

ESCENOGRAFÍA Y FIGURINISMO DE LOS BAILARINES ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*

Idoia Murga Castro

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Durante las primeras décadas del siglo XX se desarrolló en España una danza renovada a partir de la recepción de influencias modernas del extranjero. De entre ellas destacaron las derivadas de la contemplación de punteras puestas en escena que mostraron diferentes compañías de danza en giras por España. También se establecieron varias corrientes de intercambio pedagógico y se fomentó la salida de artistas a otros países. De esta forma, las grandes figuras de la danza que surgieron en España durante esos años, fueron deudoras de aquellos factores que condicionaron su imagen y su apariencia, de acuerdo con unos fines y unos medios determinados. Esta comunicación traza una aproximación al estudio de la escenografía y el figurinismo de los bailarines españoles que destacaron en los escenarios de dentro y fuera de España durante el primer tercio del siglo XX, hasta el estallido de la Guerra Civil española. La exposición se estructura en tres apartados, correspondientes a los tres importantes estilos de baile de los inicios de la centuria: la danza moderna y contemporánea, la danza española y el flamenco, y la danza clásica y el academicismo. Tras el análisis de estos apartados se presentan las conclusiones. Fig. 1.

En España, la danza del cambio de siglo era deudora de la tradición tardorromántica de los grandes clásicos de las escuelas rusa y francesa, y ocupaba sus bastiones en el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona. La presencia del baile en las representaciones se limitaba a las pequeñas piezas coreografiadas en las óperas, los números de espectáculos de variedades y puntuales versiones de los *ballets blancs*. No fue hasta la llegada de compañías extranjeras cuando las figuras más importantes del ámbito nacional comenzaron a ofrecer piezas coreografiadas que sumaban a la nueva danza extranjera aportaciones más personales. Las puestas en escena de esa danza renovada venían acompañadas de una escenografía y un figurinismo que también habían experimentado una necesaria modernización, y que colaboraban a la construcción de una determinada imagen del grupo, el coreógrafo y los intérpretes de las obras.

El fenómeno del *teatro de los pintores* (Bablet, 1975:156), aplicado a la danza, llegó a España a través de compañías como: los Ballets Russes de Diaghilev (1916-

1921), los Bailes Vieneses (1921), los Ballets de Loie Fuller (1912, 1921), los Ballets Suédois (1921), los bailes de Clotilde y Alexander Sakharoff (1923), la compañía de Ana Pavlova (1930), los Bailes Rusos de Nijinska (1933), los Ballets Russes de Woizikovsky (1935-1936) y los Ballets Russes de Monte Carlo (1933-1936). Estas visitas permitieron al público, los críticos y los propios bailarines españoles contemplar decorados, trajes, programas de mano, carteles y fotografías de puestas en escena a la manera cubista, surrealista, orientalista, constructivista, rayonista, metafísica... Sirven de ejemplo, entre otros muchos, los estrenos en España de las puestas en escena de Picasso para *Parade* (1917) y *El sombrero de tres picos* (1921); André Masson para *Les Presages* (1933, 1935, 1936); Raoul Dufy para *Beach* (1933); Max Ernst y Joan Miró para *Romeo y Julieta* (1927); Miró, en solitario, para *Jeux d'enfants* (1933); André Derain para *La boutique fantasque* (1925, 1936) y *La Concurrence* (1933); Natalia Gontcharova para *Bolero* (1933) y *El pájaro de fuego* (1936); Giorgio de Chirico para *Le Bal* (1935); Mikhail Larionov para *Contes ruses* (1925, 1935) y *Soleil de nuit* (1935, 1936); y Marie Laurencin para *Les biches* (1933).

Es lógico, por tanto, que la recepción de estos elementos incentivase la transición hacia una nueva concepción de la danza y su forma de ofrecerla en el escenario. Cada bailarín aprovechó todas las posibilidades que le ofrecía la plástica para configurarse un estilo propio, acorde con la imagen que quería proyectar de sí mismo. Coreógrafos e intérpretes contaron para ello con la colaboración de pintores que ayudaron a construir visualmente su imaginario, actividad en la que también participaron músicos, literatos y empresarios.

