

## INDUMENTARIA DE *EL AMOR BRUJO* EN EL CENTENARIO DE SU ESTRENO POR ANTONIA MERCÉ<sup>1</sup>

Ana Arcas Espejo

*Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla*

<https://orcid.org/0000-0002-9287-7787>

[anaarcas@esadsevilla.es](mailto:anaarcas@esadsevilla.es)

**Fecha de recepción:** 20/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 23/09/2025

### Resumen

El objetivo de esta aportación radica en determinar los aspectos esenciales de la indumentaria escénica realizada durante la gestación (1915) y consolidación escénica (1925) de *El amor brujo*, de Manuel de Falla. Para tal propósito resulta fundamental el estudio del libreto seguido de un análisis dramatúrgico que se detenga en las descripciones de los personajes, con objeto de confrontar dicho material con los figurines y vestuarios documentados. Además, se pretende reivindicar y revalorizar el trabajo de escenógrafos y diseñadores de vestuario, como Néstor Martín Fernández de la Torre o Gustavo Bacarisas, que, desde sus aportaciones, contribuyeron a modernizar la escena española de principios del siglo XX. Otra figura clave en este proceso fue la bailaora y empresaria Antonia Mercé, principal responsable de la readaptación de *El amor brujo* en 1925 y cuya correspondencia aporta una valiosa información de la indumentaria resultante.

**Palabras clave:** indumentaria escénica, *El amor brujo*, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas.

<sup>1</sup> Parte de esta investigación procede de la tesis doctoral inédita de Ana Arcas Espejo, *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del amor brujo al retablo de Maese Pedro* (Universidad de Sevilla, 2017).

## COSTUME FOR *EL AMOR BRUJO* ON THE CENTENARY OF ITS PREMIERE BY ANTONIA MERCÉ

### Abstract

The purpose of this article is to determine the essential aspects of the stage costumes created during the conception (1915) and theatrical consolidation (1925) of Manuel de Falla's *El amor brujo*. For this purpose, a study of the libretto followed by a dramaturgical analysis that focuses on the character descriptions is essential, in order to compare this material with the documented drafts and costumes. Furthermore, it aims to bring consideration to stage and costume designers such as Néstor Martín Fernández or Gustavo Bacarisas. Their contributions were very relevant for the development of the Spanish stage situation during the first years of the 20th century. Another key figure in this whole process was the dancer and impresario Antonia Mercé, responsible for the readaptation of *El amor brujo* in 1925. Her correspondence and documents give a highly valuable information about the costumes that were finally designed.

**Keywords:** Stage Costumes, *El amor brujo*, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas.

### 1. INTRODUCCIÓN

Un primer acercamiento panorámico a *El amor brujo* de Falla confirma una ausencia casi absoluta de referencias sobre la indumentaria. Existen varios estudios musicales como el de Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo*<sup>2</sup>, que analizan la evolución instrumental de la obra a lo largo del tiempo y los cronistas de la época sí hacen mención a la escenografía, aunque apenas hay comentarios acerca del vestuario. Con el propósito de suplir esta carencia, el presente artículo comienza contextualizando brevemente el panorama teatral español en lo que a indumentaria escénica se refiere, para después analizar los factores que condicionaron el vestuario de la versión escénica de 1915 y 1925. Como herramienta metodológica se emplearán cuadros de presencias y un estadillo de indumentaria empleado por los escenógrafos para visualizar las necesidades y evolución del vestuario en sus producciones.

El teatro español de esta época, del mismo modo que otras muchas disciplinas artísticas, se encuentra durante estos años en un complejo momento de lucha entre corrientes enfrentadas. Por un lado, las tendencias tradicionalistas, proclives a un teatro aburguesado y de índole eminentemente comercial, donde el empresario apostaba, sobre todo, por la firma consagrada y popular (Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca o Arniches formaban parte de este colectivo privilegiado). Por otro lado, encontramos otros ejercicios que,

<sup>2</sup> El libro contiene también un amplio apéndice documental que incluye el libreto de María de la O Lejárraga García, el plan de escena del *ballet*, un epistolario inédito de Falla y una selección de las críticas musicales.

con ansias renovadoras, buscan seguir los estereotipos vanguardistas que ya se habían consolidado en otros países europeos. En París, referente ineludible de la cultura europea de la época, se fundan algunos de los teatros y compañías más relevantes: por ejemplo, André Antoine constituye el Théâtre Libre en 1887; Paul Fort, el Théâtre d'Art en 1890; Aurélien-Marie Lugné-Poe, el Théâtre de l'Oeuvre en 1892; Jacques Copeau, el Théâtre du Vieux Colombier en 1913; y Charles Dullin, el Théâtre de l'Atelier en 1918. Mientras, en Berlín, Moscú, Londres, Dublín, Florencia y Roma también se crean nuevas compañías y teatros con aspiraciones más o menos parecidas, que toman como modelo los teatros anteriormente mencionados. Sobresale, entre todas estas corrientes externas al panorama teatral español, por su extraordinaria influencia en la renovación del pensamiento escénico europeo, la figura de Gordon Craig.

Otra influencia externa, de gran valor desde la perspectiva de la indumentaria, fue la presencia de la compañía de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev en España. La música, la coreografía, la indumentaria, la escenografía o el libreto forman parte de una obra de arte total (la *gesamtkunstwerk* wagneriana), que revoluciona el ámbito escénico a finales del siglo XIX en Centroeuropa. En sus propuestas de vestuario destaca su colorido y exotismo que contrastaba con los tradicionales y aburridos telones, las oscurecidas pinturas naturalistas y la indumentaria historicista. A partir de 1914, los Ballets Rusos comenzarían a colaborar con artistas más vanguardistas, que dejarían una impronta exótica y constructivista. Será la revolucionaria obra *Parade* de 1917 la que marque el comienzo de esa segunda fase, intrínsecamente vinculada a un lenguaje artístico que tendría su gran valedor en la figura de Picasso (Sánchez 139). Resulta fundamental dirigir la atención a estos revolucionarios figurines de Picasso. Sin duda, su influencia se aprecia en determinados aspectos plásticos de los figurines que Bacarisas diseñaría para el reestreno de *El amor brujo* en 1925, como son los intensos planos de colores saturados y las líneas definidas mediante contornos oscuros dando la sensación de que el vestuario se transformase en un dibujo rotulado.

