PINTURA ESPAÑOLA Y DANZA AMERICANA. ESCENÓGRAFOS EXILIADOS EN NUEVA YORK

IDOIA MURGA CASTRO
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

Introducción

En el proceso de dispersión que iniciaron los creadores españoles a partir de la sublevación que dio origen a la Guerra Civil, Nueva York se fue constituyendo como uno de los núcleos receptores más fecundos de la cartografía del exilio. Como consecuencia de la llegada de la II Guerra Mundial a Francia, la ciudad estadounidense fue sustituyendo a París en su función de capital cultural mundial, acogiendo a los intelectuales que escapaban del conflicto bélico y propulsando, sobre este sustrato multicultural, una eclosión de las artes "genuinamente americanas". El exilio estadounidense ha sido definido, 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[1]. A sus orillas llegaron numerosos intelectuales, literatos, artistas, músicos y arquitectos, como Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Fernando de los Ríos, Francisco García Lorca, Margarita Ucelay, Encarnación López "La Argentinita", Pilar López, Carlos Montoya, Ana María, Francisco Ayala, Carmen de Zulueta, Josep Lluís Sert, Félix Candela, Vicente Llorens, Américo Castro, y tantos otros.

Los artistas plásticos españoles que se establecieron durante el exilio en los Estados Unidos incluyen casos tan conocidos como los de José Vela Zanetti, Eugenio Granell, Luis Quintanilla, José Guerrero y Esteban Vicente. A ellos se suma una serie de creadores cuya labor es, hasta ahora, menos conocida y que, sin embargo, constituye una producción artística muy abundante y de una gran calidad. Nos referimos a la escenografía para la danza estadounidense que, durante el exilio realizaron Esteban Francés, Joan Junyer, Salvador Dalí y Antoni Clavé.

[1] 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.

El contexto dancístico estadounidense

Para entender las colaboraciones de estos artistas, primero conviene analizar el contexto cultural neoyorquino en el que se insertaron, así como, en concreto, el efervescente panorama dancístico que surgió en Estados Unidos entre finales de los años treinta y la década de los cuarenta. Al igual que sucedió en otras áreas de la cultura, coreógrafos, bailarines y compañías enteras, perseguidos por el avance del fascismo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron realizando giras por América y, en muchos casos, terminaron por establecerse en algunas de sus ciudades visitadas. Así, por ejemplo, mientras que el Ballet Russe de Monte Carlo –fundado por Julius Fleischmann y Serge Denham en marzo de 1938– fijó inmediatamente su sede en los Estados Unidos en noviembre de 1939, el Original Ballet Russe –nueva denominación de los Ballets Russes du Colonel de Basil desde diciembre de 1939– comenzó una larga gira por Australia, Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica hasta 1946, retornando de nuevo a los escenarios neoyorquinos en 1947. El establecimiento de estas compañías, herederas de la fórmula de los célebres Ballets Russes de Diaghilev –en activo entre 1909 y 1929– y formadas por artistas multidisciplinares de las más variadas procedencias y trayectorias, no hizo más que incentivar la formación de un rico ambiente creativo que sirvió de caldo de cultivo para el esplendor cultural neoyorquino.

En este sentido, ya desde la llegada de personajes claves como George Balanchine, bailarín y coreógrafo ruso, estrella en la etapa de Diaghilev y emigrante a Estados Unidos en 1933, su colaboración con el visionario mecenas Lincoln Kirstein dio lugar, en 1946, a la fundación de la Ballet Society, base de lo que dos años más tarde pasaría a ser el New York City Ballet –junto con el Ballet Theatre, fundado en 1940, la compañía emblema de la danza estadounidense hasta nuestros días–. Se trataba de una sociedad que apoyaba la creación de un repertorio completamente nuevo, basado en la colaboración de pintores, coreógrafos "progresistas" y músicos, que emplearan de manera rotunda el uso de ideas, métodos y materiales vanguardistas. De la misma manera, dedicaba una sección a la publicación de libros y artículos relacionados con la danza, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música; buscaba producir giras de compañías de ballet, figuras individuales y formas de danza tradicional, así como cine experimental que utilizara la danza como su principal temática; becaba a jóvenes promesas de la interpretación y la coreografía y publicaba álbumes y grabaciones musicales del repertorio de la sociedad. En definitiva, tenía la intención de apoyar firmemente el establecimiento de las estructuras sólidas necesarias para desarrollar la danza en su país. Lincoln Kirstein, en la publicación de la Ballet Society en la que hacía balance de su primera temporada, hablaba de las colaboraciones entre los creadores de los distintos ámbitos, que estaban pensadas para dar a luz novedosas sinergias al igual que para tener calado en los procesos de creación, unas influencias recíprocas enriquecedoras[2].

Entre los creadores que colaboraron en este proyecto destacaron músicos 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

[2] "The programs, however, were presented not for their newness alone, but rather because performing them offered the threefold experience in education. Collaborating musicians, choreographers and painters learned how to work with each other in unsuspected ways; dancers could develop themselves through the performance of the results; while the audience accustomed itself to unfamiliar aspects of the youthful spectacle". KIRSTEIN, L.: "Achievement", *The Ballet Society, 1946-1947*, vol. 1, Nueva York, Ballet Society, 1947, p. 9.

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. Como se puede deducir por este listado, prácticamente la mitad de estas figuras era de procedencia europea –generalmente exiliados por la guerra–, mientras que la otra mitad venía de distintos lugares de Estados Unidos. Muchas de ellas se convertirían en importantes estrellas en sus distintos ámbitos creativos en las décadas siguientes.

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, Lincoln Kirstein y William Christensen desarrollaron el proyecto de la Ballet Caravan, un grupo itinerante que llevaba piezas de danza americana por diferentes estados. Con todo ello, incluida la creciente demanda de entretenimiento y espectáculo que, buscando la evasión durante los años de la guerra, se experimentó en Estados Unidos, el ballet consiguió una promoción hasta entonces desconocida entre un público que prácticamente no había oído hablar de danza previamente[3].

En este contexto, diferentes artistas españoles diseñaron decorados y vestuarios y participaron de forma activa en la creación de múltiples espectáculos. A continuación, analizaremos la labor que dos estos creadores realizaron durante los años cuarenta y cincuenta en los Estados Unidos: la producción de Esteban Francés y de Joan Junyer. Como mencionamos anteriormente, no fueron los únicos, pues también debemos tener en cuenta a otra serie de artistas. En primer lugar, hay que destacar la importantísima producción escenográfica de Salvador Dalí, que consta de nueve obras y proyectos estrenados entre 1939 y 1948. La necesaria profundización en cada uno de los elementos que forman parte de la particular iconografía, de los contenidos y los métodos a los que recurre Dalí hacen demasiado extensa su inclusión en este repaso de los escenógrafos exiliados en Nueva York. No obstante, sus aportaciones deben ser englobadas en este mismo contexto general.