Imágenes de la incipiente danza moderna

A pesar de que los aspectos más conocidos de la danza española de principios del siglo XX se han asociado siempre al flamenco y al escaso ballet clásico, existió también una corriente de danza moderna que, si bien no es comparable a la de propuestas de grandes figuras de la teoría y la interpretación extranjeras –Duncan, Fuller, St. Denis, Graham...–, sí merece al menos ser estudiada a la hora de repasar el panorama interno. Esta tendencia presentó dos imágenes diferenciadas con las que se asociaron intérpretes y coreógrafos: las visiones de la Antigüedad y de Oriente.

Así, surgió una respuesta a las teorías del movimiento libre y el cultivo físico del cuerpo, que se inspiraban en la naturaleza y la cultura grecolatina, defendidas por Isadora Duncan, Loie Fuller o Jacques Dalcroze, entre otros. Se vestían con ropas

ligeras –a veces túnicas griegas– y sustituyeron las zapatillas por los pies desnudos. Sus propuestas crearon tal sensación que desencadenaron una moda muy seguida en Europa y Estados Unidos, de manera que su influencia también llegó a España. Su recepción en Cataluña dio lugar a las interesantes propuestas de tres figuras: Joan Llongueras, Àurea de Sarrà y Josefina Cirera. Los influjos que habían venido de fuera de las fronteras se mezclaron con la atmósfera cultural establecida en Cataluña durante esos años: el Noucentisme. Las raíces con el pasado helénico y el Mediterráneo, junto con la armonía, el ritmo y la serenidad que se le asocian (D’ORS, 2000: 41), pasaron a ser también elementos en los que basaron sus danzas estos artistas. Josefina Cirera, en una entrevista, comentó: “No us negaré que no les animi alguna cosa de l’esperit de la Grècia clàssica, de la qual sóc tan entusiasta; però m’he guardat sempre d’exposar-me a certes ridícules paròdies de la dansa hel·lènica. [...] La tècnica del ritme ja comença de tenir una tradició evidentment molt més jove que la de la dansa clàssica, però molt honorable. [...] Es dansa pura en quant és una interpretació d’allò que en la música és més música, és a dir, el ritme expressiu; i per tant, allò que en la música és més música ja és dansa. De manera que una vegada composta una de les meves danses, si fos suprimida la música, la dansa plauria per ella mateixa, causaria coreogràficament el mateix efecte” (Espinalt, 1934: 5). El propio Llongueras, introductor del método Dalcroze en España, escribió en el *Almanach dels noucentistes* acerca del ritmo (Llongueras, 1911:) e implantó unas sesiones de lo que denominó “plástica animada”, piezas en las que las alumnas se vestían con vaporosas túnicas y danzaban de acuerdo con una nueva idea del movimiento liberado, más afín al cuerpo humano que la codificación academicista (Llongueras, 1942: IV, IX-XII).

También Àurea de Sarrà se situó en la misma línea de Cirera y de Llongueras, dando a sus espectáculos el nombre de “Cantos plásticos”, en los que recitaba poemas e interpretaba piezas de música “mais par les mouvements des lignes de mon corps et les jeux des lignes de mon visage. C’est un chant que je cherche un chant que ma danse doit exprimer avec l’intensité espagnole et la variété qu’aurait la voix: un Chant Plastique” (Sarrà, 1921. BNF, A.S., Ro 12233). Emulando las actuaciones de Isadora Duncan en la Acrópolis, Àurea también viajó a Atenas y danzó en el Teatro Griego de Barcelona. La escenografía de sus espectáculos era neutra, basada en telones de fondo negros, sobre los que destacaba un cuidado y colorido vestuario, identificado por la crítica como deudor de los maestros de la pintura española (Varenne, 1921). Cabe resaltar que las tres figuras que hemos adscrito a la danza noucentista no contaron con

significativas colaboraciones de artistas plásticos que ayudaran a construir su imagen, sino que fueron ellas mismas las que diseñaron su propia apariencia.

