- L**
- Labarr, Marta, 321
 Labroca, 117
 Lacasa, Luis, 237, 240, 340
 LaCloche, Marie, 412
 Laet, 288, 296, 302, 306
 Lagar, Celso, 276
 Lahuerta, Jenaro, 92, 165, 312
 Laín Entralgo, Pedro, 228
 Laine, Guy, 286
 Laloy, Louis, 122
 Lam, Wifredo, 488
 Lambert, Constant, 66, 255, 292
 Lamote, Joan, 212
 Lamont, Deni, 422, 427
 Landormi, Paul, 122
 Lansdale, Nelson, 23, 380
 Lanz, Hermenegildo, 97
 Laoust, Jane, 288
 Larionov, Mijhail, 37-38, 58, 401
 Larrea, Juan, 449, 497
 Larregla, Joaquín, 132, 494
 Larsson, Irene, 415
 Larthe, Paul-René, 92, 282
 Lasky, Jesse, 143
 Lassell Ripley, A., 472
 Latorre, Jacinto, 276
 Latouche, John, 367
 Lauet, Jeanne, 257
 Laurencin, Marie, 22, 38, 58, 232, 279, 312
 Lauret, Jeanne, 262
 Lavallo, Josefina, 463
 Lavallo, Xavier, 467
 Lawrence, Robert, 23, 377
 Lazareno, Manuel, 328-329
 Lazo, Agustín, 450, 452
 Leclerc, Tanaquil, 416, 418
 Levenson, Georges, 250
 Lebercher, Louis, 257, 262
 Lebrun, Rico, 302, 388, 477
 Lee, Gypsy Rose, 476
 Lee, Rupert, 327
 Leftwich, William, 439
 Léger, Fernand, 140, 278, 327, 344-345
 Leiris, Michel, 65
 Lejárraga, María de la O, 51, 217, 329, 333
 Levasseur, André, 421
 León, Javier de, 465
 León, María Teresa, 128, 130-131, 200, 203, 210-211, 215, 331, 490, 503
 León Felipe [Felipe Camino Galicia de la Rosa], 314, 481
 Leoz, Jesús, 210-211
 Lepe, 205
 Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, 407
 Leslie, Nathalie, 257, 262
 Levinson, André, 86, 122-123, 126, 157
 Levy, Julien, 343, 352
 Lewis, George, 423
 Liadow, Anatole, 117, 221
 Liander, Lilian, 382
 Licchia, G., 325
 Lichine, David, 477-478, 480

Lifar, Serge, 20, 65-67, 69, 83, 84-85, 87, 90, 93, 94, 96, 141, 259, 265, 268, 277-278, 281-283, 310, 313, 393, 401
 Lillo, Enrique, 180, 184-185
 Limón, José, 347, 412, 462, 480, 497
 Limón Garza, Julieta, 465
 Lipchitz, Jacques, 327, 344
 Lippi, Filippo, 372
 Lipnitzki, Boris, 266, 303, 308
 Liszt, Franz, 467, 489
 Littlefield, Catherine, 451
 Lizárraga, Gerardo, 401, 448
 Llobet, Antonio, 218
 Llongueras i Galí, Bartomeu, 113, 117
 Llongueras, Joan, 105-106, 112, 117, 212
 Llorca, Jesús, 334
 Llorca, Francisco, 187
 Llorens, Vicente, 25, 488
 Llorente, Ángel, 230
 Llull, Ramón, 389
 Lobo, Baltasar, 276
 Loeb, Pierre, 488
 Loesser, Frank, 302
 Lomba, Concha, 25
 Lope de Rueda, 328
 Lope de Vega, Félix, 203, 210, 220, 235, 332-333, 454, 488
 López, Carmencita, 494
 López, Pepita, 124
 López, Ramón, 218
 López de Mendoza, Íñigo [Marqués de Santillana], 235
 López Heredia, Irene, 172
 López Júlvez, Encarnación *La Argentinista*, 28, 112, 123-135, 165-170, 172, 174-181, 184-185, 187, 192, 203-205, 231, 235, 249, 252-254, 256, 263-264, 339, 344, 374-375, 378, 386, 432-433, 437, 465, 490, 503, 510, 514
 López Júlvez, Pilar, 28, 116, 128, 132-133, 167, 180, 184-185, 204-205, 210, 249, 252-254, 256, 339, 344, 374, 378, 432-433, 465, 490, 494, 503, 508
 López Lagar, Pedro, 490, 492
 López Navarro, I., 175, 183
 López Rubio, Francisco, 104, 172
 López Sánchez, José María, 25
 Lopokhova, Lydia, 48, 96
 Lopukhov, Fyodor, 198-199
 Lorente, Jesús Pedro, 25

Loring, Eugene, 413
 Lorjou, Bernard, 305
 Losada, Manuel, 111
 Losch, Tilly, 350
 Love, Kermit, 432
 Lozano Alto, Antonio, 224
 Lubar, Robert, 400
 Lucas, Leighton, 255
 Lucena, Paco, 374, 432
 Ludlow, Conrad, 422-423
 Ludwig II, 351, 362
 Lugné-Poë, Aurélien, 37, 104
 Luis XIV de Francia, 59, 278
 Luna, Josefina, 455
 Luna Arroyo, Antonio, 465
 Lunacharsky, Anatoly, 198
 Lupovici, Marcel, 281
 Lurie, Sam, 413
 Luzuriaga, Enrique, 132