Además, es necesario señalar la presencia en Estados Unidos de otra serie de exiliados de Europa y Latinoamérica, cuyas obras llegaron a los escenarios a través de las giras de sus respectivas compañías. Entre ellos, cabe citar a Mariano Andreu, Miguel Prieto, Julio de Diego y Gori Muñoz. Por otro lado, los años cincuenta resultaron los más productivos en las trayectorias de Francés y de Antoni Clavé, exiliado en Francia y colaborador, desde 1951, de la célebre coreógrafa y bailarina Ruth Page. Todo ello confirma la existencia de un rico campo experimental que propuso nuevas salidas profesionales para los artistas exiliados españoles que buscaron un futuro en la ciudad de los rascacielos.

Esteban Francés: un genio entre bastidores

Uno de los artistas exiliados más importantes para la danza de los años cuarenta y cincuenta fue sin duda Esteban Francés. Tras haber iniciado su carrera plástica en los ambientes surrealistas, en los que se integró durante su primer paso por Francia al finalizar la Guerra Civil, continuó esta misma línea en los grupos creados en México, entre 1942 y 1945. El contacto de Francés con la danza le llegó a través de su amistad con Pavel Tchelitchev, diseñador del Ballet Theatre desde los años treinta y amigo personal de Lincoln Kirstein, con el que se reunía habitualmente en su estudio[4]. La producción escenográfica de Francés para la danza ha sido estudiada

[3] AMBERG, George: *Ballet in America. The Emergence of an American Art*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1949, p. 159.

[4] 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.

principalmente por dos investigadoras pioneras: Lucía García de Carpi y Josefina Alix[5]. En este texto trataremos de revisar ese primer panorama general con nuevas aportaciones documentales que completen la producción recuperada de este artista. Debido a la concesión necesaria en este texto, remitimos a estos estudios para obtener información acerca de sus escenografías más conocidas de los años cuarenta.

Las primeras obras escenográficas del pintor catalán, quizás de las más conocidas, tuvieron lugar en la temporada inaugural de la Ballet Society. Primero, una pequeña y exquisita opereta de Stravinsky titulada *Renard*, estrenada el 13 de enero de 1947 en el Hunter College Playhouse de Nueva York, cuya presentación 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). La intervención de Francés consistió en el diseño de un telón de fondo y de cuatro figurines para los animales que interpretaban los bailarines. Estas obras de Francés formaron parte de una exposición colectiva que organizó la Ballet Society en el MoMA de Nueva York entre el 20 de enero y el 18 de abril de 1948 [Fig. 1][6]. La segunda producción, estrenada el 26 de marzo de 1947, fue la obra *Zodiac*, en la Central High School of Needle Trades de Nueva York. Este ballet contemporáneo en un acto contó con la coreografía de Todd Bolender, la música de Rudi Revil, y fue interpretado por dieciséis bailarines –entre otros, Virginia Barnes, William Dollar, Todd Bolender y Job Sanders–.

Al finalizar esta primera temporada de la Ballet Society hubo un importante proyecto para un ballet llamado *Beauty and the Beast* que surgió a raíz de la presentación en América del filme de Jean Cocteau basado en el famoso cuento de Jeane-Marie Leprince de Beaumont. Se trataba de una adaptación en tres actos de un *Divertimento* de Alexei Haieff, con escenografía y figurinismo de Francés y coreografía de Balanchine[7]. A pesar de estar avanzado en su producción y de que se contaba entre los futuros estrenos, no pudo ver la luz debido a motivos económicos. Se conservan dos bocetos para telones y cuatro figurines diseñados para este ballet. El primer telón, pensado para la cueva tenebrosa donde vivía la Bestia, en la que se localizaba el primer acto del ballet, presenta esa atmósfera de lo telúrico que impregnó todo el surrealismo español desde los años treinta. En las oquedades y orificios que parecen abrirse entre las rocas, se asoman distintas cabezas que parecen buscar la luz y el aire libre del exterior. El segundo decorado, de carácter más lírico, representa la transformación del paisaje anterior en los restos de una arquitectura palaciega mezclada con la naturaleza, donde cinco estilizadas columnas abren una gran arcada a través de la que se puede ver por fin un nuevo horizonte. Por él vaga otra figura flotante, sin duda feliz por el final del cuento, en el que los personajes encuentran la libertad a través del amor.

Los cuatro figurines conservados retratan a personajes de apariencia monstruosa aunque paradójicamente, también bella[8]. Son peludos, algunos están dotados de alas, otros poseen

[5] Uno de los primeros y más acertados estudios acerca de estas cuestiones es el que ha realizado 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, p. 116. La otra importante investigación es ALIX, Josefina y GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Esteban Francés 1913-1976* [cat. exp.], Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997, p. 68.

[6] 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 (MoMA Archives). Véase la nota de prensa en "Ballet Designs Shown", *New York Times*, Nueva York, 21-1-1948, p. 29.

[7] Véanse: KIRSTEIN, L.: *op. 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… op. cit.*, 1947, p. 85.

[8] Dos bocetos en tinta y gouache sobre papel, 37 x 29 cm. NYPL, ref. MGZGB Fra E Bea 1-2.

Diseños de Esteban Francés para el ballet *Renard.* Exposición de la Ballet Society en el MOMA, Nueva York, entre el 20 de enero y el 18 de abril de 1948. Fotografía de Soichi Sunami. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. Acc. n.: IN292.3 © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

grandes orejas o antenas que sobresalen por encima de la cabeza. Las tonalidades elegidas por el pintor son los violetas y lilas, el verde esmeralda y el amarillo ocre, sobre fondo negro. Gracias a la correspondencia conservada, sabemos que Francés ya había terminado estos diseños a finales de octubre de 1947, cuando, tras la reclamación que hizo el United Scenic Artists para la formalización de un contrato que les permitiera pagar al artista, la Ballet Society le entregó el primer pago de 1580 dólares[9]. Sin embargo, la obra nunca llegó a estrenarse.

El 22 de marzo de 1948 se llevó a los escenarios un nuevo ballet diseñado por Esteban Francés: *Capricorn Concerto*. El City Center of Music and Drama de Nueva York acogió una coreografía de Todd Bolender con música de Samuel Barber, interpretada por Maria Tallchief, Herbert Bliss y Francisco Mocion. A pesar de que sabemos que hubo gestiones para realizar decorados y figurines propios –el contrato para la realización de ambos todavía no estaba formalizado el 12 de marzo de ese año, aunque el pago se completó una semana más tarde[10]–, en

[9] 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.

[10] 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.

[11] "The Week's Programs", *New York Times*, Nueva York, 21-3-1948, p. 3.

realidad el diseño que se acabó por emplear fue el telón de fondo de *Zodiac*[11]. En la coreografía, la Tierra, interpretada por Tallchief, era el centro del universo, alrededor de la cual bailaban el Sol y la Luna como sus satélites, junto con otras estrellas que los rodeaban en círculo. Aunque la labor de la solista fue alabada, el conjunto no terminó de convencer a la crítica, que señaló especialmente su monotonía[12]. Los diseños de Francés no llamaron especialmente la atención de la audiencia y el ballet pasó por los escenarios sin pena ni gloria.

