MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(eds.)

LAS REDES HISPANAS DEL ARTE DESDE 1900

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE HISTORIA

MADRID, 2014

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse, en manera alguna, por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

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

Este volumen colectivo se vincula a los resultados de los Proyectos de Investigación del PN de I+D+i vigentes en la actualidad en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (Ref. HAR2011-25864) e *Imágenes del Nuevo Mundo: El patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Iñiguez al CSIC* (Ref. HAR2011-27352).

Católogo general de publicaciones oficiales:
http://publicacionesoficiales.boe.es/

Editorial CSIC: *http://editorial.csic.es* (correo: *publ@csic.es*)

© CSIC
© Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (editores) y de cada texto, su autor.

ISBN: 978-84-00-09206-1
e-ISBN: 978-84-00-09207-8
NIPO: 723-14-029-1
e-NIPO: 723-14-028-6
Depósito Legal: M-10115-2014
Maquetación: Eduardo Salazar Acha
Impresión: DiScript Preimpresión, S.L.
Impreso en España - *Printed in Spain*

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

ÍNDICE

Introducción: Las redes hispanas del arte desde 1900 11

I. REDES DE PROYECCIÓN Y CIRCULACIÓN DEL ARTE

José Luis de la Nuez Santana: *Visiones y revisiones de la Modernidad en la historia del arte latinoamericano contemporáneo* 17

Isaac Ait Moreno y Kenji Matsuda: *Rutas* olvidadas *del arte moderno: España, México y Japón* 31

Julián Díaz Sánchez: *La idea de cubismo en la cultura artística española de posguerra* 43

Idoia Murga Castro: *De gira: la difusión del arte español por medio de la danza* 53

Miriam M. Basilio Gaztambide: *La* Exhibition of Government Posters (1937) *en The Museum of Modern Art: carteles republicanos como modelos de diseño vanguardista y de efectividad pedagógica* 67

Lidia Mateo Leivas: *El nómada que quería volver a casa. España a través de la mirada de Luis Quintanilla* 75

Miguel Cabañas Bravo: *Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba* 89

Noemí de Haro García: *El papel de las imágenes en* Appeal for amnesty in Spain 107

María Dolores Jiménez-Blanco: *1941: Miró en Nueva York* 121

Paula Barreiro López: *Redes críticas: encuentros e intercambios de España a la Europa de la guerra fría* 129

Javier Pérez Segura: *Arte español en Estados Unidos: las exposiciones internacionales del Instituto Carnegie durante los años cincuenta* 143

Jacopo Galimberti: *Muchedumbre, masa y multitud: la iconografía de la masa y el arte español de los sesenta* 153

Mónica Carabias Álvaro: *La Galería Spectrum de Zaragoza (1977-). Una historia de hallazgos y estímulos* 167

Isabel García García: *Panorama 78* 183

Dolores Fernández Martínez: *De la exposición de papel a la exposición virtual. Auge y decadencia de los catálogos de arte y otros materiales de difusión de las exposiciones entre los siglos* xx *y* xxi 197

II. REDES DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIO DEL ARTE

Juan Miguel Sánchez Vigil: *La ilustración en las grandes obras de arte. Análisis de la documentación fotográfica de iberoamérica en* Ars Hispaniae *y* Summa Artis .. 213

Ramón Gutiérrrez: *El Centro de Documentación de Arte, Arquitectura y Urbanismo (CEDODAL) y sus fondos documentales* 231

Amelia López-Yarto Elizalde: *Diego Angulo Íñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC* 241

Berta García del Real Marco: *Enrique Marco Dorta y sus estudios de arte iberoamericano* 251

María de los Ángeles Fernández Valle: *Perú en el archivo fotográfico de Enrique Marco Dorta, conservado en el CEDODAL de Buenos Aires* 267

Wifredo Rincón García: *Fotografías de arte portugués en el legado de Enrique Marco Dorta al Instituto Diego Velázquez del CSIC* 281

Jorge Sebastián Lozano: *Espacios y símbolos. El archivo gráfico de Santiago Sebastián* 295

Fernando Villaseñor Sebastián: *Entre España y América: percepción historiográfica de la presencia del tardogótico en el Nuevo Mundo* 303

Álvaro Pascual Chenel: *Imágenes de la tragedia: el derruido patrimonio artístico de Antigua (Guatemala) en el archivo fotográfico del CSIC* 317

María Paz Aguiló Alonso: *Los álbumes de fotografías del archivo de don Diego Angulo: las Antillas* 333

Susana Varela Flor: *Trinta anos a fotografar o património azulejar: o contributo de santos simões para a rede ibérica de circulação, projecção e estudo no século xx* 345

DE GIRA: LA DIFUSIÓN DEL ARTE ESPAÑOL POR MEDIO DE LA DANZA[1]

Idoia Murga Castro
Universidad Complutense de Madrid

El estudio de las redes de circulación y difusión del arte español en el siglo xx en ocasiones ha pasado por alto la relevancia que tuvo el escenario como lugar de proyección de las novedades plásticas. El medio escénico es un punto de encuentro, un lugar de colaboración e intercambio, pero también una forma de llegar a un público amplio, diverso e internacional, cuya perspectiva debe incorporarse en los análisis de recepción del arte contemporáneo. El vínculo de la plástica con lo efímero de la experiencia teatral ha estado durante mucho tiempo al margen del discurso, centrado en los circuitos de creación y exhibición más tradicionales. No obstante, a raíz de circunstancias de distinta índole, la colaboración de creadores de varias disciplinas con el fin de estrenar espectáculos de danza consiguió, en el arranque de la pasada centuria, la implicación de muchos de los pintores «de caballete» en el diseño de decorados y trajes. Estos salieron así de sus círculos minoritarios de galerías, más o menos vinculadas a la influencia de la academia, para mostrar sus experiencias plásticas en diálogo con una música, un movimiento y un argumento desarrollado en el tiempo.