## 2. PROPUESTA DE INDUMENTARIA POR NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE (MADRID, 1915)<sup>3</sup>

Néstor Martín-Fernández de la Torre puede considerarse uno de los diseñadores de indumentaria español con mayor proyección internacional del siglo XX, fundamental para el análisis del vestuario escénico de su tiempo, a pesar del gran desconocimiento general de su figura. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital

<sup>3</sup> Néstor Martín-Fernández de la Torre puede considerarse uno de los diseñadores de indumentaria español con mayor proyección internacional del siglo XX, fundamental para el análisis del vestuario escénico de su tiempo, a pesar del gran desconocimiento general de su figura. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital desarrolló una labor artística amplia y variada: dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo (Medina Arencibia 1). En mayo de 2025 el Museo Reina Sofía de Madrid ha contribuido a la recuperación de la figura de Néstor en la exposición *Néstor reencontrado*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, y en la que han participado instituciones como el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

desarrolló una labor artística amplia y variada. Dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo (Medina Arencibia 1).

La relación de Néstor con el mundo de la escena hunde sus raíces en su entorno familiar más directo. Concretamente destaca la figura de su madre, que, por los testimonios del artista, sabemos que le introdujo el gusto por la música clásica, en especial la de Beethoven. No obstante, Néstor no recibió una formación específica y sus conocimientos de la escena son, como ocurría en casi todos los casos por esta época, resultado de una formación autodidacta y de sus conexiones con personalidades del mundo del teatro y la literatura (Medina Arencibia 2). Determinantes serán para su formación como escenógrafo sus estudios de Bellas Artes en Madrid con Rafael Hidalgo de Caviedes.

La influencia simbolista será una fuente de la que se nutre su estilo como escenógrafo; de hecho, el primer intento como escenógrafo atribuido a Néstor de la Torre es un apunte que podemos ubicar entre 1904 y 1906, y que lleva anotado al dorso «La muerte de Tintagiles». Se piensa que estaba destinado para el drama de marionetas de Maurice Maeterlink, publicado en la revista de la secesión vienesa *Ver Sacrum* de 1898, que ilustra el artista belga Ferdinand Khnopff (Almeida 9).

Desde 1907 Néstor reside por temporadas en Barcelona y es presentado por el pintor Elíseo Meifrén en los círculos intelectuales de la ciudad condal, donde entra en contacto con uno de sus referentes artísticos, Santiago Rusiñol. Los primeros montajes que establecen el inicio de su carrera como escenógrafo se encuadran entre 1907 y 1913, a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral y literaria de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como fueron los Hermanos Millares y las distintas sociedades capitalinas (Medina Arencibia 2). La figura de Néstor se cruza con Manuel de Falla cuando, en 1915, diseñó la escenografía y el vestuario para la primera versión de *El amor brujo*. Parece ser que Gregorio Martínez Sierra sirvió como enlace entre Néstor de la Torre y Manuel de Falla, pues el compositor gaditano componía música incidental para algunas de las piezas de Martínez Sierra, que actuaba con su compañía en el Teatro Lara de Madrid. Además, el empresario del teatro, para animar la temporada, contrató a Pastora Imperio y de ahí saltó la chispa que encendería el futuro *Amor brujo* (Almeida 18):

Martínez Sierra [...] echó, como era su laudable costumbre, la casa por la ventana para asegurar una espléndida presentación [...]. Para encuadrar la obra y crear el ambiente encargó decoraciones y figurines al malogrado pintor canario Néstor, mago del color imposible y de la luz fantasmagórica. Inolvidable es la presentación escénica de *El amor brujo* para cuantos tuvimos la suerte de presenciarla. (Martínez Sierra 198-199)

Se intuye que con este diseño inaugura Néstor de la Torre su segunda etapa como escenógrafo, que abarca desde 1915 hasta 1923 y tiene como sede Madrid. De la revisión de las crónicas en la prensa del momento, se evidencia la falta de entusiasmo y comentarios positivos a la parte

escenográfica, no obstante, aunque este estreno no obtuvo los resultados que él esperaba, «contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural del Madrid de los primeros años del siglo pasado y le sirvió también para definir un estilo escénico que defenderá desde entonces hasta el final de sus días» (Medina Arencibia 2). Estudiosos de la figura de Néstor, como Pedro Juan Almeida, apuntan a que fue en esta época cuando se estrecharon las relaciones con Falla, como evidencia la correspondencia con el matrimonio Martínez Sierra en la que se hace referencia a la recuperación de los diseños que según se deduce en la carta habían sido ofrecidos por Néstor<sup>4</sup>. «Con los presentes renglones, me permito recordar a V. su amable promesa relativa a las “maquettes” de EL AMOR BRUJO y le suplico que, en caso de tenerlas dispuestas, me las envíe» (Almeida 115). En 1921, de nuevo con la música de Manuel de Falla como nexo de unión entre Néstor y el bailarín de la compañía de Diaghilev, Adolf Bolm<sup>5</sup>, se estrena en el Teatro Real de Madrid *El sombrero de tres picos*<sup>6</sup>.

Durante estos años escribe «El traje en la escena» (Fernández de la Torre), reflexión donde Néstor de la Torre se desquita, probablemente, de los problemas surgidos con Martínez Sierra un año antes y apunta una serie de aspectos sobre los que construye su estilo escénico, invitando a otros pintores a experimentar con la escenografía. Del análisis de este artículo se considera importante destacar diversas cuestiones que repercuten en la primera versión de *El amor brujo* y que ayudan a entender las ideas de indumentaria de Néstor. De algún modo, estos planteamientos escénicos, que se sintetizan a continuación, calaron en artistas circundantes al contexto plástico de *El amor brujo*, como Falla, Antonia Mercé o el propio Gustavo Bacarisas. Evidencia de ello son las fotografías que se conservan de los estrenos, así como los bocetos y los figurines conservados:

1) Poner en valor la importancia de unificar las diferentes disciplinas que confluyen en la puesta en escena de un espectáculo:

Las obras se presentan al público sin unidad plástica alguna [...]. Es verdaderamente inconcebible la tolerancia de un público ante las desastrosas inarmornías de forma, color [...]. En España, todo, absolutamente todo lo que se refiere a plasticidad en escena, está por hacer. (Fernández de la Torre)

2) Dotar a la interpretación de un rigor y calidad que parten de los ensayos: «Muchas obras son estrenadas sin que haya habido ni un solo ensayo general [...] y cuando se hace, nada se resuelve, porque cada profesional se viste a su antojo sin contar con decorados, luces, trajes de otros personajes, escenas» (Fernández de la Torre).

<sup>4</sup> Se trata de una carta de Martínez Sierra a Néstor fechada el 9 de marzo de 1923, archivo particular, Las Palmas de Gran Canaria.

<sup>5</sup> Bailarín y coreógrafo ruso. En 1908-1909 emprendió una gira con Ana Pavlova y en Berlín entabló conversaciones con Diaghilev, quien le contrató y con el que trabajó hasta 1916.

<sup>6</sup> Rivas Cherif hizo una reseña para La Esfera (Villar, en Almeida 27) y se conserva una postal dedicada a Néstor en la que Adolf Bolm aparece en el papel del príncipe Igor.