El último año de esta década Francés intervino en diferentes actividades relacionadas con la escena, aunque ninguna llegó a ser un ballet completo como en ocasiones anteriores. Así, en 1949 participó como decorador en un recital de poemas de Edith Sitwell organizado en el MOMA con partituras de William Watson. Igualmente, como ha estudiado Josefina Alix, se ha conservado una decena de figurines de Francés para el ballet *Firebird*, una nueva versión de *El Pájaro de Fuego* por Balanchine, que llevó a la fama la compañía de Diaghilev, pero cuya escenografía acabó siendo encargada a Chagall con un éxito arrollador, en noviembre de ese mismo año[13].

El 14 de noviembre de 1951 el New York City Ballet estrenó el ballet-pantomima *Tyl Ulenspiegel* en el New York City Center, para el que Francés realizó la escenografía y el figurinismo en un breve periodo de tiempo[14]. Llevaba una coreografía de Balanchine sobre la conocida música de Richard Strauss[15], con luminotecnia de Jean Rosenthal, y su reparto incluía a Alberta Grant, Susan Kovnat, Jerome Robbins y Ruth Sobotka.

Tras formar parte de la conocida exposición organizada por el Departamento de Español del Barnard College en las Schaeffer Galleries en 1952, que reunió a lo mejor de los artistas españoles exiliados en Estados Unidos –en la que compartió espacio con diseños de Junyer, Vicente, De Diego, Quintanilla, Guerrero, De Creeft y otros–, volvió a los escenarios en 1953, en un gran espectáculo llamado *Capital of the World.* Se trataba de un ballet escrito por Ernest Hemingway del que se hicieron dos versiones: una para el teatro y otra para la televisión, con una puesta en escena de Esteban Francés.

Contaba la historia de Paco, un joven aspirante a torero que trabaja en el Café Luarca de Madrid, un lugar muy frecuentado por toreros y picadores antes y después de las corridas. Al final de la jornada, cuando los camareros están recogiendo, Paco juega a los toros con otro de sus compañeros. En un arranque de chulería, colocan unos cuchillos atados a las patas de una silla con la que simulan la cabeza del toro, sin darse cuenta del peligro que entraña, hasta que Paco es herido y muere.

El proyecto comenzó a gestarse en enero de 1950, cuando Ernest Hemingway y A.E. Hotchner coincidieron en un viaje a Venecia. En junio de ese año Hotchner mandó al Ballet Russe de Monte Carlo la adaptación de la historia de Hemingway bajo el título de *Death in the Night*, hecha por él mismo junto con Marie LaCloche. George Antheil, el famoso músico francés, se ofreció para componer una partitura nueva a esta pieza, basada en el folklore español, y primero sugirió que la escenografía se le encargase a Dalí y, ante la negativa de éste, a Peter Adrian[16].

---

[12] MARTIN, J.: "2 New Works Given By Ballet Society", *New York Times*, Nueva York, 23-3-1948, p. 31.

[13] ALIX, J.: *op. cit.*, 1997, pp. 73, 108-111.

[14] El contrato con el New York City Ballet no estuvo listo hasta principios de octubre de 1951. Véanse las cartas de Gertrude L. Rosenstein al representante de United Scenic Artists, Arne Lundborg, Nueva York, 2-10-1951. Carta de Lundborga Morton Baum, Nueva York, 7-1-1951.

[15] 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.

[16] Cartas de Antheil a Denham, Nueva York, s.f., 11-12-1950, 4-1-1951, 3-3-1951. Cartas de Dunham a Antheil, Nueva York, 24-1-1951, 17-4-1951. Carta de Denham a Hotchner, Nueva York, 29-3-1951. DENHAM, Records of the Ballet Russe de Monte Carlo ca 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

Sin embargo, Serge Denham fue posponiendo su realización, pues los problemas económicos por los que pasaba la compañía provocaron un retraso en las gestiones[17]. Se barajaron distintos nombres para la coreografía: Carmelita Maracci, Antonia Cobos, Leonide Massine, José Limón...[18] Sin embargo, el proyecto se retrasaba *sine die.* Finalmente, el proyecto fue vendido al Ballet Theatre, gestionado por Sam Lurie y Lucia Chase, y se estrenó en la televisión bajo el patrocinio de la Ford Foundation y la empresa Omnibus en diciembre de 1953. La versión teatral se estrenó el 27 de diciembre, en una gala en la Metropolitan Opera House[19]. La coreografía fue montada por Eugene Loring, y los papeles principales fueron interpretados por Roy Fitzell y Lupe Serrano. El argumento adaptado por Hotchner sufrió considerables modificaciones. Se trasladó la localización del café madrileño a una sastrería en la que trabaja Paco. Además se creó el papel de Elena, la mujer de la que se enamora Paco, con la que tener más juego en la coreografía de pareja. La coreografía de Loring se alejaba bastante de los cánones académicos, para explorar una danza moderna mezclada con una base española, que puede recordar al teatro musical americano[20].

Francés diseñó un telón de fondo en el que se representaba el cielo de Madrid sobre el que, con cierta abstracción formal, se recortaban los perfiles de sus edificios más significativos, como la cúpula de San Isidro. El artista estaba ya muy lejos de los decorados surrealistas de *Renard* o de *Zodiac*, que quizás habrían chocado demasiado a la audiencia del cine y la televisión. De la misma manera, los figurines 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 retratado el rostro, como los que diseñó el mismo Francés para *Zodiac*[21].

El siguiente ballet puesto en escena por Francés fue *The five gifts*, estrenado el 20 de enero de 1953 en el City Center of Music and Drama de Nueva York. La obra contaba con una coreografía de William Dollar montada sobre las *Variaciones de un Ritmo de Enfermería para orquesta y piano*, de Erno Dohnanyi. El reparto contó con Todd Bolender, Melissa Hayden, Carolyn George, Jillana, Patricia Wilde, Irene Larsson y Jacques d'Amboise. Su argumento estaba inspirado en la novela de Mark Twain *The Five Boons of Life*, en la cual un hada hacía escoger a un joven entre cinco dones: la Fama, el Amor, la Riqueza, el Placer y la Muerte.

---

[17] 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. Carta de Denham a Gala y Salvador Dalí, Nueva York, 31-5-1951. Carta de Antheil a Denham, Nueva York, 25-6-1951. Carta de Denham a Antheil, Nueva York, 3-7-1951. DENHAM, Records of the Ballet Russe de Monte Carlo ca 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

[18] 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, Records of the Ballet Russe de Monte Carlo ca 1936-1978. Carpetas 2371-2376. NYPL.

[19] "New Ballet to Bow on Television", *New York Times*, Nueva York, 19-11-1953, p. 41. MARTIN, John: "The Dance: Futures", *New York Times*, Nueva York, 29-11-1953, p. 6. "Programs to Come", *New York Times*, Nueva York, 20-12-1953, p. 10.

[20] Filmación de Omnibus, *Capital of the World*, vol. 10, 1953. MGZHB 12-1730. NYPL.