M

M'Ahesa, Sent, 105
 Maar, Dora, 281
 Mabile, Pierre, 488
 Mabry, Iris, 348
 Macarrona, Juana, 129, 167-168, 185
 Macava, Luis, 494
 Machado, Antonio, 240
 Machado, Rogelio, 255
 Macià, Francesc, 212
 Macinot, André, 247
 Madrigal, Marian, 24, 232
 Maeterlinck, Maurice, 488
 Magallanes, Nicholas, 416, 422-423
 Magrinyà, Joan, 28, 36, 79, 92, 112-118, 121, 216-222, 244-248, 319, 504, 514
 Magritte, René, 408
 Maiakovsky, Vladimir, 340
 Mainer, José Carlos, 35
 Malagón, Javier, 488
 Malclès, Jean-Denis, 279
 Malena, 129, 167-168
 Malet, Rosa María, 72
 Malevitch, Kasimir, 199
 Malherbe, Henry, 122
 Mallo, Maruja, 108-110, 165, 180, 312, 322, 331, 490-491, 502, 506, 509
 Man Ray [Emmanuel Rudzitsky], 67, 69, 136, 139

- Mancebo Roca, Juan Agustín, 335
 Mancebo, María Fernanda, 25, 331
 Mandinian, Edward, 294
 Manrique, Jorge, 328
 Manrique, Jorge Alberto, 449
 Manzano, 120
 Manzano, Miguel, 250
 Maora, Manuela, 180, 184
 Maracci, Carmelita, 412
 Maragall, Joan, 214, 237
 Marazuela, Agapito, 238, 240, 513
 Marcet, Juan, 224
 Marchand, Colette, 302
 Marchena, Pepe, 490
 Marco, 473
 Maré, Rolf de, 140
 Marengo, Roseyra, 463, 465
 Margo, 456
 Margo, Boris, 475
 María y Campos, Armando de, 456
 Marichal, Carlos [López], 450-451, 462-463, 469-471, 488-489, 496, 502, 506-508
 Mariemma [Guillermina Martínez Cabrejas], 465
 Marina, Miguel, 345
 Marinel·lo, Ramon, 322
 Markova, Alicia, 253, 255, 464
 Márquez, 390
 Márquez Ricaño, Luis, 457
 Marteaux, Jacques, 157
 Martikainen, Arvo, 262
 Martin, Charles, 92
 Martin, John, 76, 126, 142-143, 305, 366, 386, 391, 404, 407, 414, 416, 418-419, 421, 436, 478
 Martínez, Alma Rosa, 463, 465
 Martínez, América, 203
 Martínez, Jesús, 329
 Martínez, José, 329
 Martínez, Josefina, 470
 Martínez, Julián, 494
 Martínez, Julio, 484
 Martínez, Juan, 374
 Martínez, R., 173
 Martínez, Soledad, 107
 Martínez Allende, Francisco, 331, 476, 487
 Martínez Barrio, Diego, 274
 Martínez de la Rosa, 488
 Martínez del Campo, Gilberto, 470
 Martínez del Fresno, Beatriz, 24
 Martínez Garí, José, 104
 Martínez Lavalle, Arnulfo, 463
 Martínez Nadal, Rafael, 328
 Martínez Roger, Ángel, 24
 Martínez Romarate, Rafael, 104, 231
 Martínez Sierra, Gregorio, 37, 51, 104, 126, 165-166, 180, 217, 320, 329, 333, 490, 494
 Martínez Torner, Eduardo, 175, 328
 Marva, Isidre, 244, 246
 Marx, Harpo, 350, 378
 Marx, hermanos, 378
 Mary Paz, 225
 Mary-Mercé, 204
 Más, Lolita, 124
 Masini-Pieralli, Angelo, 43
 Masip, Paulino, 450
 Masoliver, Juan Ramón, 228
 Massager, 465
 Massanet, Joan, 322
 Massenet, Jules, 465
 Massine, Léonide, 37, 41-43, 46-48, 50-51, 53, 55, 70-71, 75-79, 83, 86-87, 101, 256, 263-264, 349-351, 354, 357-361, 363, 366, 368-369, 382, 387-389, 401, 412, 433, 469, 477, 510
 Masson, André, 65, 78, 323-324, 327, 343, 345, 361
 Mate sin pies, el, 56
 Matheu, Ramón, 224
 Matisse, Henri, 22, 37-38, 47, 276, 312, 374, 437
 Matisse, Pierre, 401
 Matta, Roberto, 327, 343, 401
 Matthew, Tom, 443
 Matthieu, Georges, 399
 Mauclair, Camille, 37, 157
 Mayer Serra, Otto, 450
 Mayo, 281
 Mayoral, Luis, 141, 143
 McAlpin, David H., 432
 McBride, Patricia, 423
 McKenzie, Kenneth, 477
 McKnight Kauffer, E., 293, 328
 Meckel, Arnold, 113, 150, 152, 153-154, 157, 160-161
 Medrano, Guillermina, 488
 Mejuto, Andrés, 494
 Meller, Raquel, 140
 Membrives, Lola, 132
 Mendelssohn, Felix, 117, 470