3) Importancia de buscar el equilibrio entre caracterización, maquillaje y peluquería adecuados al personaje: «La actriz en España tiene la obsesión de su cara: quiere ser guapa y que su semblante no se descomponga; y por su cara (que no sabe maquillarse) descuida el total de su figura» (Fernández de la Torre).

4) Diseño de vestuario que no esté condicionado a los divismos de las actrices sino al diseño del escenógrafo:

El traje en la escena no ha tenido en España la importancia de contribuir a la armonía total de un cuadro escenográfico [...]. El traje [...] debería confeccionarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra. También que se adecúe al actor y sus condiciones físicas y psicológicas: Hay que tener en cuenta no solo el personaje que representa sino, además, las condiciones físicas, individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, el colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación. (Fernández de la Torre)

5) Defensa de la profesión del escenógrafo, aunque todavía lo llama «pintor»: «en el teatro no debiera intentarse el poner en escena una obra sin que el pintor que tuviese acreditado su buen gusto en estos menesteres, dirigiera la presentación hasta en sus menores detalles» (Fernández de la Torre).

Una tercera fase de su producción escénica coincide con las colaboraciones más estrechas con Antonia Mercé, etapa que abarca desde 1927 hasta 1931 y que tiene como foco París. De esta época y estilo son un buen exponente los figurines para *El fandango de candil* en 1927 (Fig. 2) y el montaje de la ópera *Don Giovanni* en 1931, para la que Néstor realizó un total de veintiún cartones, cinco para los decorados y los dieciséis restantes para el vestuario (Almeida 51).

Como apunta Yavé Medina, sus últimas producciones se sitúan entre 1934 y 1938, coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor de la Torre en su ciudad natal, donde continuó realizando trabajos escénicos (2-3), como la escenografía para la ópera *Cavallería rusticana* de Mascagni, que se estrenó en el Teatro Pérez Galdós. Es en este periodo cuando Néstor de la Torre mantiene colaboraciones puntuales con Antonia Mercé y trabaja en varios espectáculos regionales en las Islas.

En relación con la mencionada influencia de las propuestas artísticas de Néstor de la Torre en otros escenógrafos, no creemos arriesgado señalar que, para entender correctamente la indumentaria de Bacarisas en el *ballet* de *El amor brujo*, resulta imprescindible analizar, como su antecedente más directo, la propuesta escénica que de la Torre propuso para la *Gitanería en un acto y dos cuadros* de 1915. Fue esta una de las primeras escenografías del pintor canario, que por entonces rondaba los 28 años.

En un principio, Falla pensó en Zuloaga para la realización de la escenografía y el vestuario de *El amor Brujo*. A través de la correspondencia, sabemos que Zuloaga ya había asesorado a Falla en materia de indumentaria para *La vida breve*, prestando una serie de prendas típicamente andaluzas de las que deja constancia en una carta en marzo de 1913. En dicho recibo constan:

3 pañuelos: pintado, roja y blanco [...], y amarillo de espuma

2 trajes completos

1 traje de bata completo

Y chaqueta, chaleco y zajones [...]

Pienso que para las bailaoras podrá utilizarse, con ligeras variantes, el modelo de traje de bata, que, además, podría servir para hacer el de alguna vieja... (Falla, *Carta a Zuloaga*, 18 de marzo de 1913)

La temática gitana está también presente en la pintura de Zuloaga, tal vez por ello Falla le pide su colaboración para *El amor brujo*:

preguntar a Vd. si le interesaría dirigir todo lo concerniente a decorados, trajes, escena, etc. [...] Se titularán *El amor brujo*, y se trata de una cosa absolutamente gitana —gitana de verdad— con hechizos, magia, danzas, canciones, etc. [...]. Como el estreno tendrá lugar dentro de unos veinte días en el Teatro Lara, me permito rogarle se sirva decirme en cuanto le sea posible si podemos o no contar con lo que le pedimos. (Falla, *Carta a Zuloaga*, 16 de enero de 1915)

Se desconocen los motivos exactos por los que, al final, se optó por la estética de Néstor, pero tal vez influyó mucho en ello el estilo cautivador y teatral de las mujeres españolas en las láminas que Néstor publica en revistas de moda de época durante 1915, mismo año del estreno de *El amor brujo*. Otra hipótesis apunta al propio Martínez Sierra, pues Néstor era asiduo de las tertulias celebradas en su casa, cuyo centro era María Lezárraga, verdadera autora del libreto original de *El amor brujo*<sup>7</sup>.

Finalmente, se apostó por Néstor de la Torre para la escenografía y la indumentaria de la obra. Este diseñó una escena influenciada por lo misterioso de los telones pintados con una paleta de color y estilo *art déco* que recuerda a algunos de los bocetos de León Bakst para *La bella durmiente* o *Sheherazade*: «Un fenómeno importante va a cambiar la estética de Néstor con respecto a la escenografía: los ballets rusos de Diaghilev [...]. Pues entre sus papeles se encuentran programas de los espectáculos en París» (Almeida 13).

En el análisis de los bocetos que se pueden consultar en el Museo Néstor observamos una apuesta por lo tenebroso y nocturno, con la luna como protagonista. El *ballet* se escenificó

<sup>7</sup> María de la O Lezárraga García fue la autora del libreto de *El amor brujo*, subtitulado como «Gitanería en un acto y dos cuadros». La publicación se realizó bajo la autoría de su esposo, Gregorio Martínez Sierra. Esta forma de firmar fue habitual durante su producción literaria, por ello muchas de sus obras fueron publicadas bajo el pseudónimo de Martínez Sierra que adoptó a partir de los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra.

en dos cuadros. Quizá, por ello, la obsesión por representar la muerte y lo tenebroso en el discurso escenográfico de Néstor.

Del primer cuadro no se conservan apuntes gráficos, pero las sugerentes palabras del periodista Montecristo nos sitúan a la perfección en la cueva de los gitanos y nos referencia el llamativo vestuario de Pastora Imperio:

A través de [una] abertura se divisa en toda su intensidad el azul cobalto del cielo con sus harapos policromos cayendo en artísticos pabellones, con sus guitarras y panderos destacando sobre los muros terrazos y con sus figuras inquietantes y turbadoras que dijéramos arrancadas de un lienzo de Zuloaga. La primera impresión impactó, los personajes estaban inmóviles formando un cuadro plástico, los cuatro gitanos evolucionan con la música llamando la atención con sus trajes que a su vez dan origen a la polémica... (Díaz Sande)

La siguiente crónica también realza la calidad de este cuadro gracias a la indumentaria:

Las decoraciones, los figurines de los trajes, y la colocación de las figuras en la escena, son obra de un pintor de los que harán su nombre glorioso: Néstor: ...ha hecho algo más que pintar un decorado; ha compuesto verdaderos cuadros en los que las figuras son de carne y hueso. Todo aficionado a la pintura debe pasar por el teatro Lara, pues puede pagarse el precio de la butaca solo por ver el momento de levantarse el telón en el primer cuadro. (Almeida 25)