Además de este foco catalán, destacó otra vía vinculada a la danza moderna americana, que vino a través de las docentes de bailes rítmicos y gimnasia sueca – nativas estadounidenses– que trabajaron en el International Institute for Girls in Spain cuando éste estuvo vinculado a la Residencia de Señoritas de Madrid desde 1917, dentro del ambiente del institucionismo. Así, los nombres de las profesoras Nora Sweeney, Marion Selden, Nellis McBroom, July Word, Miss Robinson y Edith Burnett aparecen citados en diferentes programas de mano, anuncios y notas de prensa acerca de representaciones de danzas griegas, bailes y piezas modernas inspirados en elementos de la naturaleza y el movimiento libre (ARS, 1/25/11; 1/26/1). Algunas de las fotografías conservadas muestran grupos de alumnas, ataviadas con túnicas de inspiración grecolatina, que posan en los jardines de la residencia (Anónimo, 1912-05). Aunque no parece que de estas manifestaciones escénicas surgiesen bailarines profesionales, no cabe duda de que el clima de formación integral en el que se insertó esa preocupación por el ejercicio físico y la expresión a través del baile llevó consigo una determinada imagen, de acuerdo con las últimas teorías de la danza contemporánea.

En la otra vertiente de la corriente de esa tendencia moderna, caracterizada por una imagen orientalista y exótica, destacó Tórtola Valencia, bailarina original que logró un gran éxito en el área del Mediterráneo y el norte de Europa. A diferencia de los artistas de la atmósfera catalana, Tórtola se situó en la línea de Ruth Saint Denis, al inspirarse en las culturas árabe, egipcia e india. Sin embargo, sus puntos de partida fueron bien diferentes, puesto que a la española habría que relacionarla con los gustos de esa época, situados entre el Modernismo y el Art Nouveau. En tal ámbito destacaron sus piezas *Danza árabe* (Tchaikovsky), *Danza del incienso* (Buccalossi), *La serpiente* (Delibes) y *La bayadère* (Delibes), de los primeros años diez. Ataviada con coloridos velos, pañuelos y adornos de tipo oriental, explotó al máximo esa imagen de misterio y encanto, casi sagrada, que llevó a que le dedicaran extensas loas: “Esta bayadera perdida en nuestro siglo produce el efecto brusco, radiante y de asombro que causaría la aparición de la esclava de Vichnú, la bellísima Lakchmi, aquel bronce extraño, de suprema lascivia, de bárbara abundancia, que admiramos en el Museo de Guimet [...]” (Noel, 1912:119). Los carteles de sus espectáculos, como los que realizó Bolaños (Colección de carteles, IT, Diputación de Barcelona) y las fotografías de sus representaciones hacia 1915 transmiten esa idea de diva exótica.

Sin embargo, Tórtola no se dedicó en exclusiva a cultivar la imagen orientalista, puesto que también apostó por el estereotipo de lo español en algunas de sus representaciones. Así, piezas como *La tirana* (Aroca) y *La gitana* (Granados) la identificaron con la figura de la maja. Como veremos, al igual que sucedió con Antonia Mercé “la Argentina”, esta circunstancia le valió un contrato de publicidad, en su caso, con la empresa de cosméticos Myrurgia. Esta marca se inspiró en las danzas de la bailarina para su línea de perfume *Maja*, que retrató el artista valenciano de estilo Art Déco Eduard Jener Casellas, y que se comercializó desde 1917 con una gran difusión.

Tórtola generalmente diseñó sus propias puestas en escena, en especial su vestuario, para lo que se inspiraba en elementos de obras del arte y la literatura (Queralt, 2005: 40). No obstante, trabajaron para ella los pintores Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada Camarasa y Anselmo Miguel Nieto, quienes realizaron decorados y figurines de alguno de sus espectáculos. En línea con su producción retratística, estos artistas potenciaron la feminidad de la bailarina a través de elementos decorativistas y de elegantes diseños, propios del Modernismo.

En suma, la imagen asociada a la danza moderna y contemporánea que comenzaba a surgir en las primeras décadas de siglo se asoció, por un lado, a las estéticas de recuperación del pasado grecolatino, bien a través del Noucentisme, bien a través de intercambios pedagógicos de procedencia norteamericana, y por otro lado, a los gustos del cambio de siglo en sintonía con el Art Nouveau y el Art Déco, inspirados en el orientalismo y el exoticismo.