- Méndez, Anita, 494
 Méndez, Concha, 108, 251
 Mendoza, César, 477
 Menéndez Sánchez, Nuria, 24-25
 Menotti, Gian-Carlo, 348, 477
 Mera, Cipriano, 235
 Mercé, Antonia *La Argentina*, 22, 28, 102, 113, 122-126, 128-130, 132, 134, 136, 140, 142, 144, 146, 148-149, 152-157, 159-160, 164-168, 172, 177, 180, 189-192, 205, 218, 234-235, 246, 250, 254, 390, 414, 433, 464, 492, 510
 Mérida, Ana, 452, 455-456, 462-463, 465, 473, 504
 Mérida, Carlos, 452, 454, 459, 461-463, 504
 Mérimée, Prosper, 123, 172, 286, 288
 Mestre, Gloria, 473
 Météhen, Jacques, 321
 Metzinger, Jean, 137
 Meudtner, Ilse, 394
 Meyerbeer, Giacomo, 293
 Meyerhold, Vsevolod, 199-200
 Meza, Guillermo, 463
 Meza, Manuel, 470, 473
 Miaja, José, 213
 Mies van der Rohe, Ludwig, 327
 Mignone, Francisco, 477
 Mignoni, Fernando, 104, 166
 Miguel, Mauro, 334
 Mijalkov, Serguei, 336
 Milanov, Zinka, 419
 Milberg Fisher, Barbara, 418
 Milena, 477
 Milhaud, Darius, 88, 470
 Milton, Paul R., 256
 Miltonova, Anna, 477
 Millet, Jean-François, 383, 387-388
 Minelli, Vicente, 143
 Mini, Jerónimo, 180
 Miquel, Pablo, 344
 Miquis, Alejandro, 104
 Miralles, Soledad, 374, 432
 Miravittles, Jaume, 92, 212-214, 245
 Miró, Joan, 19, 22, 36-38, 40, 65-82, 97, 113-115, 139, 184, 322, 324, 345, 349, 387, 419, 443, 456-457, 502-503, 511
 Mitchell, Arthur, 419, 422-423
 Mitropoulos, Dimitri, 479
 Moholy-Nagy, László, 327
 Moiseyev, Igor, 200
 Molière, 257-258
 Molina, Miguel de, 146, 490
 Mompou, Federico, 237
 Monaco, Mario del, 419
 Moncada, José Pablo, 461
 Moncion, Francisco, 408, 416, 419, 422-423
 Mondrian, Piet, 327, 344
 Monné, Carmen, 104, 251
 Monnod, Margarita, 140
 Montano, 139
 Montanyà, Lluís, 107, 139, 400
 Montclair, Michel Pignolet de, 58, 62-63
 Montedoro, Marco, 143
 Montenegro, Roberto, 452, 461
 Montero, Germaine, 240, 281
 Montes Reina, Francisco [*Paquiro*], 375
 Montesán, Agustín, 218
 Montherland, Henri de, 330
 Montoya, Carlos, 250, 254-255, 344, 374, 432
 Montoya, Magda, 480
 Montoya, Ramón, 252
 Montsalvatge, Javier, 359, 381
 Montserrat, Marius, 115, 117
 Moore, Grace, 158
 Moore, Henry, 312, 327
 Moore, Lillian, 90
 Mora, Constanca de la, 454
 Mora Rosselló, Evarist, 113, 117, 244
 Moragas, Rafael, 216, 218, 221
 Morales, Joan, 104, 216, 220, 349, 504, 510
 Morales, Juan Antonio, 201, 208, 490
 Morand, Paul, 81
 Moreau, Jacqueline, 296
 Morel, Jean, 251
 Moreno Carbonero, José, 158
 Moreno Villa, José, 55, 127, 229, 312, 448, 450
 Moret, Enrique, 488
 Mori, Arturo, 176
 Morin, Edgar, 27
 Morla Lynch, Carlos, 127, 168
 Moro, César, 450
 Moross, Jerome, 302
 Morra y Serra, 246
 Mostovoy, Janine, 286
 Motherwell, María [María Ferrara], 432-433
 Motherwell, Robert, 343, 433
 Mouradoff, Grant, 257
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 107, 258, 306, 461, 467

Mrozeric, Slawomir, 340
 Muelle, Jules, 87
 Muntañola, Manuel, 113, 117, 216, 218-219, 504
 Muñoz, Gori [Gregorio], 390, 486, 490, 493-496, 502, 508
 Muñoz, Lalo, 314, 427
 Muñoz Arconada, César, 331-332, 336
 Muñoz Morillejo, Joaquín, 21
 Murray, Margaret, 446
 Murria, Ana, 318
 Musset, Alfred de, 481
 Mussolini, Benito, 227, 230, 514
 Muybridge, Eadweard, 443

N

Nabokoff, Nicolas, 93, 427
 Nadja, 139
 Nájeras, los, 205
 Nash, Paul, 327, 443
 Navarrete, 466, 468
 Navarro, F., 333
 Navarro, Jesús, 323
 Navarro, M., 183
 Negrín, Juan, 326-328
 Negus, Anne, 293
 Nelken, Margarita, 124, 172
 Nemtchinova, Vera, 22, 43, 58, 83, 85, 98, 255
 Neres, E. da, 432
 Neruda, Pablo, 338, 476
 Nevada, Ana, 286, 288
 Neville, Edgar, 390
 Newman, 343
 Nichols, Betty, 405
 Nicholson, Ben, 312, 324, 327
 Nicolescu, Barasab, 27
 Nieto, Anselmo Miguel, 105, 123, 158
 Nietzsche, Friedrich, 388
 Nieva, Francisco, 57
 Nifontova, Lucia, 262
 Nijinska, Bronislava, 37, 58, 66, 98, 190, 381, 401-402, 434
 Nijinsky, Vaslav, 37, 78, 139, 492
 Nikitina, Alla [Alice], 69, 78
 Nin, Joaquín, 246
 Nina, 143
 Niña de los Peines, 225
 Niña del Astar, 250
 Niño Pérez, 205

Niño Posada, 205
 Noailles, Anna de [condesa], 97-98, 393
 Noailles, Mathieu de [conde], 97-98, 349
 Noguchi, Isamu, 343, 348
 Nogués, Maria Lluïsa, 216, 218, 221
 Nohain, Jean, 320
 Nolan Brothers, 421, 423
 Nonell, Isidre, 122
 Nostres, Apel·les, 213
 Novak, Zygmund, 43