Mediante el análisis de fotografías y bocetos se evidencia que Néstor huyó de posibles estereotipos costumbristas en la indumentaria y la escenografía, recreando un entorno místico, que tiene reminiscencias del arte simbolista. Así lo recalca también el autor Yavé Medina Arencibia al comentar que «la propia actitud de Pastora Imperio, representando a una gitana y recurriendo a una bruja para conseguir el amor, no deja de estar también vinculado con el papel de la mujer simbolista» (8). Las telas del vestuario y la escenografía que caen a modo de cuerdas podrían representar telas de araña, en consonancia con el clima de enredo de la trama. Por último, telón de fondo de color azul oscuro completa la gama cromática de una escenografía dominada por los tonos oscuros y apagados, para servir de realce al vestuario de los protagonistas. Así la corrobora el crítico Manuel Abril en *La Patria*:

Como una cueva no de costumbrismo gitano, sino como una cueva santuario prehistórico, [...] vinculados a los ritos mágicos de la fertilidad y de la supervivencia, en el caso presente de cualquier época [...] todo en consonancia con el espíritu de la obra incluido el anímico o psicológico [...]. *El amor brujo* constituyó el primer acto de vanguardia española dentro del territorio nacional. (Abril)

De la descripción de Manuel Abril se deducen muchos aspectos plásticos y de los efectos creados con los tejidos:

Néstor, el opulento artista de la fantasía decorativa, el mago del color [...]. Y así bastó la presentación del primer cuadro para que pudieran observarse ambiente, disposición y detalles no

corrientes: un farolón de carácter y belleza; un chai pintado con brillantez extraordinaria; unas telas figuradas con policromía magnífica. (Abril)

La iluminación escénica era tenebrosa y puntual. Aunque faltan las evidencias gráficas, todo apunta a que seguramente emplearan algún artilugio escénico para que saliese luz de los «fuegos fatuos», alrededor de los cuales bailaba Pastora Imperio. Para algunos periodistas de la prensa española la música de Falla y la escenografía de Néstor fueron los aspectos más destacables de la obra.

Fue importante la polémica que suscitó el vestuario, en el que el intento de Néstor fue muy criticado por evitar el folclorismo, diseñando trajes con un estilo que se asemejaba al vestuario inglés femenino de principios del XIX, con cortes inspirados en la antigüedad clásica y capas vaporosas y sueltas. El periodista Montecristo nos describe la indumentaria y sus colores:

Es un traje de amplísimo vuelo, inspirado en los cuadros de las damas de la corte de Doña Isabel II, que perpetuó el pincel de Federico Madrazo [...] el color de la falda es de un azul intenso, como jirón del cielo andaluz, y sobre ese azul, grandes rosas de fuego: del mismo color rojo son todas las faldas interiores y las medias y los zapatos que calza la gentil Pastora. Un foco de luz roja ilumina la extraña figura, y al moverse esta, acompañada y rítmica, a los acordes de la sabia música de Falla, las faldas desceñidas, producen el efecto de un incendio. Algo así como esas puestas de sol que se admiraban en los días caliginosos del estío. (Díaz Sande)

Incidiendo de nuevo sobre las influencias de estas propuestas de Néstor de la Torre en otras producciones, se puede observar que algunos elementos de este vestuario, como el sombrero en pico del gitano, que parece tener como fuente al sombrero de *catite* de los clásicos gitanos del Sacromonte, servirán de inspiración para Bacarisas diez años después (Fig. 1).



Fig. 1. Fotografía del vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre, Pastora Imperio y Víctor Rojas interpretando *El amor brujo* de Manuel de Falla, 1915, Madrid. Cortesía Fondos Museo Néstor.

Almeida Cabrera apunta que Néstor se desquita de alguna forma sobre lo sucedido en el estreno de *El amor brujo* con el texto de «El traje en la escena», que esconde una crítica encubierta a Martínez Sierra por alimentar el divismo de Pastora Imperio y recomienda a otros pintores que experimenten en el teatro, al tiempo que defiende el concepto de armonía que debe existir sobre los escenarios entre todos los creadores que forman parte de la obra teatral (87).

En «El traje en la escena», Néstor también defiende la ruptura con los decorados y vestuarios de carácter naturalista del ochocientos, considerando que la interpretación escénica no tendría por qué estar tan condicionada a las acotaciones del autor dramático. Todo ello apunta hacia una ruptura con la indumentaria de corte realista que se había convertido en la tónica general de la escena española.

Puesto que el presente artículo se centra en la indumentaria de *El amor brujo* en el estreno de Antonia Mercé, resulta de interés para este estudio la relación entre Néstor de la Torre y Antonia Mercé en la última etapa de su vida. Llegados a este punto, nos preguntamos por qué Antonia Mercé y el empresario ruso Arnold Meckel no confiaron a Néstor de la Torre el encargo de la escenografía y diseño de vestuario para el reestreno de *El amor brujo*. Al parecer, Enrique Fernández Arbós intentó estrenar la obra en el Festival Español de San Sebastián y, para dicho proyecto, pretendían utilizar unos bocetos escenográficos de Bacarisas de un proyecto frustrado en el Teatro Real. Por circunstancias que se desconocen, ese material gráfico se extravió. Por este motivo, Falla se debió de sentir en deuda con Bacarisas y le encargó la escenografía y el vestuario. Debe ser mencionado, asimismo, que en ese momento Néstor de la Torre estaba en París y la posibilidad de reutilizar el proyecto primigenio fue descartada por el propia Falla, objetando que la acción había cambiado sus ubicaciones originales (Almeida 33).

Gracias a su relación con Antonia Mercé, Néstor pudo poner en práctica los ideales escénicos recogidos en su manifiesto «El traje en la escena», realizando el vestuario de las suites de danzas de Falla: *Chacona*, *Gitana*, *Campesina* y *Goyesca* (Murga Castro, *Escenografía de la Danza* 149). Los vestuarios que diseñó para su compañía de Los Ballets Espagnols fueron *Fandango de candil*, de 1928, con libreto de Cipriano Rivas Cherif y partitura de Gustavo Durán (Fig. 2), *Triana*, de 1929, con libreto de Enrique Fernández Arbós y música de Isaac Albéniz, *Cuadro Flamenco*, de 1928, y *El papagayo*.



Fig. 2. Néstor Martín-Fernández de la Torre, Figurines para *El fandango de candil*, 1927.  
Cortesía del Museo Néstor.