Construcción de *la española*, imaginario del flamenco

La construcción de la imagen de “lo español” se fue configurando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la suma de las miradas de los otros, desde fuera de España. Los relatos de viajeros, las leyendas y los mitos inspirados en elementos exóticos, las raíces orientalistas y la tradición artística estaban íntimamente vinculados con el desarrollo de una danza andalucista, centrada en el flamenco, que se convirtió en el estereotipo nacional. Ante el éxito de esta moda algunos escritores y críticos españoles encabezaron una corriente que explotó esa identificación con lo que se consideraba verdaderamente “auténtico”: “[...] No suele pasar mucho tiempo, sin que nuestros periódicos y revistas, en serio o en broma tengan que comentar torpes españoladas de por ahí fuera que nos ponen en ridículo. Se nos cree y se nos mira en el extranjero de muy otro modo a como se es aquí, y es hora ya de pensar, que contra *la*

españolada exótica, sólo hay un camino. *La españolada* indígena. Una españolada bien española; es decir, hecha por españoles aprovechando el arte nuestro y el folklore tan amplio, tan rico en sugerencias, tan henchido de matices diversos...” (Estévez Ortega: 1928, 188-189).

A ese reclamo respondieron figuras como Antonia Mercé “la Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López Júlvez “la Argentinista” y Teresina Boronat, entre otros. Todos ellos buscaron emular a las numerosas compañías extranjeras que se servían de partituras, decorados y libretos de los artistas de la modernidad y la vanguardia que habían podido conocer en los escenarios europeos. A esa exitosa fórmula añadieron un ingrediente más: el toque de “lo español”. Cabe reseñar en primer lugar el caso de “la Argentina”, que fue la pionera de su generación al fundar un grupo a la manera de Serge Diaghilev; en 1928 los Ballets Espagnols aparecieron en escena.

Esta compañía contó con la colaboración de pintores exclusivamente españoles, que diseñaron los decorados y figurines de las diferentes obras coreografiadas por la célebre bailarina. Uno de ellos fue Gustavo Bacarisas, quien se encargó de la versión de *El amor brujo* (1927) –llevado a escena, con pequeñas modificaciones, en años sucesivos– y de los trajes de las suites de pequeñas danzas hasta 1936. Ricardo Baroja pintó el decorado de la primera versión de *Au coeur de Séville (Cuadro Flamenco)*, estrenada en 1928. Federico Beltrán-Massés planteó la escenografía y el figurinismo de *Sonatina* (1928), que se sustituirían al año siguiente por otros de Mariano Andreu. Salvador Bartolozzi realizó los bocetos de *El contrabandista* (1928); Toño Salazar, de *Kinebombo* (1928); Manuel Fontanals, de *Juerga* (1929). Por último, el pintor canario Néstor Martínez de la Torre proyectó los decorados y figurines de *El fandango de candil* (1927), *Triana* (1929) y una nueva versión de *Au coeur de Séville (Cuadro Flamenco)* (1929).

Poco tiene que ver el estilo de esta decena de piezas, realizada por artistas tan diversos. El modernismo *art déco* de Beltrán-Massés queda lejos de la síntesis del paisaje madrileño de Fontanals, de la serenidad metafísica de Andreu o de las grandes construcciones en contrapicado de Néstor. Quizás el hilo conductor se pueda establecer en que todos ellos manifestaron una consciente búsqueda de las nuevas formas del arte, desde posturas más o menos vanguardistas o modernas. Al mismo tiempo, como preconizaron otras compañías de danza extranjeras –los Ballets Russes, los Ballets Suédois...–, demostraron poseer una sensibilidad hacia desarrollo de la plástica, en igualdad de condiciones que los demás aspectos de la creación escénica.

No obstante, estos pintores tampoco coincidieron en los procesos de diseño y creación de las escenografías. Mientras que algunos de ellos, como Beltrán-Massés o Toño Salazar, apenas se habían dedicado a la pintura de teatro, otros, como Bacarisas, Fontanals o Néstor, poseían una profunda formación y una amplia experiencia en el tema, como demuestra la documentación conservada acerca del desarrollo de estos encargos. Uno de los casos más evidentes es la abundante correspondencia entre Bacarisas y Antonia Mercé, en la que se demuestra el experto conocimiento del pintor en materia de figurinismo y de escenografía, y el carácter perfeccionista hasta el extremo con el que trabajó en todas sus empresas. Algunos fragmentos de sus cartas a la bailarina exponen distintos consejos acerca de la luminotecnia, la tonalidad de los decorados, el estilo de la representación y la adecuación de los tipos de tejido para el movimiento: “Te recomiendo evites en lo posible la luz rubí que es la muerte del color. El efecto dramático está estudiado en la decoración y los trajes en su forma y coloración [...]. Cuida que los flecos de los mantones tuyos y de las bailarinas no sean pesados que caigan sin que sean ligeros y ayuden al movimiento. Cuida la forma de bata de tu traje y las bailarinas que sea ajustado hasta las caderas y que después tenga vuelo que permite las batas de bailar (sin ser tan largas, naturalmente) [...]. Te repito lo que recomendaba del decorado, que la interpretación sea baja de tono y negra de contornos, y no realista [...]. Si llega la luz roja y suprime el color es inútil toda esa labor” (1927-09, BMO, Fonds Argentina. Pièce 21, 2). “Haz lo que puedas por que sean fieles a mis indicaciones y te ruego no permitas que las modistas u otros *mejoren* los croquis” (1933, BMO, F.A., P. 21, 16). “Tu dirás que estoy loco. Ahí te envío un croquis que te lo confirmará. Aun después de haberte remitido el anterior me puede con la espina... Tú sabes, pues eres artista, que a veces el exceso de voluntad hace que se insista demasiado sobre un tema que requiere soluciones y el resultado no llega a convencerles – hay que ver las cosas con ojo fresco. No he dejado de pensar en tu traje y hoy me he convencido, y espero que no me equivoque, de donde estaba el error. [...]” (1936-02, BMO, F.A., P. 21, 23).