O

O'Brien, Shaun, 419
 O'Hana, Maurice, 252
 Obregón Santacilia, Carlos, 390, 457, 459
 Ochoa, Salvador, 463
 Ochs, Robert, 189
 Offenbach, Jacques, 101
 Officer, Harvey, 402
 Ohn, Gérard, 296
 Ojeda, José, 210
 Olaeta, Segundo de, 242
 Olrich, April, 477
 Ontañón, Santiago, 40, 99, 104, 128-129, 131, 135, 139-140, 169, 175-179, 186, 202-203, 205, 208-211, 214, 252, 256, 390, 486, 490, 502-503, 506, 511, 513
 Onslow Ford, Gordon, 343
 Oqueluri, José María, 243
 Ora, D', 149, 156, 160, 164, 173
 Orbón, Julián, 422
 Orrego Salas, Juan, 422
 Ors, Eugenio d', 84, 101, 105, 228
 Ortega, Hipólito, 333
 Ortega, Rafael, 132, 167-168, 170, 180, 184-185
 Orozco, José Clemente, 451, 454
 Orozco Romero, Carlos, 452, 461
 Ossorio y Gallardo, Ángel, 244
 Osta, Teresita, 374, 432
 Otero, Adrina, 251
 Ovidio, 98, 282
 Ozenfant, Amédée, 137
 Ozeray, Madeleine, 312

P

Paalen, Wolfgang, 343, 450
 Padilla Carlín, José, 467

- Paganini, Niccolò, 477
 Pagava, Ethéry, 279, 382
 Page, Ruth, 283, 295, 296-300, 302, 305-307, 448
 Pagliai, Margarita, 465
 Pahissa, Jaume, 111, 490, 494
 Palacios, Antonio, 455
 Palacios, Concha, 203
 Palencia, Benjamín, 97, 108, 179-180
 Palmeiro, 276
 Palomba, Giuseppe, 42
 Palucca, Gret, 139
 Pàmies, Pauleta, 390
 Panaieff, Michel, 262-263, 465-466, 482
 Paquita, 185, 470
 Pardo, José, 394
 Parra, Ginés, 276
 Pascual, Manolo, 488
 Pascual, Mercedes, 465
 Patino, Elvira, 494
 Pavlova, Anna, 295, 452, 489
 Pax, Paulette, 22, 102
 Payne, Nina, 137
 Paz, Alberto, 488
 Pearl, Warren, 254
 Pedrell, Felipe, 218
 Peinado, Joaquín, 97, 135, 139-140, 276, 314, 427
 Peláez, Andrés, 24
 Pelayo, Orlando, 275
 Pelus, Marie-Jeanne, 378
 Pemán, José María, 169
 Penagos, Rafael de, 104-106, 123, 158, 321
 Penrose, Roland, 327
 Penrose, Valentine, 327
 Penzol, Pedro, 60
 Peña, Carlos, 460
 Peña, Carlos, 484
 Peña, Inés, 205
 Peralta Gilabert, Rosa, 24, 493
 Péret, Benjamin, 65, 469
 Peretti, 389
 Pereyra, Carlota, 477
 Pérez, Francisco, 470
 Pérez, Jovita, 371
 Pérez de la Ossa, Humberto, 104, 389
 Pérez Ferrero, Miguel, 142, 168, 176, 184
 Pérez Rubio, Timoteo, 184, 312
 Pérez Segura, Javier, 25
 Pergolesi, Giovanni Battista, 53
 Pericet, 112
 Perico *El del Lunar*, 277
 Perrault, Serge, 288, 302
 Petipa, Lucien, 354
 Petipa, Marius, 198-199, 424, 428
 Petit, Robert, 288, 302-303, 307
 Petit, Roland, 278-280, 284, 286, 288-289, 292, 295, 302-302, 304-305, 307-310, 328
 Pevsner, Antoine, 38
 Pharry Sisters, 205
 Pi Sunyer, August, 444
 Piave, Francesco Maria, 419
 Picabia, Francis, 139, 430
 Picasso, Pablo [Ruiz], 19-20, 23, 35-38, 40, 42, 46-58, 65, 67, 69, 71-72, 76, 81, 83, 86-87, 91, 93, 95-100, 104, 116, 122, 136, 141-142, 165, 169, 184, 187, 227-228, 232, 259, 274-285, 305, 309-310, 313, 344, 348, 361, 374-375, 389-391, 436-437, 449-450, 456-457, 475, 501-502, 506, 508, 510-511
 Pillartz, T.C., 104
 Pingault, Claude, 320
 Piñeiro, Josefina, 461, 470
 Piper, John, 305, 328
 Pirandello, Luigi, 481
 Pirchan, Emil, 104
 Pissarro, 327
 Piscator, Erwin, 200
 Pittaluga, Gustavo, 124, 157, 180-181, 221, 235, 432-433, 450, 464, 503
 Pizarro, Manuel, 255
 Planas, Pau, 322
 Planells, Àngel, 322
 Platt, Lynes, George, 403, 408-409
 Plaza Chillón, José Luis, 24, 338
 Podrecca, Victor, 108
 Polignac, princesa de [Winnaretta Singer], 97
 Pollock, Jackson, 343, 361
 Polunin, Elisabeth, 54, 59, 61
 Polunin, Vladimir, 44, 50, 52, 54-55, 59, 61, 63
 Pombo, Ana de, 493
 Pombo, Rafael, 459
 Pomès, Mathilde, 312
 Ponce de León, Alfonso, 312
 Pons, 115, 246
 Popova, Liubov, 199
 Portinari, Candido, 477
 Posada, José Guadalupe, 461
 Poulenc, Francis, 98, 117, 278
 Prado, Antonieta, 470