Con estas premisas, podemos entender desde una perspectiva nueva la percepción de las aportaciones plásticas de los artistas españoles de la vanguardia y la modernidad, en un contexto interdisciplinario que tuvo lugar sobre los escenarios desde los primeros años del siglo xx. Este ensayo expone los aspectos teóricos vinculados a las posibilidades de lo escénico como medio de difusión de la estética, la didáctica y la política, y analiza algunos casos de difusión de lo plástico a través de los espectáculos de ballet en giras internacionales.

Un arte para la escena. Una escena para el arte

La importancia de la plástica escénica había arraigado en la conciencia de las gentes de teatro desde el último tercio del siglo xix. El desarrollo de la teoría de la obra de arte total,

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref: HAR2011-25864).

impulsada por la concepción escénica de Wagner, fue aprovechada por muchos directores teatrales y escenógrafos que complementaron sus espectáculos enriqueciendo el lenguaje con una especial atención a la parte plástica de los mismos y una valoración de la sinergia artística final por encima de los componentes individuales. El valor de lo decorativo en movimientos como Arts & Crafts, con William Morris a la cabeza, y en general, de las propuestas del *art nouveau* ayudaron a romper las fronteras de las llamadas «artes mayores» para introducir dentro de la práctica artística de prestigio otros ámbitos antes considerados más próximos a la artesanía. En este sentido, los pintores simbolistas fueron quizá los primeros que, de manera consciente, trabajaron con dramaturgos y poetas, compositores e intérpretes en las primeras agrupaciones que seguían la teoría de las correspondencias de Charles Baudelaire, la idea de la sinestesia y que favorecieron la génesis de los primeros teatros de arte.

Esta actitud de exploración de nuevos medios aterrizó en los círculos de vanguardia con una óptima acogida. Ese fenómeno al que puso nombre Denis Bablet como los «pintores en el teatro» cobró un nuevo impulso gracias a la ya conocida irrupción de la compañía de danza de Sergei Diaghilev, los Ballets Russes, en el París de 1909. Las experimentaciones sobre las correspondencias artísticas cobraban un nuevo sentido en el marco de una agrupación llegada de la Rusia zarista que rompía con su tradición académica más conservadora al fomentar el encuentro sobre el escenario de las creaciones de estética renovadora de pintores, músicos, coreógrafos y literatos, logrando un éxito de público sin precedentes en la historia del ballet. Su atracción radicaba además en una recuperación de elementos folklóricos rusos que daba una vuelta de tuerca al exotismo tardorromántico al unir esa tradición de las costumbres, las canciones y los bailes populares con la vanguardia más provocadora del París bohemio y marginal, exportándolo a los circuitos teatrales de la «alta cultura» y ofreciéndolo a un público de la aristocracia y la burguesía que frecuentaba los teatros más refinados. Así debemos entender el aterrizaje en los Ballets Russes de un Picasso treintañero en plena crisis vital en medio del París de 1916, cuando creó para *Parade* aquellas polémicas y atrevidas esculturas cubistas vivientes «habitadas» por bailarines clásicos que prácticamente no podían moverse con ellas. De qué otra forma habrían llegado también unos jóvenes Joan Miró y Max Ernst a diseñar el ballet *Romeo y Julieta* en 1926, una de las propuestas más rompedoras que se recuerdan y que provocaron la protesta del grupo surrealista de André Breton, que los acusó de vender su pensamiento «a las órdenes del dinero».[2] *La Révolution Surréaliste* había entendido esa participación de la vanguardia en el teatro como una concesión esnob hacia el público consumista de las artes modernas. Pocos integrantes de la audiencia, sin embargo, vieron en este ballet algo más que un atentado contra Shakespeare.

La mezcla de la tradición y la vanguardia fue todo un incentivo para los artistas más inquietos y renovadores en Europa. La inspiración en cuentos y leyendas, los objetos de artesanía popular, el cancionero y el romancero, el baile foklórico y tradicional, el flamenco, las ferias y las fiestas fueron nuevas temáticas sobre las que crear piezas escénicas multidisciplinares. La progresiva invasión de los nuevos medios, la difusión de revistas profusamente ilustradas, la divulgación a través del cine y la radio, el sonido de músicas modernas —como el jazz— y las revistas y vodeviles no pasaron desapercibidos para los intelectuales y los artistas que encontraron todo un mundo en el que intervenir, fuera de fronteras disciplinarias, de manera *inter-*

[2] Aragon, Louis y Breton, André. *Protestation,* Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca. Reproducido en *Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Barcelona, 1994, p. 55.