Este cuidado por los aspectos plásticos se reforzó también desde el ámbito coreográfico. Antonia Mercé trató de proyectar una imagen de “bailarina española estilizada”. Para ello combinó la asimilación de diferentes elementos: por un lado, la tradición más académica en la que se había formado durante sus años como miembro del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid; por otro lado, el folklore regional que se dedicó a estudiar durante su trayectoria artística; y por último, las teorías más recientes

de la danza moderna europea y estadounidense. Una parte de la crítica supo percibir ese nuevo aire: “Elle confère à la chorégraphie espagnole qui était entachée de vulgarité, une pureté technique, un style d’une étrange noblesse” (Malherbe, 1928: 143). “C’est que, comme toute artiste créateur, elle transposait les danses au terroir, balbutiement de l’instinct primitif, et les asservissait à un style. Elle renouvela ainsi un art qui se perdait. Aujourd’hui, Antonia Argentina peut répondre à ses détracteurs d’hier : «La danse espagnole c’est moi»” (Levinson, 1927. BNF, A.S., Ro 12227).

Esa apariencia de española auténtica a la vez que distinguida, que la convirtió en la artista extranjera más adorada por el público parisino de finales de los años veinte y de los años treinta, fue utilizada por la publicidad de la época para anunciar los objetos y accesorios más exclusivos. Los programas de mano, las revistas para mujeres y los periódicos de esos años publicaron numerosas fotografías en las que “la Argentina” posaba con chales de Fourrures Max de A. Leroy, trajes de escena y de calle de las Hermanas Callot, vestuario de diario de Jean Patou y pieles de la Casa Max (BNF, A.S., Ro 12227 y Ro 12867).

Otra de las bailarinas españolas que fundaron grupos en la línea de los Ballets Russes fue Encarnación López Júlvez “la Argentinita”, que formó la Gran Compañía de Bailes Españoles en 1933, con ayuda del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías y la colaboración de Ernesto Halffter y Federico García Lorca. Las obras que coreografió “la Argentinita” fueron puestas en escena con los diseños de Salvador Bartolozzi y Santiago Ontañón. Ambos se encargaron de las representaciones de sus piezas de baile, de los cantos populares que interpretó con Lorca y de la conferencia que impartió Rafael Alberti acompañado por el poeta andaluz y la bailarina, actuaciones comprendidas entre 1932 y 1934. También Manuel Fontanals colaboró con Encarnación López, para la que realizó una nueva versión de *El Amor Brujo*, en 1933, que fue muy comentada. Por último, el trabajo de Alberto Sánchez para *La romería de los cornudos* de 1933 fue la puesta en escena más arriesgada de la compañía desde el punto de vista plástico.

En relación a los encargos de Antonia Mercé, en líneas generales la escenografía de los bailes de “la Argentinita” se encuentra, sin duda, más próxima a la vanguardia. Sus contactos con el círculo de Lorca y la Residencia de Estudiantes acercan más su imagen a la de la novedad del ambiente madrileño cercano a la nueva figuración, el surrealismo y la Escuela de Vallecas. Sin embargo, desde el punto de vista coreográfico, siempre se le criticó una técnica peor que la de su antecesora, puesto que además era

incapaz de deshacerse de las raíces populares más toscas y menos valoradas por los críticos de ballet. A pesar de esas circunstancias, la construcción de esta imagen de fusión de la tradición y la modernidad, perseguida por poetas, intelectuales y artistas en esos años, la erigió como musa de la Generación del 27.