- Prados, Emilio, 449
 Prat, 239
 Prats, Joan, 76, 78
 Prats Ventós, Antonio, 488
 Prats Ventós, Ramón, 488
 Preciosilla, 225
 Preussl, C.C., 472
 Prévert, Jacques, 279
 Prieto, Gregorio, 328-329, 502, 506
 Prieto, Julio, 461-462, 467, 470
 Prieto, Miguel, 202, 208, 314, 331, 378, 448-451, 464, 476-482, 496, 502, 506-508
 Primo de Rivera, Miguel, 20
 Primo de Rivera, Pilar, 226
 Prokofiev, Sergei, 102
 Propert, Walter A., 88
 Pruna, Pedro, 22, 28, 36, 38, 77, 81, 83-97, 99, 113, 117, 123, 201, 227-232, 249, 265, 267-269, 278, 311-313, 317-319, 502, 506, 510-511, 511
 Psota, Vania, 477
 Puente, Martín, 181
 Puig Claramunt, Alfonso, 86, 117
 Pujol, Emilio, 255
 Pujol, Francesc, 212
 Purcell, Henry, 257
 Puyol, Antonio, 451
- Q**
- Quesada, Ernesto de, 486
 Quintanilla, Luis, 345, 410, 444
- R**
- Racine, Jean, 330
 Rafael Sanzio, 355
 Raher, David, 432
 Rambert, Marie, 327
 Rangel Hidalgo, Alejandro, 467
 Rapp, Richard, 419, 427
 Ratés i Brufau, Esther, 323
 Ravel, Maurice, 37, 41-42, 142, 190, 192, 235, 251, 348
 Raynal, Maurice, 61
 Rebull, Joan, 276, 322, 329
 Regás, Javier, 292
 Regoyos, Darío de, 121-122
 Reich, George, 302
 Reilly, Billy, 296
 Reinhardt, Max, 104, 200
 Reinoso, Manuel, 99, 276
 Rejano, Juan, 318
 Rellys, 312
 Rembrandt [Harmenszoon van Rijn], 396
 Remisoff, Nicholas, 296
 Renau, Josep, 207-208, 210-212, 240, 448-449, 451
 Renaud, Madeleine, 330
 Renoir, Jean, 276
 Respighi, Ottorino, 42
 Retana, Álvaro de, 104
 Revil, Rudy, 348, 405
 Revueltas, Rosaura, 463, 465
 Revueltas, Silvestre, 422, 432, 450, 454, 459, 461, 463, 497, 504
 Rey, Conchita, 205
 Rey, Florián, 142
 Reyes Meza, José, 480
 Reyna, Alicia, 455
 Reyna, Rosa, 455-456
 Reynoso, Carlos, 465
 Reza Pahlevi, Mohammad, 423
 Rhallys, Pierre, 397
 Ribalta, 245
 Ribas, Emilio, 236
 Ricart, Enric-Cristòfol, 113, 117-118
 Richardson, Edgar P., 472
 Rickabaugh, Clive, 306
 Ridruejo, Dionisio, 228-229, 232
 Riefenstahl, Leni, 230
 Riera, Anna, 286, 290, 292
 Rieti, Vittorio, 421, 477
 Rimsky-Korsakov, Nikolái, 37, 117, 221, 235, 263, 486
 Río, Ángel del, 124-125
 Río, Manuela del, 123, 344
 Riola y Riba, Santiago, 389
 Ríos, David, 465
 Ríos, Fernando de los, 314, 344
 Rivas Cherif, Cipriano, 99, 104, 107, 123-124, 128, 132, 150, 152, 157, 172, 180-181, 184, 189, 235, 251, 314, 331, 433, 451, 464, 476, 481-482, 491-492
 Rivera, Diego, 368, 451-454, 462, 497
 Rivera, Juan, 494
 Rivera, Ramón, 455
 Rivera, Sandra, 488

Riverita, Baby, 432
 Rivero Gil, 488
 Robbins, Jerome, 300, 410, 444-446
 Roca, Joaquín, 344
 Rocafull, José M., 314
 Roché, Henri-Pierre, 83
 Rockefeller, Nelson A., 464
 Rodchenko, Alexander, 199
 Rodolphe, Teddy, 288
 Rodrigo, Joaquín, 231, 394
 Rodrigo, María, 486
 Rodríguez, Nelli, 494
 Rodríguez Castelao, Alfonso, 490-491, 502
 Rodríguez Lozano, Manuel, 457, 504
 Rodríguez Luna, Antonio, 180, 200, 314, 345, 427, 448-449, 451, 454-455, 458-460, 504, 506, 510
 Rodríguez Mata, Julia, 331-332, 336
 Roerich, Nikolai, 38
 Roggen, Martha, 107
 Rojas, Víctor, 149
 Romanitza, 43
 Romero, Custodia, 205
 Romero, Federico, 220
 Romero de Torres, Julio, 158
 Romero Escassi, José, 228
 Roo Fernández, Leticia, 465
 Roosevelt, Theodora, 371
 Rosales, Luis, 228
 Rosario, 345, 465, 490
 Rosenthal, Jean, 300, 410, 416, 419
 Rossini, Gioachino, 306, 416
 Rosovska, Zoia, 43
 Rothermere, Lord [Harold Harmsworth], 90
 Rothschild, Henri James, 393
 Rothschild, Philippe de, 393-394
 Rothko, Mark, 343
 Rouault, Georges, 22, 38, 309, 374
 Rouché, Jacques, 92, 266
 Rougemont, Denis de, 401
 Rouquetty, Charles-Paul, 313
 Roussel-Gillet, 389
 Roy, René Le, 432
 Rubia de Jerez, 56
 Rubinstein, Helena, 323
 Rubinstein, Ida, 190, 192, 265
 Rubinstein, Jacques, 353
 Rubio, Juana Francisca, 448, 466, 468, 482-485, 507
 Ruiz, Antonio, 450, 456-457, 461, 504, 508