[21] TERRY, Walter: "Ballet Theatre", *New York Herald Tribune*, Nueva York, 29-12-1953. MARTIN, J.: "Ballet Theatre Gives Novelties", *New York Times*, Nueva York, 28-12-1953, p. 15. Véase también: MARTIN, John: "The Dance: TV Plan", *New York Times*, Nueva York, 22-11-1953, p. 9. CASSIDY, Claudia: "Ballet Theater and Kabuki Dancers Open Same Week ", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, p. 1. "Ballet Theatre Opens Tomorrow", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 21-2-1954, p. 5. CASSIDY, C. "On the Aisle", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 15-4-1954, p. 1.

Cada uno de los dones estaba personificado en una bailarina, para las que Francés diseñó unos bellos trajes, en la tradición clásica[22]. Al fondo, un sencillo telón representaba una balaustrada historiada que hacía referencia a un ambiente palaciego y a un abstracto jardín.

El 9 de junio de 1953 el New York City Ballet representó una nueva pieza con escenografía de Francés en el City Center of Music and Drama: *Con Amore.* La obra, que había sido estrenada por el San Francisco Ballet en el Veterans Auditorium de San Francisco, el 10 de abril de ese año, utilizaba las overturas de *La Scala di Seti*, *Il Signor Bruschino* y *La Gazza Ladra* de Gioacchino Rossini, unidas mediante el hilo argumental escrito por James Graham-Lujan. La coreografía, de Lew Christensen, fue interpretada por Sally Bailey, Jacques d'Amboise, Nancy Johnson, Herbert Bliss y Edith Brozak.

Se trataba de un ballet cómico estructurado en tres escenas. La primera, "The Amazons and the Thief", contaba cómo un bandido se encuentra con una compañía de amazonas que se entrenan bajo las órdenes de su capitana. Las mujeres se sienten atraídas por el encanto del intruso, que inocentemente las rechaza, lo que provoca la ira en el grupo femenino, que acaba apuntando con sus fusiles al desafortunado protagonista. En la segunda escena, "The Master's Return", una mujer casada juega a seducir a un grupo de hombres: un remilgado, un hombre de mundo, un deportista, un marinero y un joven estudiante. La escena finaliza cuando su marido regresa a casa repentinamente. Por último, en la tercera escena, "The Triuph of Love", los dilemas amorosos anteriores son combinados en una brillante y rápida acción, en la que la aparición de Cupido modifica las historias con resultados cómicos inesperados.

Para la primera escena, Francés diseñó un telón de fondo que capturaba un paisaje nocturno de luna llena, frente al que representaba algunos elementos arquitectónicos en ruinas, parcialmente cubiertos por la maleza, en la línea de lo que había diseñado para *Beauty and the Beast*. En el centro de la composición, una puerta se enmarcaba bajo una montaña de forma piramidal que equilibraba la composición plástica y complementaba la coreografía. El segundo decorado presentaba un sobrio fondo en el que destacaba una puerta enmarcada por un cortinaje en el centro de la composición. Finalmente, en el tercer cuadro aparecían unas arquitecturas clasicistas en disposición de tríptico, combinadas con elementos vegetales, más próximos a los jardines que a la naturaleza salvaje del acto anterior. Los figurines, como en ocasiones anteriores, cada vez resultaban más convencionales, en la línea del vestuario de la tradición de la danza clásica, aunque presentaban un gusto por los pequeños detalles que otorgaban al conjunto un carácter preciosista y meticuloso.

La crítica que recibió fue, en una parte, considerablemente negativa, pues la propia Claudia Cassidy dijo que estaba "absurdly decked in vintage flummeries by Esteban Francés". Sin embargo, otros críticos, como, apreciaron los "delectable scenery and costumes. […] All this could be farcical, but it is done so deftly and with such light-hearted gaiety that the result is one of the neatest of comic ballets"[23]. Quizás la mejor versión fue la de John Martin, que dedicó un párrafo a la contribución plástica: "By no means the least of the production's attractions, however, are the scenery and costumes of Esteban Francés. They are not only handsome to look at, but combine the floridity of the period with a wealth of comment"[24].

---

[22] Véanse las fotos de Fred Fehl. NYPL.

[23] CASSIDY, Claudia: "On the Aisle", *Chicago Daily Tribune,* Chicago, 2-6-1954, p. 1. GOLDBERG, Albert: "The Sounding Board", *Los Angeles Times,* Los Ángeles, 14-7-1954. 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.

[24] MARTIN, John: "Ballet Presents New *Con Amore*", *New York Times,* Nueva York, 11-3-1954, p. 26.

Medio año más tarde, Balanchine llevó a los escenarios *Opus 34*, un nuevo ballet presentado por el New York City Ballet en el New York City Center el 19 de enero de 1954, y protagonizado por Tanaquil Leclerc y Herbert Bliss. Los decorados y la luminotecnia fueron obra de Jean Rosenthal, aunque Esteban Francés diseñó el vestuario. El coreógrafo ruso lo creó tras escuchar la música de Arnold Schönberg que da título a la pieza, por recomendación de su amigo Strawinsky. Fue la primera composición dodecafónica que Balanchine aplicó a la danza, una partitura que el músico llamó *Begleitmusik*, o Música de Película, y que se estructuraba en tres secciones: "Threatening Danger", "Fear" y "Catastrophe". Su complejidad con respecto a otras músicas más habituales para la audiencia llevó a Balanchine a repetir su interpretación una segunda vez durante la actuación: "The first time is performed in an extreme vocabulary of dance motion. The second time is an endurance of horror, a grisly symbolic surgery in pantomime, with dancers costumed in bandages and as cadavers"[25].

La primera parte del ballet no tenía historia, y sólo buscaba concentrarse en la música, en sus sonidos. La segunda parte, en cambio, mostraba lo que la música debía acompañar. Utilizando las palabras de "amenaza", "peligro", "miedo" y "catástrofe" a las que se refería Schönberg, imaginaba una historia sobre un bailarín y una bailarina a los que les suceden acontecimientos abrumadores. Para comenzar, los dos cuerpos están unidos, y los separan en una operación hasta que quedan irreconocibles. Tras encontrarse de nuevo, brevemente, el bailarín desaparece volando, mientras que la bailarina danza sola y camina hacia una luz cegadora que termina quemándola viva. Para esta composición, Balanchine dijo haberse inspirado en *Macbeth*, la ciencia ficción, los enfermos en las urgencias de los hospitales y las imágenes de los campos de concentración[26].

La puesta en escena ideada por Francés explotaba al máximo esa desagradable atmósfera sanguinolienta y putrefacta. Robert Sylvester expresó de la siguiente manera la sensación que le produjo como espectador: "Yards of bloodstained bandage. Scalpels. Bloody hands. Death shrouds. Aches and pains. [...] During the course of *Opus 34*, which among other things is staged with a sort of lopsided choreography, people are anaesthetized and wrapped in the mantle of new blood. They are enfolded in the black shrouds of death"[27]. A pesar de estas impactantes imágenes, que a buen seguro conmovieron a una gran parte del público, la obra fue bien recibida y valorada como moderna, a pesar de estar configurada a partir de una base académica clásica[28].

Tras la presentación de esta moderna coreografía, Francés colaboró en otras tres nuevas piezas, hoy más conocidas: un ballet clásico, una ópera y un ballet inspirado en una ópera. Así, en diciembre de 1954 se estrenó el ballet *Vittorio* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, dirigida por Zachary Solov. A esta obra siguieron *Jeux d'Enfants*, en 1955, con coreografía de Balanchine, Milberg y Moncion, música de Bizet y libreto de Boris Kochno, y *Ernani*, una ópera de Verdi, estrenada también en la Met en 1956.