medial.[3] En este sentido, la brillante cabeza de Ramón Gómez de la Serna ya supo identificar que el «arte nuevo» se generaba a partir de esas correspondencias e intercambios surgidos de la interacción desordenada de los ritmos modernos, como explicó en la introducción de *Ismos*, en 1931:

> Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca. [...]
>
> De la mescolanza de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesia del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo; entendiendo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas.[4]

Lo escénico, por tanto, ganó una enorme presencia entre las artes europeas de principios del siglo XX. El escenario era una plataforma óptima para la experimentación plástica, para entablar un diálogo entre las distintas disciplinas y para la difusión de las aportaciones estéticas entre un público mucho más amplio que el que acudía a las exposiciones de arte, tanto el de los grandes espacios oficiales y académicos, como de las pequeñas galerías en las que podía exponer por aquel entonces cualquier joven pintor de la vanguardia. Un teatro del circuito para ballet en París rondaba un aforo de mil espectadores —como el Théâtre Sarah Bernardt, donde se estrenó la mencionada versión de *Romeo y Julieta*— e incluso llegaba a duplicar esa cantidad —como la Ópera Garnier—. El Alhambra Theatre de Londres, en el que se representó el estreno de *El sombrero de tres picos* con la famosa escenografía de Picasso de 1919, podía albergar entre mil quinientos y dos mil espectadores. Un estreno en la Metropolitan Opera House de Nueva York —citemos, por ejemplo, el *Café de Chinitas* que puso en escena Salvador Dalí para Encarnación López *La Argentinita* en 1943— suponía que contemplarían la pieza más de tres mil personas en una misma representación. Teniendo en cuenta que habitualmente los ballets se montaban para representarse varias veces en la misma programación, estamos hablando de que varios miles de espectadores podrían contemplar los decorados y trajes de Picasso, Miró o Dalí en los pocos días que durara el contrato con el teatro. La difusión plástica a través de la escena superaba el alcance de las exposiciones tradicionales de arte.

A esta mayor divulgación hay que sumar otra variable más al hablar del caso concreto de los espectáculos de danza. El hecho de que un ballet carezca de texto dramático, como el teatro o el cine, favoreció una circulación mucho mayor, independientemente del idioma que hablara el público de cada ciudad visitada. La universalidad de la música y el movimiento ampliaron las posibilidades de difusión de la producción artística de las compañías de danza y, por tanto, también de la plástica que acompañaba ese repertorio. Allí donde las piezas teatrales no podían llegar al estar limitadas a representarse por territorios que hablaran un mismo idioma, la danza trascendía fronteras, llevando consigo toda su puesta en escena. De esta forma, las compañías de ballet transportaron decorados mucho más lejos, aumentando el impacto a nuevos públicos.

Esta enorme capacidad de alcance que favorecía el escenario fue rápidamente entendida por el teatro soviético, simultáneamente a su Revolución. Llama la atención el hecho de que

---

[3] Véase el estudio de ALBERT, Mechthild (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio,* Madrid –Frankfurt, Iberoamericana– Vervuert, 2005.

[4] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos,* Buenos Aires, Poseidón, 1947, p. 11.

en el entorno de 1917 se fundaran más de tres mil organizaciones escénicas, a las que accedían cientos de miles de nuevos espectadores, que podían contemplar los espectáculos de manera gratuita.[5] Los dirigentes soviéticos habían asumido el poder del escenario, su papel de plataforma educativa para una población altamente analfabeta. Así lo detectó en 1920 Anatolii Lunacharsky, el comisario soviético de educación, cuando aseguró:

> El arte es un poderoso medio de inculcar a las personas de alrededor ideas, sentimientos y estados de ánimo. La agitación y la propaganda adquieren una agudeza y efectividad particulares cuando están revestidas con atractivas y poderosas formas de arte.[6]

De esta forma, el teatro soviético fue el primero en aplicar el constructivismo y el suprematismo más vanguardista a los espectáculos, en explorar el volumen y las tres dimensiones, en reflexionar sobre la abstracción, en huir de la decoración pintada para experimentar con el elemento arquitectónico, la dinámica de los intérpretes, los flujos... Se trataba realmente de una iniciativa pionera, pensada además para que fuese contemplada por un público amplio, variado y sin ninguna formación especial previa. Esta renovación formal se dotó de contenidos de gran carga política, en la creencia de que la revolución social se conseguía a través de un teatro social —el *Octubre Teatral,* como llegó a denominarlo Vsévolod Meyerhold—.

Es lógico pensar que el aire fresco de todas estas ideas llegaría a España a través de los intelectuales de izquierdas. No sería otro que Josep Renau quien, desde *Nueva Cultura,* calificaría el cartel y la escenografía como los medios artísticos más adecuados para acercar la cultura a todas las capas sociales:

> 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 [...] 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.[7]

Esta reflexión, que compartía Renau en plena Guerra Civil española a raíz del éxito que había conseguido la puesta en escena de *Fuenteovejuna,* se introducía en la polémica que para entonces llevaba cuatro años desatada desde el Congreso de Escritores Soviéticos. En él se

---

[5] Van Norman Baer, Nancy. «Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde», *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935*, San Francisco, Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991, p. 35.