### 3. PROPUESTA DE INDUMENTARIA POR GUSTAVO BACARISAS (PARÍS, 1925)

Gustavo Bacarisas, pintor que se encuadra en la «pintura regionalista» por sus obras de inspiración andaluza y su estilo decorativo pero moderno al mismo tiempo, destaca en su actividad escenográfica por la estética de inspiración romántica con toques orientalistas y exóticos que encajaba con la esencia gitana de *El amor brujo*. En medio de una Europa dominada plásticamente por la estética de los Ballets Rusos de Diaghilev, Bacarisas fue convocado para llevar a cabo la escenografía y los figurines de la ópera *Carmen*, de Bizet, en Estocolmo (1922), gracias a la mediación y recomendación de Ignacio Zuloaga, asimismo gran amigo de Manuel de Falla (Murga Castro, *Escenografía de la Danza* 139-142).

La mayoría de las propuestas escenográficas de Gustavo Bacarisas serán auténticos cuadros paisajísticos, siendo un buen ejemplo la escenografía y el vestuario para la producción de *Coppelia*, comisionadas por Charles Cochran para el estreno en el Trocadero de Londres en 1924 (Castro Luna 36). A esta escenografía le siguieron las *Escenas catalanas* en Piccadilly. Esta época presenta, además, una característica predilección por crear figurines, diseños de vestuarios de óperas y decorados en acuarela, que irán evolucionando a finales de los años 20 hacia el *gouache* o técnica mixta, como ocurre en los figurines realizados para el reestreno de *El amor brujo*.

Bacarisas formará parte de un nuevo proyecto escenográfico junto a Antonia Mercé (la Argentina), como encargado de diseñar los bocetos del estreno de *El amor brujo* el 23 de mayo de 1925 para el Trianon Lyrique de París, bajo la dirección musical de Manuel de Falla y con posteriores escenificaciones en el Théâtre des Champs-Elysées (1927), Opéra-Comique de París (1928 y 1930), Teatro Español de Madrid (1934) y la Ópera de París (1936).

A finales del siglo XX, la Argentina era ya todo un símbolo del modernismo español. Fue directora y creadora del Ballet Español, la mayor agrupación de *ballet* de París, después de la compañía del ruso Diaghilev. Según apunta Díaz de Quijano, Antonia Mercé pensó en readaptar *El amor brujo* desde el primer momento, pero su respeto hacia la figura de Pastora Imperio la llevó a esperar: «Como Antonia era una sincera y apasionada admiradora de “Pastora”, no pensó en una revisión, sino hasta estar convencida de que “Pastora” no lo intentaba» (Díaz de Quijano 77).

A diferencia de la primera versión de 1915, este estreno resultó ser un rotundo éxito mediático. Hasta tal punto que a las seis representaciones iniciales se añadieron diecinueve más (Bennahum 113). Entre las claves que sirven para entender este triunfo podría analizarse el factor temporal ya que, para empezar, Antonia Mercé dedicó cuatro años de su vida a dominar la pieza y conseguir el favor de Manuel de Falla, tarea bastante ardua, a juzgar por la interminable correspondencia entre la bailarina y el compositor<sup>8</sup>. Otro aspecto importante radica en el hecho de que la Argentina supiera llegar a la esencia dramatúrgica del texto de María de la O Lejárraga García, escenificando la lucha interior de Candelas, al encontrarse atrapada entre un amor arcaico y violento (el del Espectro) y otro tangible y apacible (el de Carmelo). Es por ello que el fantasma, George Wague, aparece como una pesada losa de la que Candelas intenta escapar. Como se sabe gracias a Guillermina Martínez Cabrejas, más conocida como Mariemma<sup>9</sup>, la coreografía, que nada tenía que ver con la propuesta de Pastora Imperio, estaba llena de bailes extraídos de rituales gitanos acompañados por trajes típicos.

Se desconoce con exactitud de quién partió la idea de encargar la escenografía y la indumentaria de *El amor brujo* a Bacarisas, pero a juzgar por una carta que Falla le dirige a Zuloaga en noviembre de 1920, fue el pintor el que, a través del envío de propuestas, se postuló como escenógrafo para una reposición de la pantomima en el Teatro Real:

Bacarisas que está en Granada, me ha encargado transmite a Vd. su mejor saludo. Ha hecho cinco croquis y figurines para *El amor brujo* que seguramente producirán gran efecto o mucho me equivoco. Tal vez sepa Vd. que en el Real proyectan representarlo en esta temporada. (Falla, *Carta a Zuloaga*, 23 de noviembre de 1920)

Claramente podemos advertir, por de las fotografías conservadas de algunos de estos proyectos, así como por las acuarelas que anticipan aspectos de la escenografía y unos figurines en esta

<sup>8</sup> Consultese correspondencia M. Falla-Antonia Mercé, AMF (carpeta de correspondencia 7276).

<sup>9</sup> Mariemma es considerada la continuadora más directa del estilo de Antonia Mercé (Mariemma).

época de estilo moderno, que el estilo de Bacarisas como escenógrafo se identifica con la sencillez, con grandes espacios de color y perfiles gruesos, buscando alejarse del realismo como estética general.

Sin embargo, Gustavo Bacarisas, pese a su lenguaje único como creador y su reconocimiento y prestigio internacional, siempre manifestaría ciertas dudas sobre sus capacidades como escenógrafo, ámbito creativo en el que también sintió ocasionalmente que no se valoraba su aportación lo suficiente. Este aspecto queda reflejado en la siguiente carta a Manuel de Falla:

Mi querido amigo y maestro:

por varios conductos ha llegado a mí el rumor de los aplausos que han coronado su obra en París, he tenido un verdadero placer en saber que se le hacía justicia de una manera tan rotunda y así se lo comunique en un telegrama dirigido a la Opera Comique. No sé si habrá llegado a sus manos —pues me extraña no haber tenido de Vd. ni una palabra, y por eso van estas líneas que confirman mi telegrama de felicitación—. (Falla, *Carta a Bacarisas*, 21 de abril de 1928)

La siguiente reseña de Luis Antonio Bolín en la gira de Mercé en Londres durante 1935 nos aporta información sobre las gamas cromáticas basadas en armonías de contrastes empleadas por Bacarisas en la indumentaria<sup>10</sup>:

En D. Gustavo Bacarisas, autor de varios de los trajes [...] añade a su dominio de la línea el secreto de frenar sus colores; los detiene en el matiz justo que, excedido por un artista inferior a él, o situado en el conjunto con menos armonía, o menor dominio de la paleta, llevaría irremediablemente al caos. Solo un artista de su talla es capaz de hacer lo que él hace: crear un cuadro viviente, convertir un vestido en un sueño que evoca cosas vistas, pero no tan perfectas como las suyas. Logra sus efectos, lo mismo mediante la combinación de los más vivos colores que en el empleo magistral de las tonalidades bajas, neutras a veces... (Bolín 132)

Tras *El amor brujo* Bacarisas se convertiría en uno de los diseñadores de vestuario predilectos de Antonia Mercé, diseñando el vestuario de todos los *divertissements* que programaría con obras de Isaac Albéniz, Enric Granados o Joaquín Turina. Las producciones en las que Bacarisas trabajó como figurinista fueron *Almería*, en 1927; *Leyenda*, en 1928; *Puerta de tierra*, en 1931; *Malagueña*, en 1932; *Cuba*, en 1932; *Castilla*, en 1932 (Fig. 3), todas ellas de Isaac Albéniz; *Zapateado* de Enrique Granados, en 1928; «Dos danzas» de *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, en 1931; *Madrid 1890*, de Federico Chueca, en 1934; *Sacro-Monte*, de Joaquín Turina, en 1934; *Danza ibérica*, de Joaquín Nin, en 1930; y *Polo gitano*, de Tomás Bretón, en 1935.