---

[25] MILBERG FISHER, Barbara: *In Balanchine's Company: A Dancer's Memoire*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006, p. 98.

[26] BALANCHINE, George y MASON, Francis: *Balanchine's New Complete Stories of Great Ballets*, Nueva York, Doubleday, 1951, p. 275-276.

[27] SYLVESTER, Robert: "Lots of Guts In This Ballet", sin título, s.f. Cit. en MGZR *Opus 34* (Balanchine) [Clippings]. NYPL.

[28] Véase la crítica de Denby: "*Opus 34* despite its press, is powerful theatre, brilliantly produced and performed. Once more Balanchine has made a striking ballet different form any in the repertory, different form any anywhere. It is a powerful and it is a paradoxical ballet. It looks like modern-dance, but it is entirely classical; it shows no sweeping discharge of physical energy, but it generates as much force as if it did; it is frightening in its pantomime, but the effects seem ludicrous". DENBY, Edwing: "Opus 34", *Time*, marzo de 1954, p. 18.

Un nuevo ballet, *Pas de dix*, se llevó a los escenarios el 8 de mayo de 1957, a partir de fragmentos musicales del ballet *Raymonda* de Glazunov y de una coreografía de Balanchine al más puro estilo imperial de la escuela rusa. Claudia Cassidy destacó en la crítica el uso del dorado y el blanco para los protagonistas, mientras que para el cuerpo de baile eligió el turquesa y el blanco. Su contribución no fue tan bien valorada por John Martin, que dijo: "Esteban Francés has turned to the fashion pages of the era for his costumes, which are howling monstrosities [*sic*], and his settings are full of flavor and eminently theatrical"[29].

Francés continuaría una riquísima producción escenográfica para la danza americana durante los años sesenta, en los que estrenaría los ballets *La sonnambula* (1960), *Panamerica* (1960), *The figure in the carpet* (1960), *Don Quixote* (1965), *Guirlande de Campra* (1966), *Glinkiana* (1967) y *Valse Fantasie* (1969). Como hemos visto, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, y debido a su trabajo escénico, fue abandonando paulatinamente el lenguaje surrealista telúrico que se había traído consigo desde España, pasando por Francia y por México, para dar paso al uso de un realismo lleno de imaginación y originalidad en sus diseños, que le otorgó la fama en Estados Unidos como uno de los mejores escenógrafos de su tiempo.

Joan Junyer: del MoMA a la Ballet Society

Este artista catalán comenzó su exilio en la Bretaña francesa en 1939, donde se puso a trabajar en la escenografía del ballet *La Nuit de Saint Jean*, para la compañía del Coronel Basil, obra que nunca se estrenaría. Tras pasar por la República Dominicana entre noviembre de 1939 y febrero de 1941, y por Cuba, hasta septiembre de ese mismo año[30], llegó a Nueva York siendo un pintor reconocido gracias a su participación en pasadas ediciones del concurso de Carnegie y a sus exposiciones internacionales, ya numerosas. De hecho entre el 1 y el 15 de febrero de 1942 ya se le dedicó una exposición individual en la Whyte Gallery de Washington sobre su inspiración en las congas, las danzas cubanas[31].

A mediados de septiembre de 1943 estrenó su primer ballet, *The Cuckold's Fair*, para el Ballet Russe de Monte Carlo dirigido por Serge Denham. Se trataba de la versión americana de *La romería de los cornudos*, obra compuesta por Gustavo Pittaluga para Antonia Mercé, que había sido puesta en escena por Encarnación López "La Argentinita" con una escenografía de Alberto Sánchez en 1933[32]. En este caso, los decorados y los figurines de Junyer vistieron una

[29] MARTIN, John: "The Dance: Novelties", *New York Times*, Nueva York, 4-12-1955, p. 7. CASSIDY, Claudia: "On the Aisle", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-4-1957, p. 11.

[30] Junyer y su esposa, Dolors Canals, pidieron el visado a Estados Unidos con una recomendación del mismo Ernest Hemingway, firmada el 8-9-1941. Cit en GARCÍA, Josep Miquel, y DURÁN, Fina: *Joan Junyer*, Barcelona, Mediterránea, 2004, p. 68.

[31] En esta exposición, ubicada en 1707 H Street Northwest, se pudieron ver obras como *The Grey Congo*. Las críticas recogieron: "The paintings are amazing fantasies, imaginative transcriptions of the rhythm and vibration of the Congo. There is a swirl of movement in which figures, trees and animals take part. All are excited by the persistent beating of the drums by the black drummers, who seem to hypnotize the dancers. Even the animals are possessed with the seething whirl of life. The cosmic dance is extended to include primitive man and the paintings are of these dances spirit that possesses him". RAINEY, Ada: "Exhibition Opens Today", *The Washington Post*, Washington D.C., 1-2-1942, p. 4. Véanse: "Art Notes", *New York Times*, Nueva York, 30-1-1942, p. 16. "Art Calendar" y 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.

[32] La obra había sido estrenada en forma de concierto en Filadelfia en 1938, interpretada por Sylvan Levin en conmemoración del séptimo aniversario de la II República española. Véase GOLDBERG, Albert: "Ballet Russe Will Present 13 Performances Here", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19-9-1943.

nueva coreografía, realizada por la hermana de Encarnación, Pilar López[33]. Ambas bailarinas, célebres durante la Edad de Plata por haber colaborado en varios proyectos con Federico García Lorca –el libreto de este mismo ballet fue realizado por el poeta junto con Cipriano Rivas Cherif–, habían huido de España con la guerra, comenzando un corto exilio que llegaría hasta la muerte de "La Argentinita" en 1945.

Inicialmente, Denham había pensado en Salvador Dalí como el artista idóneo para diseñar la escenografía de este ballet, como demuestran sus insistentes propuestas de finales de julio de 1943, aunque parece que por la falta de respuesta del ampurdanés, enseguida se cambiaron los planes y se le propuso el proyecto a Junyer:

> I am sure you have received my wire in which I told you we are planning to have a Spanish ballet with Pilar Lopez and Pitaluga (sic) as participants. Naturally, I could not think of a better Spanish artist than my friend, Salvador, to do the scenery. Hence my wire. I have not heard from you and am wondering what will be your reaction. The ballet will not be a long one (20 or 25 minutes) very brilliant and definitely a closing ballet; that is, a ballet which ends the performance. I cannot give you as yet the idea of the subject, because the matter is still in a embryonic stage. Naturally I would like very much to have your reaction[34].

The Cuckold's Fair era un ballet cómico inspirado en la tradición del Cristo de Monclín, al que acudían las parejas estériles en romería para pedir descendencia. La pareja formada por Chivato y Sierra acuden a la cita y, mientras Sierra se interna por la noche en el bosque con otras mujeres y un sacerdote, Chivato baila alrededor de una hoguera, disfrazado con un gorro de dos grandes cuernos. Sierra vuelve a la mañana siguiente con una corona de flores como signo de haber conseguido el milagro de quedarse embarazada.