[6] Citado en «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», traducido en Bowlt, John (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934.* Nueva York, Viking Press, 1976, p. 185. Reproducido en Van Norman Baer, 1991, p. 35. Traducción al castellano de la autora.

[7] Renau, Josep. «Función social del cartel publicitario (I)», *Nueva Cultura,* año III, n.º 2, Valencia, (abril de 1937), p. 6.

había establecido que el lenguaje plástico oficial debía ser únicamente el realismo socialista, por lo que las propuestas en la línea de Alberto Sánchez y su Escuela de Vallecas eran criticadas por sus homólogos, por considerar que ocultaban el mensaje propagandístico y resultaban menos accesibles para personas poco cultivadas, a pesar de demostrar en la práctica, como apuntaba Renau, una gran sintonía con el público.

De cualquier manera, para ese momento la II República española había hecho buen uso del instrumento escénico en su vertiente más didáctica y pedagógica. Desde principios de los años treinta nacieron distintas empresas itinerantes que, utilizando los escenarios, habían llevado la cultura a los distintos puntos de la geografía ibérica con el fin de contrarrestar el analfabetismo de las zonas más degradadas. Campañas como las Misiones Pedagógicas, con su grupo teatral y su coro, y el teatro universitario de La Barraca —dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte— son hitos de este aprovechamiento de la plataforma teatral como elemento de comunicación y de educación. En ellos convivía el repertorio literario del Siglo de Oro español con una puesta en escena moderna obra de los jóvenes estudiantes de Bellas Artes, como el propio Alberto, Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero, Santiago Ontañón y Alfonso Ponce de León, entre otros. En un sentido algo más lúdico, pero igualmente basado en la combinación de lo popular con la alta cultura, la Compañía de Bailes Españoles —fundada por Lorca, Encarnación López *La Argentinita* e Ignacio Sánchez Mejías— rescataba aquella fórmula difundida por Diaghilev, aplicando el imaginario de «lo español».[8] En ella trabajaron pintores como Alberto, Caballero, Ontañón, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals y Francisco Santa Cruz, y músicos como Ernesto y Rodolfo Halffter, con una especial intensidad. Entre los literatos que apoyaron la iniciativa, colaboraron en la búsqueda de miembros de la compañía y, en algunos casos, escribieron libretos para su repertorio cabe mencionar a Cipriano Rivas Cherif, el propio Lorca, José Bergamín, Rafael Alberti, María Teresa León y Miguel Pérez Ferrero.

Esta concepción del medio escénico, que había llevado a que todo joven artista que se preciase probara al menos una vez a trabajar como escenógrafo en un espectáculo de teatro o de danza terminó por normalizar una actividad que afortunadamente sería de mucha ayuda durante y tras los tiempos de guerra. Ya a lo largo del conflicto bélico español, la actividad cultural se volcó en aquellos ámbitos en los que la difusión ideológica se conseguía ampliamente, revestida —como había señalado Lunacharsky— de los trajes folklóricos, los bailes y las melodías populares del pequeño cuerpo de baile de las Guerrillas del Teatro que dirigía María Teresa León. No obstante, la situación en la posguerra y durante el exilio republicano no fue muy diferente. Muchos artistas refugiados en distintos territorios de acogida encontraron en la danza un salvavidas, tanto para ampliar limitaciones disciplinarias como por pura supervivencia. Si ya era difícil ser un artista de éxito en el París de principios de siglo, las circunstancias empeoraron enormemente en los años azotados por las guerras y posguerras. Sin un mercado artístico potente, podían encontrarse otras salidas: el cine, la edición, la tipografía, la publicidad, pero sobre todo, la escena.

Esta situación es análoga a la de otros muchos creadores de distintas disciplinas y nacionalidades que tuvieron que huir de Europa con el ascenso de los fascismos y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial. Las experiencias previas en el Viejo Continente y los horizontes que ofrecían los escenarios favorecieron que en los nuevos destinos los artistas se

[8] Véase Murga Castro, Idoia. «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías», en Carmen Giménez Morte (ed.). *La investigación en Danza en España,* Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

encontrasen alrededor de la danza y entretejiesen nuevas redes creativas interdisciplinarias. Además, las compañías que se fundaron en los años cuarenta —muchas de ellas con integrantes exiliados—, llevaron de gira el repertorio creado en esas nuevas circunstancias, difundiendo a su vez aquellas aportaciones en las que los artistas españoles habían puesto su granito de arena en forma de telones y trajes. Estas giras interminables difundieron todavía en mayor medida las aportaciones estéticas de los creadores que a su vez el exilio había dispersado. Los agotadores itinerarios de actuaciones sucesivas planeados por temporadas por los empresarios teatrales son, por ello, un circuito que se debe tener en cuenta a la hora de analizar el alcance de los creadores españoles del siglo pasado.