<sup>10</sup> El análisis aportado en esta fuente podría no ser totalmente exacto puesto que no se basa en los vestidos originales creados por Bacarisas en 1925, sino en reposiciones realizadas en años posteriores.



Fig. 3. Gustavo Bacarisas (diseño vestuario), vestido de Antonia Mercé para *Castilla* de Isaac Albéniz. Catalogado junto a una ficha descriptiva, ca.1910-1930. Cortesía MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) Institut del Teatre. Ref.: 252152.

A través de la correspondencia comprendida entre los años 1923 y 1925<sup>11</sup>, es posible reconstruir las dificultades con las que se encontraron Falla, Bacarisas y Antonia Mercé para volver a montar *El amor brujo* tras la pérdida de todo el material empleado en el montaje de 1915. La gran diferencia en la indumentaria respecto a lo planteado por Néstor de la Torre en 1915 fue que Bacarisas, al contrario que este, no huyó de estereotipos costumbristas inspirándose en la estética gitana del Sacromonte granadino. Se puede decir que mientras que el primero huyó del tópico español, el segundo se esforzó por recrearlo y contextualizarlo para satisfacción y sorpresa del público parisino, que gracias a esa escenografía pudo viajar al mundo exótico y lejano de las novelas de Walter Starkie<sup>12</sup>.

Gracias al análisis de sus cartas, conocemos dos aspectos relevantes de la plástica escénica: en primer lugar, que antes del estreno de 1925 coordinado por Antonia Mercé, hubo un primer intento frustrado de montar la pieza y, en segundo lugar, que los bocetos que Bacarisas diseñó en Granada para ese fallido montaje se extraviaron. Esta pérdida resultó un verdadero quebradero de cabeza para el pintor, que tuvo que repetir todos los bosquejos y figurines de cara al estreno de 1925, material que, como corrobora la correspondencia, reelaboró gratuitamente como obsequio al músico: «En lo que se refiere a mi trabajo estoy dispuesto a hacerlo gratuitamente, pero con la garantía de que se pueda presentar dignamente.

<sup>11</sup> Las cartas referenciadas se encuentran en el Archivo Manuel de Falla.

<sup>12</sup> Escritor e hispanista irlandés. Tras la I Guerra Mundial fue director del Abbey Theatre, teatro nacionalista irlandés. Entre 1923 y 1930 viajó por Europa y Estados Unidos, y fue profesor de español en Dublín y director del Instituto Británico en Madrid desde 1940.

Necesitaría para poder volver a hacer los croquis una idea del escenario para recordar las situaciones» (Falla, *Carta a Bacarisas*, 8 de abril de 1925).

Igualmente reveladora es otra misiva de julio de 1925 en la que Bacarisas muestra su malestar ante el poco reconocimiento de su trabajo como escenógrafo y vestuarista. Cuando en dicha carta escribe «lo poco que hice», parece hacer referencia a los croquis que le mandó a Falla mediante correspondencia previa:

Estoy sin embargo, convencido que mi labor fue incompleta e insuficiente pero considerando las especiales circunstancias en que tuve que trabajar, confieso que me ha dolido el que mi nombre haya quedado completamente olvidado. No es a Ud. querido amigo y admirado maestro a quien yo culpo de este olvido —sino a otras personas que creo tenían el deber de no olvidarlo—. (Falla, *Carta a Bacarisas*, 8 de julio de 1925)

#### 4. ESTADILLO DE INDUMENTARIA PARTIENDO DEL ANÁLISIS DEL LIBRETO

En su análisis de *El amor brujo*, Antonio Gallego<sup>13</sup> ha podido observar que, de la antigua división en dos cuadros, Falla siguió conservando para el *ballet* de 1925 una clara estructuración en dos bloques o partes, convirtiendo el fragmento de más éxito y el más notorio en el clímax de la obra: la «Danza ritual del fuego» (Gallego).

La mejora más significativa en la versión definitiva se evidencia en la distribución de la acción entre todos los intérpretes, evitando así el excesivo protagonismo que tenía Candelas en la versión original<sup>14</sup>. Además, se incorpora al diseño de su cubierta un dibujo de Natalia Gontcharova, escenógrafa de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Por último, conviene recordar que esta producción formaba parte de la Exposición Universal de las Artes Decorativas de París de 1925, que mostraba el *style moderne*, más popularmente conocido como *art déco*. Todo ello generó un gusto por «lo gitano» y «lo español» que a lo largo del XIX había sido impulsado por el Romanticismo. Esta representación contó con el equipo y el reparto que se recogen a continuación:

##### Equipo técnico

- Música: Manuel de Falla.
- Dirección orquestal: Manuel de Falla.
- Dirección de escena y coreografía: Antonia Mercé, excepto el personaje de Carmelo, cuyo baile fue creado por el propio Vicente Escudero (Fig. 4).

<sup>13</sup> En su libro *Manuel de Falla y El amor brujo*, Gallego incluye en francés el argumento inédito de la versión que después se adaptó a *ballet*.

<sup>14</sup> Tal y como recoge Bennahum en su estudio *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, la partitura original contenía ocho secuencias, separadas por danza, que empezaban y acababan con un diálogo hablado de carácter pantomímico protagonizado por Candelas, y que Antonia suprimió para esta versión con el fin de descentralizar el argumento de la figura de Candelas y de imprimir un mayor carácter coral al conjunto.

- Escenografía y vestuario: Gustavo Bacarisas.
- Libreto y dramaturgia: María Lejárraga.
- Duración: veintitrés minutos aproximadamente.

*Dramatis personae:*

- Candelas: Antonia Mercé.
- Carmelo: interpretado por Vicente Escudero.
- Lucía: personaje de la gitanilla en la primera versión. Fue interpretado por Carmita Escudero, hermana de Vicente Escudero.
- Espectro: el mimo francés George Wague. No era bailarín, pero sí el mimo más popular de todo París. Colaborador asiduo de la mítica bailarina Colette. Wage palió sus carencias como bailarín con dramáticos gestos y miradas penetrantes.
- Trece bailaores gitanos integraban el cuerpo de baile que había sido elegido concienzudamente por la Argentina tras una larga selección. Esta decisión de llevar a gitanos auténticos a un teatro clásico y afrancesado como el Trianon también resultó muy exótica.