Para este proyecto, cuyo contrato firmó el 28 de septiembre de 1943, Junyer diseñó la escenografía y veinticinco figurines –dos para los primeros bailarines y veintitrés para el cuerpo de baile, que debían de entregarse antes del 9 de octubre–, por lo que recibió 500 dólares de Denham. Además, tuvo que integrarse en la asociación United Scenic Artists of America, que controlaba el trabajo de los escenógrafos en Estados Unidos[35].

Los figurines, realizados en un amplio abanico cromático, entre los vivos amarillos, los rojos y los azules, son diseñados habitualmente por parejas que bailan –en el caso de Sierra y Chivato, siendo el mismo personaje con variantes de vestuario–[36]. La profusión de detalles geométricos variados en los accesorios de los bailarines, como abanicos, mantones, mandiles, mantillas, sombreros y adornos en el pelo, conectan esta obra con *El sombrero de tres picos*, el ballet de temática española con el que tanto éxito obtuvo Picasso en 1919. Claramente, Junyer se inspiró en este precedente para identificarse con el malagueño en un contexto extranjero en el que buscaba abrirse camino.

---

[33] Interpretaban esta coreografía Alexandra Danilova, James Starbuck, Maria Tallchief y Frederic Franklin, en un estilo español que sustituía las puntas por los zapatos de tacón.

[34] Carta de Denham a Dalí, Nueva York, 30-7-1943. Centro de Estudios Dalinianos (CED), ref. 1787. Véase también el telegrama del 28-7-1943, Nueva York, y la contestación de Gala del 2-8-1943, pidendo más detalles sobre el proyecto. NYPL.

[35] Carta de Denham a Junyer, Nueva York, 23-9-1943. Carta de Denham a Fred Marshall, Nueva York, 28-9-1943. New York Public Library for the Performing Arts (NYPL), Denham Ballet Russe de Monte Carlo Records (DBRMCR), ZBD-492 Folder 1729.

[36] 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.

El telón de fondo representaba, sobre una base neutra, un paisaje típicamente castellano, a base de arquitecturas rurales y paisajes labrados. Este diseño se ubicaba en la mitad del decorado, sin interferir así con el elaborado diseño de cada uno de los trajes que llevaban los bailarines. A la derecha del escenario se construyó una fuente en la que se apoyaban algunos miembros del cuerpo de baile en la pantomima de carácter pintoresco. Sobre el telón, en el momento en el que colocaban a Chivato los cuernos y danza borracho, Junyer ideó una proyección de unos toros –que se pueden distinguir en la parte superior de los bocetos más conocidos de la obra–.

El programa de mano llevaba un dibujo de Junyer en el que se representaba la danza de Sierra y Chivato –ataviado con el gorro de cuernos–, que recuerda inmediatamente los diseños para el citado proyecto de *La Nuit de Saint Jean*. Los personajes están ubicados en un pueblo castellano, del que destacan los tonos ocres y las arquitecturas encaladas, y en el que pasta un toro bravo[37].

Tras su estreno en Cleveland (Ohio) el 9 de octubre de 1943, Junyer no quedó muy satisfecho con los resultados, y se puso de acuerdo con López y Pittaluga para realizar un viaje a Chicago, donde la obra volvería a representarse entre el 15 y el 24 de octubre, y así corregir algunos detalles de la luminotecnia, los trajes, las proyecciones y hasta la coreografía: "After the opening in Cleveland, my impression was that the individual dances where good but the group composition and the acting where poor and the movements of the groups were not athetic enough nor interesting"[38]. De entre las puntualizaciones que le envió por carta a Denham desaconsejaba el uso de luces violetas y del apagón repentino, y pedía que se proyectara un dibujo de unos toros sobre el telón de fondo durante la escena en la que Chivato danzaba borracho. Recomendaba una mayor variedad en la gestualidad y la mímica del cuerpo de baile, así como el uso de los sombreros y los mantones, para dar más sensación de naturalidad y de conocimiento de la cultura española: "Everybody when not dancing is to stand or sit in Spanish poses, use the hats, the blankets etc to give more interest to the mimics. Avoid in all circumstances to have everybody do the same thing at the same time: this is anti-Spanish. Even when expressing the same feeling each individual has to find a personal way to show it". Finalmente pedía marcar la diferencia entre la apariencia de las mujeres casadas y las solteras, así como un mayor uso de flores por los bailarines de ambos sexos, agrandar las patillas de los hombres y jugar con los pañuelos y los mantones, usarlos de muletilla imitando a los toreros, etc.

Tras las representaciones en Chicago, la obra fue llevada al Philharmonic Auditorium y al Pasadena's Civic Auditorium de Los Ángeles en noviembre de ese mismo año, y al City Center de Nueva York en abril de 1944[39]. El ballet de Junyer consiguió muy buenas críticas en las primeras ciudades[40]. Fue calificado como "the most eye filling and rhythmically explosive of the three novelties thus far offered in the present engagement". Además, mientras que la música de Pittaluga se identificó con la de Manuel de Falla, "The setting of Junyer, reputed to be of the foremost Spanish artists, is an expanded Picasso, and his costumes, while retaining native

[37] Programa del Ballet Russe de Monte Carlo. NYPL, Junyer, Joan [Clippings], MGZR.

[38] Carta de Junyer a Denham, Nueva York, 10-10-1943. NYPL, Ídem.

[39] 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. Véase MARTIN, John: "The Dance: A Full Schedule", *New York Times,* Nueva York, 9-4-1944, p. 8.

[40] Sin embargo, John Martin, el crítico más respetado de Nueva York, no fue tan entusiasta, pues consideró que el error de López estuvo en coreografiar para bailarines clásicos sin formación en danza española: "[…] it fares very badly indeed. Not even the energy of Alexandra Danilova, Frederic Franklin and James Starbuck can save it from dullness and ineptitude. The choreography itself, after a slow start, has its moments of investiveness, but Miss Lopez is manifestly composing for the wrong set of dancers". MARTIN, John: "3 New Ballets Presented Here", *New York Times,* Nueva York, 11-4-1944, p. 17.

authenticity, are a riotous and imaginative flare of color"[41]. La conexión entre los reputados genios españoles de los comienzos del siglo XX y los creadores exiliados españoles fue una de las mejores bazas explotadas en este tipo de obras americanas.

La segunda de las obras de danza para las que trabajó Junyer fue un ballet para la compañía de Encarnación López "La Argentinita", con música de Chueca y Bretón, llamado *Old Madrid.* Conocemos poca información todavía acerca de esta pieza, aunque situamos su estreno en la Metropolitan Opera House de Nueva York en 1943. Algunos de sus bocetos se exhibieron en las numerosas muestras del artista en galerías y museos en los años cuarenta.