Para hacerse una idea de las duras condiciones sufridas durante las giras organizadas por las numerosas compañías de ballet en la primera mitad del siglo XX, cabe extractar un fragmento de las memorias de Tamara Tchinarova —que más tarde cambiaría su apellido al de Finch—. Esta bailarina, nacida en Rumanía y formada en París, fue integrante de varias compañías de danza herederas de la fórmula de los ballets rusos que llevaron escenografías de distintos artistas españoles. Tchinarova escribió a propósito de una de aquellas temporadas en Estados Unidos desde los años treinta:

> Las giras agotadoras fueron en América: un año, más de ochenta pueblos y ciudades, otro año, más de un centenar. Una noche aquí, dos noches allí, una semana en Los Ángeles, una en San Francisco, una en Chicago; no se veía nada más que el tren, el hotel y el teatro, y entre medias una cafetería donde las chuletas y los *banana splits* eran un lujo. Calentar, ensayar, bailar, dormir, remendar las zapatillas, lavar los maillots. Se contrató un tren especial para llevarnos a nuestros destinos, frecuentemente en el lado opuesto del vasto continente americano. Ese tren se convirtió en nuestra casa.[9]

Ballets españoles entre Asia, América y Australia

Una vez planteados los puntos de partida y las argumentaciones en torno a la idea del escenario como lugar de encuentro interdisciplinario y favorecedor del establecimiento de redes culturales, así como del papel de la danza como vehículo de difusión de las aportaciones plásticas de la modernidad y la vanguardia, analizaremos los casos de dos compañías que, con sus giras, difundieron el arte español a nivel internacional: los Ballets Espagnols de La Argentina y los Ballets Russes de Monte Carlo.

El primer caso es el de una compañía de danza española que llevó de gira obras con escenografía de artistas españoles: los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* y su gira por Asia entre 1928 y 1929 (Fig. 1). Esta bailarina nacida por casualidad en Buenos Aires había fundado una compañía en la línea de Diaghilev, basada en la conformación de un repertorio de danza española a partir de la labor conjunta de compositores, literatos y pintores españoles de estéticas renovadas. A diferencia de la ya mencionada Compañía de Bailes Españoles, los Ballets Espagnols se crearon en París para un público fundamentalmente internacional y apoyaron su viabilidad en su viaje itinerante por Europa, América y Asia. Solo en 1934 Antonia Mercé actuaría en la Península Ibérica, a pesar de que, para entonces, las autoridades

[9] FINCH, Tamara. «My dancing years, part two». *Dance Chronicle - Studies in Dance and the Related Arts,* 27(2), 2004, pp. 269-271. Traducción de la autora.

Fig. 1. *Algunas instantáneas tomadas durante la gran gira mundial que acaba de terminar La Argentina*, 1929. Bibliothèque Nationale de France, París.

republicanas habían reconocido su labor como difusora de la cultura española en el exterior, a través de la imposición de la Cruz de Isabel la Católica en 1931. En su grupo trabajarían pintores como Gustavo Bacarisas, Federico Beltrán Massés, Néstor de la Torre, Ricardo Baroja y Mariano Andreu. Utilizaría partituras compuestas por los jóvenes Ernesto Halffter, Gustavo Durán, Gustavo Pittaluga y Óscar Esplá. Tendría gran importancia el apoyo de su grupo por literatos como Lorca, Rivas Cherif y Ángel del Río, entre otros.

En esa primera gira de 1928 y acompañada de «42 baúles, varios canarios y toda una multitud de maletas y cestos con sombreros, calzado, etc.»,[10] Antonia Mercé *La Argentina*, de la mano de su representante Arnold Meckel, inició su gira desde París por Estados Unidos, donde actuó decenas de veces en Nueva York, Chicago, Boston y Pittsburgh. Desde la ciudad de los rascacielos se embarcó hacia Japón, donde llevó a cabo distintas representaciones en Tokio y Osaka. Después paró en Shanghai, Hong Kong, Manila y Saigón, para volver más tarde a Francia. Durante esos meses, los programas agruparon obras como *Córdoba,* de Isaac Albéniz, *Danza V* de Enrique Granados, la *Danza del fuego* de *El amor brujo* de Manuel Falla, piezas populares, un bolero del siglo XVIII y una pieza titulada *La Corrida.* La mayor parte de los trajes diseñados para estos bailes habían sido obra de Gustavo Bacarisas y de Néstor de la Torre. Este último también había puesto en escena una de las grandes piezas del repertorio de los Ballets Espagnols interpretada en esta gira asiática: *Iberia,* estrenada el año anterior en Europa. Mercé había prevenido a Néstor de su necesidad de llevar trajes diseñados con una

[10] SHYKE, James Van. «La Argentina llegó con la Srta. C. Pérez», *La Opinión,* Manila, 12-2-1929. Recorte de prensa del legado de Antonia Mercé *La Argentina*, Fundación Juan March, Madrid.

Fig. 2. Programa de mano de la actuación de Antonia Mercé *La Argentina* en el Teatro Imperial de Tokio, 1929. Bibliothèque Nationale de Francé, París.

línea renovadora, como los que tanto éxito habían conseguido el año anterior en París. Así se lo indicó en una carta de agosto de 1928, previa al inicio de la gira:

> 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 [...].[11]

Tras sus actuaciones asiáticas a principios de 1929, la prensa recogió la importancia de la plástica en sus espectáculos, como el diario colonial francés *Journal de Shanghai*, en el que podía leerse:

> Una de las cosas que más ha llamado la atención al público de anoche es la riqueza, la variedad y sobre todo el carácter de los trajes de La Argentina. Pertenecen a la danza, a la decoración, a lo más delicado del arte del figurinismo, justo en el límite entre la vestimenta histórica y a lo que la imaginación de un pintor puede atreverse como lo más estilizado.[12]

---

[11] Carta de Antonia Mercé a Néstor de la Torre, Chamonix, 12-8-1928. Cit. en Almeida Cabrera, Pedro Juan. *Néstor y el Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, p. 133.