Otra imagen igualmente relacionada con el baile español, pero de connotaciones diferentes, fue la que proyectó Vicente Escudero, artista multidisciplinar, dedicado a la interpretación y la coreografía, al diseño de sus propios decorados y trajes y a la pintura. En 1924 fundó el Théâtre de la Courbe en París, con el objetivo de convertirlo en un pequeño laboratorio de danza española cubista, experiencia fugaz que no logró el suficiente apoyo del público. Para las puestas en escena de las obras estrenadas, contó con la colaboración de Jean Metzinger, que realizó distintos cuadros y decorados distribuidos por la minúscula sala teatral: « [...] le spectacle se déroula sur une petite scène encadrée de peintures modernes évoquant synthétiquement l'Espagne : un toréador exécutant une vache rouge, des barriques de marsala, une porte aux à-jour en forme de piques et l'inscription *Telefono* sur fond jaune... *Foll-Ball*, scène lyrique [*sic*], dans un décor de Metzinger, montre un bar avec des gens verts accroupis sur un fond cubiste où l'on peut lire : *les mystères de Paris, Pepita, Teresita, España...* » (1924-06. BNF, A.S., Ro 12240 y Ro 12241).

Así, él mismo recordaba sus primeros proyectos parisinos de 1928, como recoge el capítulo de sus memorias titulado *Influencias del cubismo y del surrealismo en mis bailes*: “Influido por el ambiente, decidí aventurarme a realizar algunos dibujos y todos me animaron a continuar. Yo gozaba ante la perspectiva de tener una forma más de expresarme artísticamente y proseguí mis experiencias. Valiéndome de pintura «ripolin» hice algunos cuadros, bocetos para decorados y carteles. También creé algunos figurines para vestir mis bailes. Como era un caso único el que un bailarín pintase con una tendencia tan avanzada, llegué a adquirir cierta fama entre los del grupo y hasta dijeron que tenía mucho sentido del color” (Escudero, 1947: 114). Algunos de estos bocetos de decorado fueron reproducidos en su libro *Pintura que baila* (1950), en el que explicaba las conexiones que establecía entre la plástica y el movimiento de sus coreografías, adelantando en varias décadas la pintura de gesto. La fundación de sus Bailes de Vanguardia en 1930 fue toda una declaración de intenciones, y terminó por confirmar su compromiso con un arte de avanzada que demuestra lo impreciso de la asociación entre lo flamenco y lo reaccionario, tan habitual a veces en el imaginario colectivo actual.

Por último, citaremos aquí la labor de los pintores escenógrafos realizada para dos bailarinas que practicaron la danza española: Teresina Boronat y Laura de Santelmo. La primera, de formación clásica en el Liceo de Barcelona, fundó los Ballets Espagnols Teresina en 1929 –en una clara emulación a “la Argentina” (BNF, A.S., Ro 12301). Encargó distintas puestas en escena a Ignacio Zuloaga, Ángel Fernández Castañer, Léon Zak y Eric Isenberger, cuyos estilos se sitúan más del lado de una plástica tradicional, en la inercia del cambio de siglo, que de las opciones más atrevidas de Encarnación López o de Vicente Escudero. El caso de Laura de Santelmo es similar al de Teresina, puesto que también recurrió a los diseños de Zuloaga para completar su vestuario de escena. En noviembre de 1933 representó en el Liceo *El Amor Brujo*, para el que contó con un decorado proyectado por Ramón de Capmany y con unos figurines diseñados por Sigfrido Burmann, que poco modificaban el estilo naturalista y fiel a los detalles de obras precedentes. En el mismo programa se bailó *La vida breve*, en este caso a cuenta de Oleguer Junyent, otro experimentado escenógrafo, en el ocaso de su carrera, puesto que esta representación de la obra de Falla fue su última participación en los escenarios. Por consiguiente, en buena medida, tanto Boronat como Santelmo se sitúan en la versión más conservadora, aunque igualmente renovada, de la danza española.