Ruiz, Araceli, 338
 Ruiz, Cristóbal, 345, 488
 Ruiz, Delia, 455
 Ruiz, Dionisio, 334
 Ruiz, Emma, 455
 Ruiz, Eva, 205
 Ruiz de Alarcón, Juan, 481
 Ruiz Soler, Antonio, 345, 465, 490
 Rusiñol, Santiago, 217
 Russell, Francia, 423

S

Sabater, José, 218, 276
 Sabatés, Salvador, 218, 221, 510
 Sacristán, Vicenta, 333
 Sáenz de la Calzada, Luis, 25
 Sáenz de Tejada, Carlos, 124-125, 184, 189-192, 232, 321, 502, 511
 Saint Denis, Ruth, 105, 347
 Saint-Point, Valentine de, 139
 Saint-Saëns, Camille, 107
 Sainval, Claude, 320
 Sainz de la Maza, Regino, 387-388
 Saiz, Jesús, 332
 Sakharoff, Alexander, 493
 Sakharoff, Clotilde, 493
 Sala, Luisa, 137
 Salas, Ángel, 452
 Salas, Gustavo, 455
 Salas, Xavier de, 228
 Salas Viú, Emilia, 457
 Salado, José Luis, 331
 Salaverría, José María, 170
 Salazar, Adolfo, 24, 124, 130, 159, 183, 314, 450, 460
 Salazar Chapela, Esteban, 328
 Salinas, Pedro, 344, 488
 Salmon, André, 312
 Sampelayo, Carlos, 234
 Samper, Baltasar, 450
 Sancha, Clara, 340
 Sancha, José, 330, 332, 339-341, 502, 506-507, 513
 Sancha, Soledad, 340
 Sánchez, Alberto, 20, 97, 129, 131, 177, 179-183, 200-201, 207-208, 210-211, 237, 240, 312, 330-332, 334-339, 433, 502-503, 506-507, 510-512

- Sánchez, José Antonio, 37
 Sánchez, Pedro, 92, 165
 Sánchez Alborno, Nicolás, 25
 Sánchez Ariño, Amalia, 490, 492
 Sánchez Arriola, Luis, 467
 Sánchez Cuervo, Antolín, 25
 Sánchez Mazas, Rafael, 111
 Sánchez Megido, Luz, 333
 Sánchez Mejías, Ignacio [*Jiménez Chávarri*],
 128-129, 132-133, 173, 178, 252, 503
 Sánchez Vázquez, Adolfo, 318
 Sánchez Vidal, Agustín, 349, 400
 Sanders, Job, 405
 Sandi, Luis, 462-463
 Sandler, Irving, 343
 Sans, Jaume, 322
 Santa Cruz, Francisco [Francisco López Martínez],
 129, 131, 177, 183-188, 329, 503, 510, 511
 Santelmo, Laura de [Laura Navarro Álvarez], 123,
 251-252, 511
 Sarasate, Pablo de, 494
 Sarrá, Áurea de, 105, 139
 Sasha, 89
 Satie, Erik, 37, 47-48, 50, 55, 71, 98, 116
 Sauguet, Henri, 261, 278, 393
 Sauri i Serrano, Josep, 116
 Serrano, José, 394
 Serrano, Lupe, 413, 465-466
 Serrano Poncela, Segundo, 488
 Scarlatti, Domenico, 107, 116, 252, 396
 Schanker, Louis, 475
 Schapiro, Meyer, 343, 361
 Schervachidze, Alexandre, 70, 87, 90, 95, 354
 Schiaparelli, Elsa, 351, 353
 Schlemmer, Oskar, 37, 419
 Schmitt, Florent, 265, 268
 Schofield, Flora, 472
 Schönberg, Arnold, 139, 416
 Schubert, Franz, 107, 362-363, 366-367, 477
 Schumann, Robert, 107, 113, 253
 Schwartz, William S., 472
 Schwitters, Kurt, 327
 Scotto, Vincent, 321
 Scriabine, Aleksandr, 107
 Sebire, Gaston, 305
 Seda, Malena, 180, 185
 Segovia, Rosita, 216-218, 220-221, 248, 250, 504
 Segura, Felipe, 465, 467
 Seijas, Tomás, 465, 467, 484
 Sekula, Sonia, 401
 Seligmann, Kurt, 343, 345, 348, 358, 475
 Sender, Ramón J., 200
 Seoane, Luis, 490
 Séran, Claude, 93, 265, 268
 Serena, Antonio de la, 222
 Serge, Victor, 488
 Serra, Joaquín, 246
 Serra, María, 248
 Serrallara, Gonzalo, 394
 Serrano, 113
 Serrano Súñer, Ramón, 228
 Sert, José Luis, 237, 240, 431, 444
 Sert, José María, 36-38, 40-46, 54, 153, 259, 502,
 510-511
 Sert, Misia [nacida Godebska; también Misia
 Edwards], 40, 47
 Sevastianov, 371-372, 374
 Severini, Gino, 276, 443
 Severn, Merlyn, 258, 263
 Sevilla, Anita [Anita Pérez Gómez], 460, 504
 Seymour, Maurice, 45, 356-357, 363-365
 Shadwell, Thomas, 257
 Shakespeare, William, 66-67, 70, 79, 90, 330,
 372, 389, 481
 Sharman, 291
 Sheringham, George, 328
 Sherwood, Nancy, 253
 Shestakova, Nina, 482
 Siepi, Cesare, 419
 Silva, José, 473, 480
 Silva, Ricardo, 473, 480
 Simon, Henry, 366
 Singayevsky, Nikolai, 60
 Singerman, Berta, 134
 Siqueiros, David Alfaro, 451, 454
 Sitwell, Edith, 408
 Sitwell, Sacheverell, 90
 Skouratoff, Vladimir, 296
 Slavenska, Mia, 255
 Slavinsky, Thadeus, 58, 66, 83
 Smallens, Alexander, 378
 Smith, David, 343
 Smith, Eleanor, 254
 Smith, Ismael, 101, 149
 Smith, Oliver, 389, 432, 477
 Sobotka, Ruth, 410
 Socrate, Carlo, 41-42
 Sócrates, 368