[12] «Débuts éclatants de la Argentina à Shanghai», *Le Journal de Shanghai,* Shanghai, 9-2-1929. Recorte de prensa del legado de Antonia Mercé *La Argentina*, Fundación Juan March, Madrid. Traducción de la autora. Véanse también: «La Argentina Given Ovation At Town Hall», *Thechina Press,* Shanghai, 9-2-1929. «La Argentina quitte Shanghai ce matin», *Le Journal de Shanghai,* Shanghai, 13-2-1929.

Fig. 3. Mapa con las giras de los Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1936 y 1936-1940. National Library of Australia, Canberra.

Mercé consiguió grandes éxitos durante su gira, siendo la visita a Filipinas quizá la que generó más complicidades con el público y con un sector de la crítica que seguía muy vinculada al reciente pasado colonial español. Sin embargo, esta fascinación generada en el público que acudió a las distintas representaciones tuvo su culmen en Japón, en lo que ha sido entendido como el primer paso en el enorme aprecio por la danza española y el flamenco que desde allí se ha venido manifestando hasta la actualidad. En este sentido, cabe destacar el papel clave que, sin ser consciente, Antonia Mercé *La Argentina* ejerció en el desarrollo artístico de un chico de veinticinco años que fue a verla bailar. Kazuo Ohno, bailarín fundador del *butoh*[13] junto a Tatsumi Hijikata, estuvo en el patio de butacas del Teatro Imperial de Tokio en el que Mercé actuó en enero de 1929 (Fig. 2). La experiencia lo marcó tanto que dijo que desde ese momento quiso ser bailarín. De hecho, años después, Ohno creó una pieza titulada *La Argentina Sho (Admirando a La Argentina)* que sería una de las obras más identificadas con ese estilo de danza.[14]

El segundo de los casos de estudio se centra en la presencia de la obra de pintores españoles en el repertorio extranjero a través de la herencia de la compañía de Diaghilev encarnada en los Ballets Russes de Monte Carlo, que fueron de gira a Australia entre 1936 y 1940 (Fig. 3). A la muerte de Diaghilev en 1929, su compañía desapareció, dando lugar poco después

[13] *Butō* o *butoh* nació tras la Segunda Guerra Mundial, como reacción al horror de las consecuencias bélicas en Japón, insistiendo en lo grotesco y lo oscuro del ser humano. Plantea una reflexión sobre la condición del cuerpo, su interacción con su entorno y la improvisación que lo libera, que le permite hablar por sí mismo.

[14] Soler Gallardo, Joan Carlos. «La contribución del butoh a la nueva danza del siglo xx. El vínculo entre Antonia Mercé Luque y Kazuo Ohno», en Elena Barlés y David Almazán. *Japón y el mundo actual,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 963-977.

a multitud de agrupaciones generadas a partir de sus mismos presupuestos: una concepción interdisciplinar de alta calidad artística a cargo de creadores de estéticas renovadoras, basadas una vez más en la suma de la tradición y la vanguardia. Una de ellas se denominó los Ballets Russes de Monte Carlo y nació en 1932 de la iniciativa conjunta del coronel Wassily de Basil, militar zarista exiliado y gestor cultural en París, y René Blum, director de ballet en Monte Carlo y hermano del futuro primer ministro de la República Francesa con el Frente Popular. En la mencionada horquilla cronológica, las difíciles circunstancias políticas y sociales —y en seguida bélicas— hicieron mella en la conformación de la compañía, que cambiaría varias veces de nombre y de dirigentes.[15] En ese tiempo, huyendo de la guerra, el grupo viajó a Australia, Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica hasta 1946.

La compañía se embarcó pues hacia su primer espectáculo australiano, llevando como bandera el legado y la fórmula de Diaghilev. Así, un artículo titulado «Famous Creators of Settings for the Russian Ballet», publicado en octubre de 1936, antes de que el Ballet Russe de Monte Carlo llegara a Australia, aseguraba que Picasso había dado su consentimiento para que los decorados y trajes de *Pulcinella* fuesen mostrados durante la gira y que todos los materiales eran obras «originales» y «auténticas».[16] Esta referencia, que apareció antes de que la compañía llegara a tierras australianas, no fue del todo correcta, puesto que el mencionado ballet con decorados de Picasso nunca llegó a formar parte de la programación mostrada durante esas tres giras. No obstante, quizá pudieron llevarse hasta Australia algunos de los materiales y bocetos que formaban parte de la colección de arte de los dirigentes de la compañía, con la que más tarde se organizaría una muestra que acompañó las actuaciones de los Ballets Russes de Monte Carlo. Pero en cualquier caso, estaba claro que el prestigio artístico que daba una presentación cuidada era un punto que el coronel de Basil quería apuntarse a su favor, lo que recogió en todos los programas. La compañía, heredera del mítico grupo de Diaghilev, era «el museo más exquisito del mundo de arte vivo que uno podría imaginar, una institución cultural sin igual, una academia de tradición dancística peripatética».[17] Entre los artistas representados destacaron André Masson, Natalia Gontcharova, André Dérain, Mikhail Larionov, Leon Bakst y Alexander Benois, en un repertorio en el más puro estilo de Diaghilev, con reposiciones de *Les sylphides, Les presages, La boutique fantasque, Soleil de nuit* y *Scheherezade*, entre otros muchos.