Fig. 4. Gustavo Bacarisas (diseño de vestuario), Antonia Mercé con Vicente Escudero en *El amor brujo*, 1936.  
Fotografía cortesía del «Legado de Antonia Mercé», Cortesía Fundación Juan March.

La correspondencia Falla-Argentina existente en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7276), permite dilucidar cómo los primeros cambios empezaron por la partitura, la cual se modificó reduciendo su duración casi a la mitad para adaptarse al ritmo del *ballet*<sup>15</sup>. Además, se observa el interés de Antonia Mercé por conseguir la *mise en scène* o guion escénico que Falla y el resto de autores prepararon con motivo de la representación de la *suite* de *El amor brujo* y que Joaquín Turina interpretó en Madrid el 14 de enero de 1919. Este guion

<sup>15</sup> Véase correspondencia Falla-Antonia Mercé la Argentina, AMF (carpeta de correspondencia 7276).

aportó un carácter teatral a la obra, estructurándola en un *ballet* que pudiera ser escenificado internacionalmente.

A continuación, se incluye el primer guion escénico de *El Amor Brujo*, su datación corresponde a 1919 y estaba escrito en francés<sup>16</sup>. Este guion, que se planteaba como un plan de danza a seguir durante el desarrollo de la acción en escena, ha servido como texto de referencia para elaborar el estadillo de indumentaria, el atrezo y los accesorios del vestuario que aparecen en la tabla 1.

#### EL BALLET: PLAN DE DANZA (1919-¿1920?)

1. *Introducción* — Candelas y otras gitanas ancianas y jóvenes están en su «cueva». Se hace de noche. Unas trenzan las cestas, otras murmuran entre dientes conjuraciones. Candelas echa las cartas y mira con un poco de miedo de un lado a otro: suspira. Carmelo aparece al fondo; una de las ancianas señala a Candelas. Candelas observa cómo se aproxima un poco inquieto; por fin ella se levanta y va hacia él. Las otras gitanas se ríen para sus adentros, con maldad... Rápidamente el Espectro aparece y corta el paso de Candelas.

2. *Danza del fuego fatuo* — Candelas, mirando al Espectro, huye despavorida. El Espectro la persigue y la hechiza. Las demás, que no pueden ver al Espectro, están aterrorizadas presenciando las contorsiones de Candelas; mientras tanto, se refugian en un rincón. En medio de la danza, dos grandes murciélagos cómplices del Espectro, entran y se precipitan sobre el grupo de mujeres; estas huyen de los murciélagos al igual que Candelas huye del Espectro. Candelas, hechizada, se queda inmóvil en el centro de la escena; entran más murciélagos; las mujeres bailan enloquecidas. El Espectro se ríe con maldad de la farsa tan divertida que ha provocado y se acerca a Candelas, que comienza a bailar de nuevo; finalmente, las mujeres huyen, los pájaros las persiguen, el Espectro las manipula, todos desaparecen. (También Carmela) Candelas se queda sola.

3. *Canción del fuego fatuo* — Se escucha de fondo una canción: Candelas, presa de unas horribles alucinaciones..., finalmente va a esconderse en el rincón más oscuro de la «cueva», se queda allí, temblando y rezando. Carmelo aparece de nuevo: busca a Candelas pero no la ve, así que se va de allí, sintiéndose desgraciado y apenado.

4. *Danza del fuego (pasada la medianoche)* — Las doce campanadas de medianoche están a punto a repicar. Candelas se levanta lentamente, sale de su escondite y religiosamente se dispone a llevar a cabo los ritos de medianoche. Las demás mujeres vuelven para formar parte de la danza sagrada que va a ahuyentar a los malos espíritus. Llevan unos «candiles», unos calderos de cobre, unos panderos, etc. Candelas coloca unos inciensos sobre un pequeño brasero. El humo se alza: todas bailan a su alrededor. De repente, un búho irrumpie en la escena haciendo que el aire se arremoline; cuando la danza termina, el pájaro desaparece. La danza acaba y las mujeres se retiran respetuosamente. La escena se queda vacía: las campanadas de medianoche resuenan a lo lejos.

<sup>16</sup> El plan de danza en francés se encuentra mecanografiado en el AMF. En el momento de realizar este estudio no se encontró el texto en castellano. Por todo ello, se facilita una traducción propia.

5. *Romance del pescador* — En la escena se ha hecho de noche. Candelas regresa: lleva en la mano un «candil» encendido. Recorre la escena lentamente unas tres veces haciendo genuflexiones y postrándose, con lo que espera apaciguar los infernales celos del Espectro. Después, derrama algunas gotas de aceite en un viejo vaso que se encuentra en un rincón de la «cueva» y, al mismo tiempo, recita algo en voz baja, como en una especie de rezo: el «Romance del pescador». Unos vapores azulados salen del vaso. Candelas prosigue con sus mágicas genuflexiones: por fin, el vapor que sale del vaso se vuelve rojo y reza, haciendo la señal de la Santa Cruz.

6. *Intermedio* — Carmelo aparece al fondo: viene de buscar a Candelas; quiere ir hacia él. Pero en seguida, a pesar de los conjuros, el Espectro vuelve a aparecer. Entonces es Carmelo quien huye; Candelas quiere seguirlo, el Espectro lo impide y después se va. Candelas llora; Lucía, la pequeña gitana, su amiga, va a consolarla; ambas conversan. Carmelo vuelve; ve a Lucía con Candelas y entonces piensa que la podría utilizar para distraer al Espectro. La llama y va hacia él; los dos se quedan solos a la entrada de la cueva; le explica que tiene que conseguir retener al Espectro cuando regrese; esta hace un gesto de aprobación y continúa consolando a Candelas; se queda en la puerta. Carmelo entra en la «cueva».

7. *Danza de «La bruja fingida»* — En el mismo momento en el que Carmelo entra y se dirige hacia Candelas, el Espectro reaparece... pero... Lucía está cerca de la puerta: lo espera, le hace arrumacos; el Espectro se queda prendado de ella —¡es tan bella!—. Y entonces, como en sus mejores tiempos de vidor, solo quiere obtener el amor de la pequeña coqueta: ella baila, él la sigue, ella se deja atrapar... escapa, a él le da un poco de rabia, ella ríe, él le sigue el juego. Mientras tanto, Candelas y Carmelo se han reencontrado —¡por fin!— al otro lado de la escena, ellos también bailan en perfecta armonía. De repente, en un momento, el Espectro cree haberse apoderado de Lucía, pero esta lo esquiva rápidamente, coge el mágico vaso en el que Candelas ha vertido unas gotas de aceite y se lo arroja a la cara. El Espectro se disuelve en una masa de vapores y desaparece siendo destruido. Este es el momento en el que Carmelo y Candelas intercambian el beso del triunfo del amor.