Desde febrero de 1944 el Museum of Modern Art de Nueva York preparaba la exposición colectiva *Art in Progress,* en conmemoración del decimoquinto aniversario de su fundación, una de cuyas secciones estaba dedicada a las artes escénicas. El comisario de su Departamento de Diseños para Danza y Teatro, George Amberg, contactó con Junyer para pedirle su colaboración, que consistió en un figurín en gouache y acuarela para *La Nuit de Saint Jean,* un boceto en gouache para el decorado de *The Cuckold's Fair* y un modelo de yeso para la puesta en escena de una pieza de danza[42]. En esta exhibición se pudieron contemplar también distintas obras para la escena de artistas como Dalí, Picasso y Ernst.

A raíz de este contacto, Amberg invitó a Junyer a ser objeto de una exposición individual en la recién creada Galería Permanente para su departamento, ubicada en 11 West 53 Street, que en abril de 1945 había sido abierta por el MOMA[43]. Este espacio estaría dedicado a la continua exhibición de las colecciones del museo, así como a nuevas adquisiciones, con el objetivo de crear una relación más cercana entre el teatro y la escenografía actuales, así como para mostrar las producciones más destacadas junto con sus dibujos, bocetos y figurines. De esta forma, tras una muestra de escenografías de una figura americana consolidada como Robert Edmond Jones, se buscó dar un giro hacia las nuevas concepciones del catalán para la escena entre el 11 de julio y el 16 de septiembre[44].

La exposición *Stage Designs by Joan Junyer* incluyó una composición de danza en alto relieve, cuatro modelos de yeso para decorados plásticos y siete figurines en una nueva técnica de relieve. En los programas y las notas de prensa se insistió en la presentación de su nueva concepción de la escenografía, que se basaba en una relación con la forma humana de manera integral [Fig. 2]. Amberg lo explicaba de la siguiente manera:

This exhibition in the first public presentation of Joan Junyer's most recent stage projects. They suggest a significant reform in scenic art and call for a radical break with the traditional picture perspective painted on flats, drops and wings for canvas. Like other progressive scenic artists Junyer conceives the stage as "dramatized space" rather than a framed painting. Space and movement, color, light and structure with Junyer are the elements with which he works, creating out of them a three-dimensional reality of strong architectural and sculptural feeling[45].

Es quizás esta consideración de la danza como un arte más próximo a la plástica escultórica que a la pintura uno de los principios más originales y modernos de la escenografía propuesta

[41] GOLDBERG, Albert: "Ballet Offering of *Cuckold's Fair* is Lively", *Chicago Daily Tribune,* Chicago, 19-10-1943, p. 16. Véase también: M.J.: "Old and New Ballets to Be Staged During Season Here", *Los Angeles Times,* Los Ángeles, 22-11-1943, p. 10.

[42] Carta de Amberg a Junyer, Nueva York, 5-4-1944, 18-9-1944 y 28-9-1944. Dance Archives, [II.21.a]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

[43] Carta de Amberg a Junyer, Nueva York, 13-4-1945. Dance [II.24]. MoMA Archives, NYC.

[44] También se proyectaron muestras de Tchelitchev, Norman Bel Geddes, Watkins, Rivera, Berman y Hirschfelsd.

[45] 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, NYC.

Fotografía de Joan Junyer y Dolors Canals en la exposición *Stage Designs by Joan Junyer*, The Museum of Modern Art, Nueva York, del 10 de julio al 12 de septiembre de 1945. Fotografía de William Leftwich. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. Acc. n.: IN0368.5 © 2010. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

por Junyer. Los modelos y decorados que presentó en esta exposición neoyorquina incluían, por ejemplo, la prolongación de los diseños en el plano horizontal del escenario, el propio suelo sobre el que los bailarines pisaban. Igualmente, ideó esculturas que quedaban de manera permanente en el escenario, con las que el bailarín podía jugar, y que a veces sólo retrataban una parte del cuerpo que el bailarín complementaba con el suyo propio por medio del movimiento y de fuertes contrastes cromáticos. Estos proyectos, en palabras de Amberg, eran la aplicación a la escena de una concepción amplia del universo estético, que visualizaba la pintura como un complemento esencial de la arquitectura, la danza, el drama y la música. Para él, la pintura debía estar social y funcionalmente integrada en toda expresión creativa de su tiempo, colocando al pintor al mismo nivel que el arquitecto, el ingeniero, el coreógrafo, el compositor, el director y el dramaturgo, lo que consideraba, en definitiva, una vuelta a los ideales del Renacimiento[46]. Junyer explicó esto mismo con sus propias palabras:

> 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

[46] Carta de Amberg a Junyer, 13-4-1945. *Doc. cit.*

> 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[47].

Tras el éxito de la exposición, los organizadores del MoMA planificaron su itinerancia local e internacional. Así, The Whyte Gallery organizó una muestra denominada *Ballet Works and Oils*, entre el 7 y el 30 de octubre de 1946, con parte de las obras vistas y, además, algunos bocetos inéditos para el ballet que estaba diseñando en esos momentos para Kirstein[48]. La gira por Latinoamérica estuvo integrada por paradas en el Lyceum Club de La Habana, Puerto Príncipe y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México D.F, del 6 al 20 de enero de 1947[49]. Así, después de obtener buenas opiniones de críticos como el cubano J.M. Valdez Rodríguez y el venezolano José Gómez Sicre, de la Unión Panamericana, en México se pudieron leer fragmentos de críticas favorables[50].

La siguiente escenografía de Junyer para la danza fue el ballet *The Minotaur*, realizado para la Ballet Society, con coreografía de John Taras[51], música de Elliott Carter y libreto de Lincoln Kirstein y Junyer, que fue estrenado el 26 de marzo de 1947 en la Central High School of Needle Trades de Nueva York. Interpretaron los roles principales Elise Reiman (como Pasifae, la reina de Creta), Edward Bigelow (Minos, el rey de Creta), Tanaquil LeClerc (Ariadne), John Taras (Teseo) y Fred Danieli y Paul d'Amboise (Toros).

Junyer llevaba trabajando en el proyecto desde el verano de 1946, como demuestra la correspondencia con Kirstein desde La Habana, donde pasó una temporada junto a Dolors Canals. Parece que en ese ambiente costero encontró la inspiración para recrear el contexto minoico del mito del Minotauro[52]. A su vuelta a la ciudad de los rascacielos el 28 de agosto, el artista inició los ensayos con el resto de la compañía, buscando la "unidad de acción" entre los distintos creadores como proceso de elaboración de la obra, así como la promoción de la sociedad y de la obra en breves visitas a Washington en otoño de ese año[53].

La interpretación del mito del Minotauro en este caso estaba centrada en la figura del hombre-toro como representación del antagonismo entre Creta y Grecia. Después de algunas versiones, el laberinto acabó siendo el elemento central, la visión de un ojo de toro en el laberinto centraba la atención del telón de boca de Junyer, que sugería la sensación de misterio que

---

[47] Panfleto sobre la exposición de Junyer en el INBA de México en 1947. Dance [II.24]. MoMA, NYC. Véase también: GENAUER, Emily: *New York World Telegram*, Nueva York, 8-9-1945.

[48] Panfletos de la exposición *Ballet Works and Oils*, 1946. New York City Ballet Archives (NYCB), Nueva York. Algunas críticas señalaron la necesidad de llevar todas las innovaciones a la práctica: "So intriguing are Mr. Junyer's designs, one wishes it were possible to see them in their final, as well as inicial forms". ANÓNIMO: "Ballet Costume Design At Whyte Gallery", *The Sunday Star*, Washington, D.C., 13-10-1946.