Aquella primera gira de la compañía por Australia tuvo una duración de nueve meses, entre octubre de 1936 y julio de 1937.[18] En ella no apareció ninguna obra de pintores españoles. Solo se llevó *El amor brujo* de Manuel de Falla con puesta en escena de Natalia Gontcharova y coreografía de Leon Woizikovsky, que se representó en dieciocho ocasiones.[19] Aunque es-

---

[15] Los problemas entre De Basil y Blum y las dificultades económicas castigaron a la compañía, que optó por huir de Europa con el avance del nazismo, puesto que muchos de los componentes del grupo estaban perseguidos. El propio Blum, que no se unió a la gira de la compañía, sería arrestado en París en 1941 y moriría dos años después en el campo de concentración de Auschwitz.

[16] A Balletomane. «Famous Creators of Settings for the Russian Ballet», *The Advertiser,* Adelaide, 17-10-1936, p. 12. Cit. en Michelle Potter. «Arnold Haskel in Australia: Did Connoisseurship or Politics Determine his Role?», *Dance Research,* 21.1, 2006, p. 43. Traducción de la autora.

[17] Haskell, Arnold L. «Colonel de Basil and the Great Tradition». Reproducido en el programa de mano Ballets Russes de Monte-Carlo (Col. W. de Basil's), Australia y Nueva Zelanda, 1936-1937, p. 6. National Library of Australia. Traducción de la autora.

[18] La agrupación actuó en Adelaide, Melbourne, Sydney, Nueva Zelanda y Brisbane.

[19] Potter, 2006, p. 52.

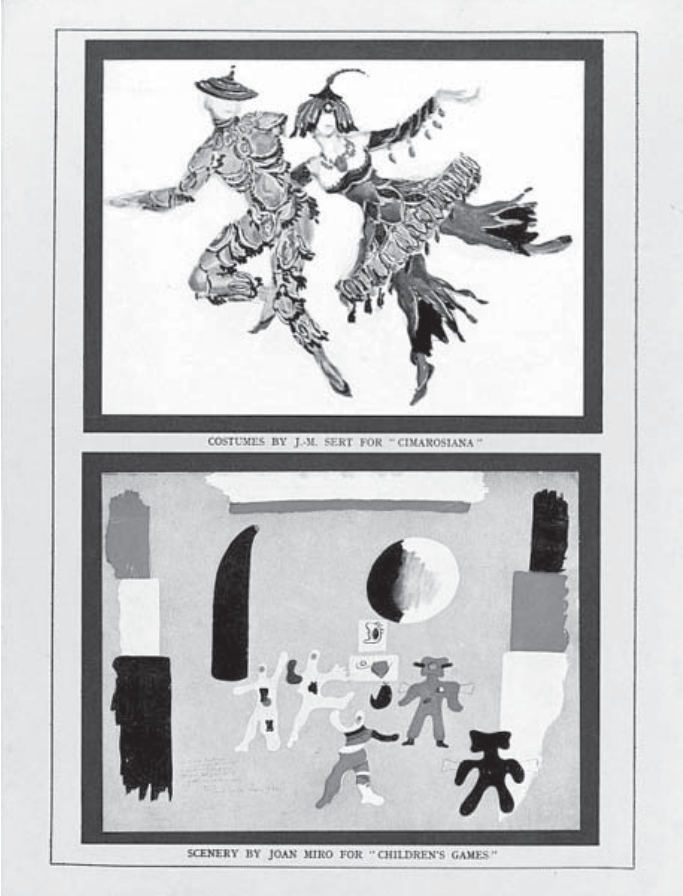

Fig. 4. Página del programa de mano del Original Ballet Russe en 1939-1940 con una reproducción de los bocetos de José María Sert *(Cimarosiana)* y Joan Miró *(Jeux d'enfants)*. National Library of Australia, Canberra.

taba previsto llevar igualmente el *Don Juan* que poco antes se había estrenado en Europa con telones y trajes de Mariano Andreu, finalmente una disputa por los derechos de autor entre Léonide Massine y el coronel de Basil canceló esta posibilidad.

La segunda de las grandes giras organizadas en Australia llegó bajo la denominación del Covent Garden Russian Ballet, entre septiembre de 1938 y abril de 1939. El grupo estaba dirigido por Educational Ballets Limited, con Victor Dandre a la cabeza. El repertorio se centró en coreografías de Michel Fokine, con la participación de David Lichine y Serge Grigoriev. Antal Dorati fue nombrado el director de orquesta. En el repertorio exportado en esos meses, el público australiano pudo ver por primera vez la puesta en escena de *Les dieux médiants*, un ballet con libreto de Boris Kochno, música de Haendel y arreglos de Thomas Beecham, coreografía de Lichine, telones de Bakst y figurines de Juan Gris. Estos últimos habían sido reutilizados ya en julio de 1928 en el estreno de este ballet en Londres por la compañía de Diaghilev. El pintor español los había diseñado para *Les tentations de la bergère* entre 1922 y 1923, y falleció antes de ver en escena esta reposición que más tarde se llevaría a Australia.[20] Asimismo, el grupo ruso representaría *Jeux d'enfants*, un ballet escrito por Kochno, con música de George Bizet, coreografía de Massine y escenografía y figurinismo de Joan Miró.