La danza clásica más avanzada: el caso de Joan Magrinyà

Al igual que ocurrió con el flamenco y la danza española, la danza clásica también presentó rasgos de modernización en las producciones de algunas figuras que sobresalieron en el panorama nacional. De entre ellas, el bailarín que quizás mejor asumió las novedades que venían del extranjero fue Joan Magrinyà. Este artista catalán mantuvo siempre la preocupación por conocer lo que se hacía en compañías de baile europeas y estadounidenses, como demuestran las colecciones de revistas de danza extranjeras –estuvo suscrito a *Dancing Times* desde 1921–, recortes de prensa, programas de espectáculos coreográficos y fotografías, que se conservan en su interesante legado (BMVB, Fotografías. Vida profesional). A imagen y semejanza de estrellas como Nijinsky, Massine o Fokine, Magrinyà apostó por rodearse de artistas catalanes de su círculo, quienes, sin tener necesariamente ninguna experiencia en la labor teatral, diseñaron decorados y figurines para los espectáculos que presentó durante los años veinte y treinta.

Así, Emili Grau Sala fue uno de sus más asiduos colaboradores. En 1932 diseñó diferentes figurines para pequeñas piezas montadas por el bailarín y presentadas en el

Teatro Urquinaona de Barcelona: *Waltz* (Brahms), *Jota Aragonesa* (Pons), *Dansa del moliner* de *El sombrero de tres picos* (Falla), *Dansa catalana* (Pons) y *Ritmes* (Labroca). Sin embargo, su obra más célebre fue *La polca de l'equilibrista* (Blancafort), ballet humorístico para el que proyectó los telones de boca y de fondo, los programas de mano y los carteles. Ramón Aulina de Mata i de Pinós, pintor y orfebre barcelonés, realizó los figurines de *Mercuri* (Scarlati) y de *Preludi* (Bach). Josep Sauri i Serrano, más conocido como “Jaury”, fue un decorador y bailarín que se encargó de la pieza *Abstracció* (Satie). Evarist Mora, además de ser uno de sus habituales cartelistas, diseñó el figurinismo de *Poliritmes* (Labroca) y de la *Dansa de la Por* de *El Amor Brujo* (Falla), de 1932. Pere Pruna, escenógrafo con una amplia experiencia gracias a su trabajo con los Ballets Russes de Diaghilev, Basil y Blum, colaboró con Magrinyà en *Cake-walk* (Debussy), de 1933. El grabador e ilustrador Bartomeu Llongueras realizó el figurín de *Trepak* (Rimsky-Korsakov). Joan Vila Pujol “D’Ivori” dibujó, en 1935, los figurines de *Panaderos* (Popular) y *Nina* (Liadow). Ferran Bosch se encargó de *Maniquí* (Poulenc); Joan Miró, de *Arlequí* (Schuman) de 1935; Enric-Cristòfol Ricart i Nin, de las *Danses de Vilanova* (Montserrat); y por último, Manuel Muntanyola, del *Rondó capritxós* (Mendelssohn), de 1936 (BMVB, Programas de mano, 1932-1936).

Es de nuevo evidente, como sucedía en la compañía de “la Argentina”, que este gran número de artistas citados tenían estilos muy diferentes. Uno de ellos podría englobar las propuestas más catalanistas, herederas del Noucentisme y la tradición regionalista, con las piezas de Aulina, Mora, Llongueras o Ricart. Por otro lado, los encargos de Pruna y Grau Sala, residentes entonces en Francia, estarían conectados con las propuestas más europeas de escenografía de la danza. Por último, en una estética claramente vinculada con la vanguardia, sobresale sin duda la labor de Miró.

Por lo tanto, es innegable el gusto que supuso para Magrinyà el cultivo de la parte plástica de sus espectáculos, trabajando su apariencia de manera muy consciente e interesada. Sus poses artísticas con diferentes trajes, en las que aparece caracterizado como distintos personajes de las óperas del Liceo y de sus galas individuales, se mezclan con otras más personales en las que es retratado maquillándose en el camerino o en escenas de la vida diaria. De esta forma, podría considerarse el bailarín que se situó más próximo a las obras de los grandes maestros de la danza europea de principios del siglo XX, sin renunciar por ello a la tradición académica del vocabulario coreográfico.

Fig. 2.