[49] 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, NYC. FERNÁNDEZ, Justino: "Catálogos de las exposiciones de arte en 1947 y 1948", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, suplemento del nº 17, México, 1949.

[50] Panfleto sobre la exposición de Junyer en el INBA de México en 1947. *Doc. cit.*

[51] Inicialmente la coreografía iba a ser montada por Balanchine que, sin embargo, marchó a París esa temporada como coreógrafo invitado de la Ópera.

[52] "[…] je ne vois pas autre chose que Thesée, Ariadne et le Minotaure. J'ai une mer et une lumière très cretoise. Je travaille dans une calme et un ordre que l'ont peut dire classique". Carta de Junyer a Kirstein, La Habana, 20-7-1946. New York City Ballet Archives (NYCB), Nueva York.

[53] 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.

contenía el relato y centraba la visión del público en el laberinto concéntrico, lo que preparaba para la entrada de Pasifae y el Toro, cuando las cortinas se apartaban.

El telón de fondo era blanco, para permitir una mejor visión de la coreografía y una aplicación directa de las luces. El laberinto tridimensional, de concepción arquitectónica y con varias entradas y salidas, fue diseñado de acuerdo con el montaje de la danza, permitiendo visiones parciales de los bailarines y favoreciendo que pudiesen aparecer y desaparecer de diferentes maneras. Los figurines de Junyer destacan por su dibujo fino con colores planos inspirados en el arte minoico, capturados en el movimiento de la danza, como una fotografía.

La coreografía de Taras, a pesar de estar inspirada por las obras de arte minoico, no renunció a la técnica clásica. De hecho, se buscó en ella un instrumento para subrayar el carácter angular y el estilo arcaico, convirtiéndola en un ballet clásico contemporáneo. Aunque algunas críticas la consideraron el mejor de los estrenos de su sesión en la Ballet Society[54] y valoraron positivamente la integración de la coreografía en el vestuario, otras fueron más duras[55]. Estas renovadoras ideas ocuparon un número monográfico especial de la revista *On Dance*, dedicado al artista catalán, editado en 1947, en el que se reproducían un enorme número de las obras de estos años anteriores. Fue el punto álgido de la carrera de Junyer en Estados Unidos, siempre relacionada con el mundo de la danza[56].

Los experimentos continuaron, y en noviembre de 1949, Junyer expuso de Nuevo en la Delius Gallery de Nueva York, donde pudieron verse sus obras recientes relacionadas una vez más con la danza, tendiendo, cada vez de manera más plausible, hacia la abstracción: "[…] the human figure undergoes a severe dehumanization, being reduced to stylized outlines that are grouped with all the delectable artificiality of a ballet. And, being such a clever draftsman, Junyer can make these figures as abstract as he wishes without depriving them of spright"[57]. Desde el 14 de febrero de 1950, las mismas obras se llevaron al United Nations Club de Washington, y fueron reflejadas por la prensa:

> Junyer's current show is not a conventional display of easel paintings and sketches. Working drawings would more nearly describe the entries. With a scientific spirit of investigation and intense application, he has developed murals, stage sets, costume designs to fit the needs of the architect, the engineer, the choreographer and the like. […] Many artists today are working with similar problems, but Junyer has his own solutions. His outstanding contribution to date has been in the field of the dance[58].

Sus últimas apariciones en la prensa las encontramos a raíz de la exposición de las Schaeffer Galleries de 1952, compartiendo paredes con otros artistas españoles exiliados en Nueva

[54] E.A.J.: "Art and Current Ballet", *New York Times*, Nueva York, 30-3-1947, p. 10.

[55] "It is inclined to be thin, however, and markedly static. Its best moments consist of some ingenious Group formations, and characteristically enough, its dramatic high point has nothing to do with dancing, but consists of a tugging at the off-stage end of a rope which indicates to Ariadne on stage that Theseus has met the Minotaur in the Labyrinth. The piece is badly split in continuity, its first section dealing with Pasiphae and the bull, and its second with Theseus and Ariadne". MARTIN, John: "Ballet Society Presents Three Works", *New York Times*, Nueva York, 6-4-1947, p. 12. Véase también: MARTIN, J.: "Ballet Society Offers Two Premieres…", *New York Times*, Nueva York, 19-5-1947, p. 25.

[56] Véase: *The Washington Post*, Washington, 13-10-1946.

[57] S.P.: "Seven Art Shows Mark Local Scene", *New York Times*, Nueva York, 5-11-1949, p. 11.

[58] 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.

York, aunque su labor para la danza no continuó trascendiendo en los mismos términos en que lo había hecho durante los años cuarenta. En definitiva, podemos recurrir a una frase del propio Balanchine que resume perfectamente las contribuciones del artista catalán a la danza americana de aquel momento, convertida en punta de lanza del panorama mundial en los años cuarenta: "Mr. Junyer designs the dance as well as the costumes. All you have left to do is pour the dancers into them"[59].

Coda

A la luz del análisis expuesto, podemos determinar que las producciones escenográficas de Esteban Francés y de Joan Junyer evidencian la estrecha relación entre creadores que se generó en los escenarios americanos, siendo un espacio de colaboración entre primeras figuras de las diferentes disciplinas artísticas que dan lugar a un ballet. Así, la experiencia artística europea que llegó a Estados Unidos a raíz de los distintos exilios, por una parte, permitió que coincidieran en las grandes ciudades algunos de los creadores más destacados de la modernidad y la vanguardia precedentes. Por otro lado, la presencia de estos intelectuales, literatos, músicos, artistas plásticos, coreógrafos e intérpretes extranjeros, entre los que se encontraban los españoles republicanos, favoreció la gestación de una nueva danza americana, que a partir de los años cuarenta deslumbraría a la audiencia y al público por la innovación, la calidad y la solidez de sus propuestas.

En este contexto, Francés se reveló como una prometedora figura, siendo autor de innumerables diseños para decorados y trajes de los ballets americanos. Si en sus primeras producciones de los años cuarenta mostró todo su potencial plástico, subiendo al escenario los telones más impactantes de su personal lenguaje surrealista, hemos visto cómo paulatinamente fue abandonando esta línea a favor de un realismo cada vez más acentuado, que adoptaría con toda su fuerza en las dos décadas siguientes. En segundo término, las aportaciones de Junyer tienden más hacia una abstracción de las formas y el movimiento, demostrando una moderna visión del espectáculo que lo convierte en una figura precursora de algunas propuestas más punteras de los años sesenta.

Ambos casos sirven de ejemplo para valorar los resultados que obtuvieron esas colaboraciones híbridas, esas correspondencias artísticas entre las disciplinas plásticas y escénicas, difuminando las fronteras entre pintura, danza, literatura y música, reuniendo a creadores locales y emigrados, y sirviendo, en suma, de punto de encuentro de las artes en los nuevos territorios de acogida.

[59] Cit. en GENAVER: "Modern Art And The Ballet: The Trend Is Toward",