[20] Véase Murga Castro, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962),* Madrid, CSIC, 2012, pp. 59-64.

Fig. 5. Fotografía de *Pavane* por el Original Ballet Russe, 1938-1940.
The Geoffrey Ingram Collection. National Library of Australia, Canberra.

Por último, la tercera de las giras australianas, esta vez por parte del Original Ballet Russe del coronel de Basil, duró nueve meses, entre diciembre de 1939 y agosto de 1940, poco después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. David Lichine repitió como coreógrafo, apoyado por Serge Grigorieff, así como Antal Dorati, que de nuevo dirigió la orquesta. El primero de los espectáculos se estrenó en el Théâtre Royal de Sydney el 30 de diciembre de 1939. En su repertorio volvieron a aparecer éxitos pasados, como *Les dieux médiants, Jeux d'enfants* y otros clásicos. Como novedad para el público australiano, se representó *Cimarosiana,* la segunda versión del ballet *Le astuzie femminili* estrenado en 1920 en París por la compañía de Diaghilev con un diseño de José María Sert (Fig. 4). De este último también sería la puesta en escena del ballet *Pavane,* una adaptación de *Las Meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916 durante la primera gira de los Ballets Russes de Diaghilev en España (Fig. 5). A diferencia de las giras anteriores, las circunstancias bélicas se introdujeron en la vida de la compañía, a pesar de la lejanía física. Así, por ejemplo, el 12 de marzo de 1940 la agrupación organizó una actuación en beneficio de la liberación de Polonia, con la participación destacada de varios miembros polacos del ballet.[21]

A raíz de la llegada de la compañía, De Basil mostró una serie de fondos de sus colecciones en la exposición titulada *Art for Theatre and Ballet,* inaugurada el 5 de febrero de 1940 en la galería de David Jones, en la calle George de Sydney. Posteriormente, la muestra se llevaría a The

[21] Programa de mano, Théâtre Royal, Sydney, 12-3-1940. National Library of Australia.

Mural Hall, en The Myer Emporium calle Bourke de Melbourne, con el patrocinio del British Council en Australia y, por último, a la Australian Art Gallery de la calle Rundle de Adelaide. En ella pudieron contemplarse más de quinientas obras que comprendían diseños, maquetas y trajes de la compañía de más de cincuenta artistas. Entre ellos destacaron Giorgio de Chirico, Alexandre Benois, Natalia Gontcharova, Christopher Wood, Edward Burra, Laura Knight, Vladimir Polunin y Duncan Grant. Entre otras obras, la representación española llegó por medio de varios carteles de Picasso para la compañía de Diaghilev, que ya habían sido mostrados previamente en la exposición que el empresario ruso había organizado con la colaboración de Serge Lifar en el Louvre. La organización de esta muestra itinerante colaboró con la mayor difusión de la plástica europea asociada a los espectáculos de danza de la compañía rusa y favoreció el conocimiento de la obra de dichos pintores entre la audiencia australiana.[22]

En escena

Tras el análisis de estos casos de difusión de la obra plástica de artitas españoles a través de los espectáculos de danza, podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, queda patente que el escenario se convirtió a principios del siglo XX en el punto de encuentro interdisciplinario privilegiado para creadores modernos y vanguardistas. La danza tuvo un importante papel como agente de intercambio entre pintores, coreógrafos, músicos y literatos, que establecieron ricas redes de colaboración e interacción. Se trata de un patrón iniciado por los Ballets Russes de Diaghilev y continuado más tarde por grandes compañías, desde los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, los Ballets Russes de Monte Carlo de Blum y De Basil y sus variantes.

Además, la plataforma teatral multiplicó la recepción de las distintas estéticas a un público más numeroso y variado que el habitual de los circuitos tradicionales del mercado del arte. A ello debe sumarse la difusión realizada por medio de las giras de las compañías que integraron en sus repertorios obras con puestas en escena diseñadas por artistas españoles, llevando más lejos sus aportaciones plásticas, allí donde muchos de estos artistas nunca viajaron ni expusieron. Pasaría mucho tiempo hasta que los cuadros de Juan Gris, Joan Miró o José María Sert pudiesen ser contemplados en Australia o que los de Néstor de la Torre y Gustavo Bacarisas viajaran hasta Estados Unidos o Japón. El ámbito de la danza, por tanto, debe considerarse como un circuito esencial en la difusión del arte español de la primera mitad del siglo XX.

[22] MONTANA, Andrew. «Exhibiting art for ballet and theatre: A Ballets Russes cultural legacy», en Mark Carroll (ed.). *The Ballets Russes in Australia and Beyond*, Kent Town, Wakefield Press, 2011, pp. 96-114.