Conclusiones

En definitiva, la exposición de estos tres estilos de danza con sus figuras más sobresalientes nos permite señalar las siguientes conclusiones. En primer lugar, se puede afirmar que los bailarines españoles de principios del siglo XX utilizaron la plástica, a través de la escenografía y del figurinismo, para construirse una imagen determinada y para reforzar, mediante una estética renovada, la modernización de otros aspectos escénicos, como la coreografía, la interpretación y la música. El bailarín o la bailarina se convirtió así en la personificación de las nuevas ideas, de la nueva imagen, fusionando el ámbito visual, el físico y en el sonoro en un compendio de modernidad.

En segundo lugar, cabe precisar que la estética que cultivaron fue muy variable, puesto que abarcó desde las posturas deudoras del arte del cambio de siglo –como Zuloaga o Nieto–, hasta las más vanguardistas –Miró o Alberto–, de acuerdo con las apuestas más arriesgadas que se estaban desarrollando en la pintura o la escultura durante esos años. El número de pintores, dibujantes, escultores y orfebres que trabajaron en la puesta en escena de espectáculos de danza fue muy elevado, especialmente durante la llamada Edad de Plata (1916-1936), y tuvo su auge durante los años veinte y los primeros años treinta.

En tercer lugar, se prueba que la recepción de las novedades de compañías de danza extranjeras fue decisiva para la formación de grupos nacionales y para la generación del fenómeno de los “pintores del teatro” en España. Estos grupos aparecieron en las tres disciplinas de danza que hemos comentado, sin asociarse necesariamente a una estética determinada. A diferencia de lo que generalmente se ha venido creyendo, la modernidad y la vanguardia llegaron de la misma manera a los espectáculos de baile moderno, español y clásico, aunque con los matices derivados del estilo propio de cada artista. Prueba de ello son las representaciones noucentistas de Àurea de Sarrà, los decorados cubistas de Escudero o los figurines mironianos de Magrinyà. La asociación del flamenco con *la española* rancia y casposa fue un estereotipo implantado durante los años del franquismo, que poco tuvo que ver con el clima más vanguardista en el que desarrollaron sus trayectorias algunas de las figuras en activo desde el primer tercio del siglo XX.

Por último añadimos que en algunos casos, como el de Antonia Mercé o Tórtola Valencia, el mercado aprovechó la fama de un intérprete que, al trascender el propio espectáculo, pasó a ostentar la categoría de estrella entre el público, y compró su imagen para asociarla a distintos productos. Así, el escenario se convirtió en una eficaz

plataforma publicitaria, sumando al imaginario colectivo los frutos de ese trabajo interdisciplinar concretado en el bailarín o la bailarina.

* Esta comunicación se ha realizado en el marco de la Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación, así como del proyecto de investigación Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista (HAR2008-00744/ARTE, MICINN 2008/2011).



Figura 1. Joan Magrinyà maquillándose. Fondo Magrinyà. BMVB, (2.2.4.7). Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.



Figura 2. Joan Magrinyà con vestido blanco y negro. Fondo Magrinyà. BMVB (2.2.4.8.). Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1912-05), “Instituto Internacional para Señoritas”, *Mundo Gráfico*, nº 31, Madrid.

BABLET, D. (1975), *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París.

D’ORS, C. (2000), *El Noucentisme*, Madrid.

ESCUADERO, V. (1947), *Mi baile*, Barcelona.

(1950), *Pintura que baila*, Madrid.

ESPINALT, C. (1934-10), “La tècnica de Josefina Cirera”, *Mirador*, Barcelona, p. 5.

ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1928), *Nuevo escenario*, Barcelona.

La Danza delle Avanguardie : dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring (2005), [cat. exp.], Milán.

La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular (2008), [cat. exp.], Madrid.

LLONGUERAS, J. (1911), “Del Ritme”, *Almanach dels Noucentistes*, MCMXI.

(1942), *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*, Barcelona.

MALHERBE, H. (1928), “Spectacles Spagnoles”, *Cahiers d’art*, nº 3, París, p. 143.

NOEL, E. (1912), *República y flamenquismo*, Sevilla (facsimil 2007).

QUERALT, M.P. (2005), *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Barcelona.

VARENNE, P. (1921-08), “Aurea”, *Bonsoir*, París.

Abreviaturas

ARS – Archivo de la Residencia de Señoritas, Madrid.

A.S. – Département des Arts du Spectacle, BNF, París.

BMO – Bibliothèque-Musée de l’Opéra, París.

BNF – Bibliothèque Nationale Française, París.

BMVB – Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

IT – Institut del Teatre, Barcelona.