Sófocles, 281, 481
 Sokalova, Nàdia, 322
 Sokolova, Lydia, 41-43, 83, 85-86, 90, 253
 Sokolow, Anna, 453-454, 457, 459-460, 462, 497, 504
 Solaeche, Carlos, 488
 Solana, José [Gutiérrez], 122
 Soler, Antonio, 286, 461, 473-474
 Soler, Pedro, 277
 Solórzano, Carlos, 482
 Solov, Zachary, 418
 Somnes, George, 394
 Sordet, Dominique, 122
 Soriano, Juan, 462-463, 467
 Sorolla, Joaquín, 123
 Sota, Manuel de la, 241
 Soto, Antonio, 203
 Soto Soria, Alfonso, 463
 Soudeikine, Serge, 199
 Souritz, Elizabeth, 199
 Souto, Arturo, 202, 208
 Souto Alabarce, Arturo, 25
 Souverbie, Jean, 92
 Spelmann, 389
 Spirito, Romolo de, 432
 Sprague Smith, Carleton, 432
 Stalin, Iósif, 199, 427
 Stanislavsky, Konstantin, 199
 Steele, Barbara, 296
 Steichen, Edward, 139, 144
 Stein, Gertrude, 59, 65
 Steinberg, Isaac, 208
 Stephan, John, 472
 Stephens, Jeanne, 432
 Sterne, 344
 Stieglitz, Alfred, 139
 Stokovsky, Leopold, 359
 Stone, Bentley, 296
 Stoyanov, Anelia, 340
 Stoyanov, Liudmil, 340
 Strauss, Richard, 41, 258, 389, 394, 410
 Stravinsky, Igor, 37, 53, 71, 96, 122, 124, 189, 281, 348, 389, 401, 404, 416
 Sunami, Soichi, 439
 Sundmaker, William, 468
 Sunyer, Joaquim, 99, 317
 Supervía, Conchita, 158
 Supervía, Rafael, 488
 Sutherland, Graham, 312, 328

Survage, Léopold, 22
 Sweeny, Paul, 432
 Sylvester, Robert, 418

T

Taeuber, Sophie, 139
 Taft, Karen, 485
 Taglioni, Maria, 122
 Tairov, Alexander, 199-200, 336
 Tallchief, Marjorie, 382, 408, 422
 Tanguy, Yves, 181, 327, 343, 401
 Tanning, Dorothea, 389, 421
 Tapia Colman, Simón, 450
 Tapié, Michel, 399
 Taras, John, 348, 402, 421-422, 440, 477
 Tarazona, Carlos, 486
 Tarazona, Fernando, 390, 451, 486, 502, 508
 Tatlin, Vladimir, 38
 Taubman, Howard, 420
 Taylor, Davidson, 432
 Tchaikovsky, Pyotr Ilyich, 465, 467, 469, 480
 Tchelichev, Pavel, 345, 368, 389, 401
 Tcherina, Ludmilla, 397-398
 Tchernicheva, Lubov, 43
 Tellaeche, 276
 Tharrats, Joan Josep, 19, 24, 386, 393
 Thiriet, Maurice, 302
 Thomas, 465
 Thomson, Virgil, 432, 432
 Thurber, James Grover, 478
 Tibón, Carletto, 482
 Tiepolo, 93
 Tintoretto, 41
 Tirso de Molina [Gabriel Téllez], 235, 257-258, 318
 Tiziano, 261
 Tobey, Mark, 310
 Tobias, Roy, 422
 Toffoletti, Bruno, 396
 Tofts, 90
 Togores, Josep de, 92, 99
 Toldrá, Eduardo, 218, 246
 Tolstoi, Alexei, 336
 Toro, Luis, 205
 Torre, Amelia de la, 492
 Torre, Claudio de la, 172
 Torre, Néstor [Martín Fernández] de la, 22, 101, 124, 129, 145-146, 148-159, 168, 172, 502, 510-511

Torres, Alberto, 344
 Torres, Julio, 344, 486
 Torres, Olivia, 465
 Torrente Ballester, Gonzalo, 228
 Tortajada, Margarita, 461
 Tosar, Héctor, 422
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 135
 Toumanova, Tamara, 361
 Tovar, Antonio, 228
 Trailine, Hélène, 296
 Tranchant, Jean, 321
 Triana, Antonio, 167, 254-255, 460, 490
 Trianita, 345
 Troyal, Henri, 320
 Trueba Urbina, Alberto, 457
 Truman, Harry S., 427
 Tudor, Antony, 371-372, 374, 446
 Tupine, Oleg, 477
 Turbyfill, Mark, 296
 Turina, Joaquín, 124, 140, 246, 251, 494
 Twain, Mark, 415
 Tzara, Tristan, 278

U

Uccello, Paolo, 315
 Ucelay, José María, 111, 241, 328-329, 344, 502, 506
 Ugarte, Eduardo, 128, 169, 178, 208, 449
 Unamuno, Miguel de, 104, 172
 Unger, Sergio, 465, 467, 482, 484
 Upham Pope, Arthur, 423
 Urdapilleta, Laura, 461, 465, 467, 484
 Urgoiti, Ricardo, 490
 Usandizaga, José María, 217, 494
 Utrillo, Miguel, 38, 135

V

Valderrama, Juanito, 490
 Valderrama, Pilar, 104
 Valdés Peza, 460
 Valdivieso, José de, 228
 Valencia, [Carmen] Tórtola, 105-106
 Valente, Alfredo, 363
 Valentí-Mestre, 390
 Valero, 374
 Valéry, Paul, 124
 Valle, Carolina del, 465

Valle, Charito del, 466
 Valle-Inclán, Ramón María del, 104, 172
 Vallmitjana, 389
 Valois, Ninette de, 293, 327
 Vale, Joaquín, 92
 Van Court, Franklin, 472
 Van Dongen, Kees, 102, 140
 Van Grove, Isaac, 296, 306
 Van Vechten, Carl, 432
 Vanel, Hélène, 352
 Vargas, Manolo, 344, 374, 432
 Varna, Henri, 321
 Varo, Remedios, 322, 401, 433, 450, 469
 Vaussard, Christiane, 313
 Vázquez, Roland, 422
 Vázquez Aggerholm, Rafael, 189
 Vázquez Díaz, Daniel, 153, 189
 Vázquez Díaz, Francisco *Compostela*, 488
 Vecchi, Gino de, 43
 Vela Zanetti, José, 345, 444, 488
 Velasco, Rosario de, 92, 165, 318
 Velázquez, Déborah, 465
 Velázquez, Diego, 42, 260, 310
 Vélez, Manuel [*Manolo de Huelva*], 255
 Vendrell, Emili, 221, 244, 246-247
 Vendrell, Esther, 25
 Vercors, 340
 Verdi, Giuseppe, 296, 301, 340, 418-419, 422
 Verdy, Violette, 422-423
 Verhaeren, Émile, 121
 Verlaine, Paul, 378, 380
 Veronés, 41
 Vicente, Eduardo, 202, 208
 Vicente, Esteban, 104, 311, 345, 410, 444, 448, 488, 502, 506, 509
 Vidal, José, 345
 Vidor, Charles, 302
 Vila Pujol, Joan *D'Ivori*, 113, 117-118
 Villacañas, 205
 Villa-Lobos, Heitor, 422
 Villar, María del, 123
 Villarino, Jerónimo, 345, 374
 Villaviciosa, Joan, 216
 Villella, Edward, 422-423
 Vilumara, Mauricio, 212, 220
 Viola, Manuel [Josep], 78, 322
 Vilzak, Anatole, 257
 Vinci, Leonardo da, 396
 Vinyes, Ramón, 285

Viñes, Hernando, 97, 99, 135, 139, 159, 237, 276-277, 314, 427
 Viñes, José, 97
 Viñes, Ricardo, 122
 Viola, Manuel [Josep Viola], 276
 Visconti, Lucchino, 389
 Vivanco, Luis Felipe, 228
 Vives, Amadeo, 220, 221, 394
 Vives, Martí, 285
 Vlaminc, Maurice de, 323
 Volkoff, Chris, 361
 Voltri, Mafalda de, 43
 Von Hoffmansthal, Hugo, 41
 Von Karajan, Herbert, 310
 Von Weber, Carl Maria, 465
 Vorms, Pierre, 95
 Vuillard, Édouard, 37, 310
 Vuillermoz, Émile, 122

W

Wadsworth, Edward, 327
 Wagner, Richard, 107, 350-351, 354-355, 359, 381-382, 388, 477-478, 480
 Wakhevitch, George, 278
 Walach, Ira, 306
 Waldeen [von Falkenstein Broke], 461-463, 465, 471, 473-474, 496-497
 Waldron, Edward, 293
 Wall, Jean, 320
 Wallis, Nevile, 305, 309
 Walsh, Joey, 302
 Warnod, André, 261, 301
 Warren, Leonard, 419-420
 Wassilewska, 43
 Wassiliev, Teodor, 112
 Watson, William, 408
 Watts, Jonathan, 422
 Webb, 90
 Weber, Henriette, 143
 Westerdahl, Eduardo, 325
 Weston, Edward, 139, 144-145
 Whistler, Rex, 328
 Wild, Roger, 92
 Wilde, Patricia, 415-416, 422
 Willman, Noell, 330
 Wilzak, Anatole, 58, 60
 Woizikowski, Léon, 41, 43, 58, 83, 87

Wolff, Albert, 251
 Wols [Alfred Otto Wolfgang Schulze], 310
 Wood, Christopher, 66, 387
 Wood, Roger, 384
 Woodner, Ian, 352

X

Xirgu, Margarita, 111, 128, 132, 172, 349, 451, 490-492, 494

Y

Yakulov, Georgiy, 38
 Yankee, 225
 Yazvinsky, Jean, 257, 262
 Youkine, A., 87, 98
 Young, T., 330
 Yxart, José, 103
 Yvain, Maurice, 131

Z

Zadkine, 344
 Zafra, Enrique, 332-335
 Zanni, Urbano Fernández, 387
 Zak, Léon, 123
 Zamora, Alberto, 494
 Zamora, José, 22, 104-105, 276-277, 311, 320-321, 502, 506
 Zayas, Marius de, 139, 255
 Zedillo, Ricardo, 470
 Zegri, 120
 Zervos, Christian, 327
 Zoritch, George, 361
 Zorrilla, José, 389
 Zubiaurre, Ramón, 243
 Zubiaurre, Valentín, 105, 243
 Zulaica, José Gonzalo [Padre Donostia], 132
 Zuloaga, Ignacio, 22, 105, 123, 136, 140, 146, 149, 228
 Zurbarán, Francisco de, 310
 Zúñiga, Ángel, 292
 Zverev, Nicolas, 43, 58
 Zweig, Stefan, 357
 Zybine, Hipólito, 452



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

ISBN: 978-84-00-09574-1



9 788400 095741