8. *Final* — La luz del nuevo día brilla al fondo; las campanadas suenan al viento. Los enamorados se quieren, Lucía ríe y baila. La vida, el amor, el presente lleno de realidades y promesas ha triunfado sobre el pasado, la muerte, el recuerdo morboso de todos los espectros, de todos los fantasmas. ¡Hay que vivir la vida con alegría, espléndidamente! (Falla, «El ballet»)

Si se comparan los textos de la primera y la última versión, se puede apreciar la gran diferencia argumental entre la *Gitanería* y el *ballet* de 1925. Mientras que en la versión de 1915, María de la O Lezárraga nos describe la historia de una gitana no correspondida que emplea la brujería para despertar la pasión en un gitano que la ignora<sup>17</sup>, en el *ballet* se nos relata la historia de amor frustrado entre Candelas y Carmelo, dos gitanos entre los que se interpone el espíritu de Espectro (un antiguo amante muerto). En este caso, la brujería será empleada para que otra gitana (Lucía) encante a Espectro y deje de interferir en el amor de la pareja. En conclusión, reiteramos la afirmación de que en la versión de 1915 toda la acción gira en torno a Candelas,

<sup>17</sup> Véanse notas del libreto original: capítulo 3.

mientras que, en el *ballet* de 1925, la acción se vuelve mucho más compleja, distribuyéndose entre varios personajes.

Otra gran diferencia escénica entre dichas versiones estriba en que, mientras que *Gitanería* se podría englobar dentro de lo que se conoce como género pantomímico, en 1925 Antonia Mercé reestrena la obra en forma de *ballet*. Para ello, elimina los fragmentos narrativos, algo que hasta ese momento no se había hecho.

## 5. CUADRO DE PRESENCIAS Y ESTADILLO DE *EL AMOR BRUJO*

Mediante la siguiente tabla basada en el libreto original de María de la O Lezárraga se muestra la tensión y relación espacial y temporal, evidenciando los personajes que intervienen en cada escena y los accesorios u elementos de atrezo.

Tabla 1. Cuadro de presencias (I y II) de *El Amor Brujo*

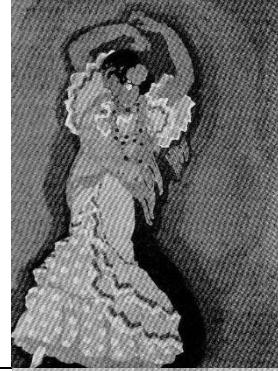
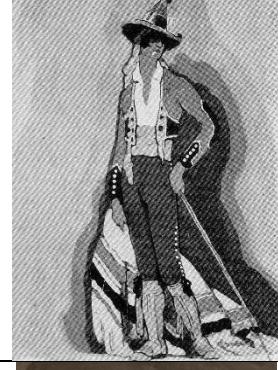
CUADRO DE PRESENCIAS								
Cuadro I								
Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observ.	Palabra clave
1. <sup>a</sup>	Introducción.	Gitanilla. Candelas.	Interior de una cueva de gitanos en Cádiz.	Interior. Noche.	Cartas. Candles (que iluminan a las gitanas).	Cerrado. En el centro hay un brasero encendido. Se oye a lo lejos el ruido del mar.	Las gitanas sentadas en el suelo echan las cartas.	
2. <sup>a</sup>		Gitana vieja. Gitanilla. Candelas.	=	=		Cerrado.	Angustia. Presencia de la fatalidad.	<i>Resuena el mar.</i>
3. <sup>a</sup>		Gitanilla. Candelas.	=	= Un soplo de aire apaga la luz.	Cartas. Cigarrillo.	Se escucha el ladrido de un perro. Viento.	Las gitanas siguen echando las cartas para saber la suerte de su amor.	<i>Sale que no me quiere.</i>
4. <sup>a</sup>	«Canción del amor dolido».	Gitanilla. Candelas.	=	Dan las doce de la noche, con doce campanadas.	Fuego abrasador del brasero.		Candelas se acerca al brasero y canta.	<i>Más arde el infierno que toita mi sangre abrasá de celos.</i>
5. <sup>a</sup>	Sortilegio.	=	=		Romero e incienso.	Las gitanas se asoman a la ventana y la puerta, esperan a alguien.	Conjuro a la noche. Candelas echa romero e incienso sobre la lumbre.	<i>Lo que mi corazón desea mis ojos lo vean.</i>
6. <sup>a</sup>	«Danza del fin del día».	=	=	Mientras que sale de la lumbre el humo del incienso Candelas baila.		En la calle se escucha el silbido del novio de una de las gitanas.		

7. <sup>a</sup>	«Romance del pescador».	Candelas.	=		Brasero.	Candelas mira por la ventana para después volver al centro y declamar el romance.	La gitana recuerda que en el monte hay una bruja que hace hechizos de amor.	<i>¡No quiero apresar los pececillos del río; quiero hallar un corazón que se me ha perdido!</i>
8. <sup>a</sup>	Intermedio							

Cuadro II								
Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observ.	Palabra clave
1. <sup>a</sup>	Introducción.	El fuego fatuo.	Cueva de la bruja, vacía, pero en el fondo se ve un camino de montaña con chumberas y maleza.	Interior. Noche.	Chumberas y matorrales.	Al levantarse el telón el fuego fatuo realiza una danza fantástica.	La cueva está vacía y en ella se percibe el espíritu embrujado del fuego fatuo.	
2. <sup>a</sup>	Escena de terror.	Candelas.	Del sendero surge Candelas.	Interior. Noche. Un rumor sordo presenta al espíritu.	Amuletos e instrumentos mágicos.	Candelas se detiene en el quicio de la puerta, llama tres veces y entra. El fuego fatuo se esconde.	Temor. Candelas se siente irresistiblemente atraída por el rincón de los encantos.	
3. <sup>a</sup>	«Danza del fuego fatuo».	El fuego fatuo. Candelas.	Cueva de la bruja.	Luz de luna.		El espíritu persigue a Candelas, finalmente ésta se libra de él.		<i>Lo mismo que er fuego fatuo, lo mismito es er queré. Le huyes y te persigue, le yamas [sic] y echa a corré.</i>
4. <sup>a</sup>	«Canción del fuego fatuo».	Candelas. El fuego fatuo.	=			Apoyada en el quicio de la puerta Candelas canta.		
5. <sup>a</sup>	«Conjuro para reconquistar el amor perdido».	Candelas.	=	Oscuridad absoluta, la luna se ha ido.	Frasco con líquido. Lumbre.	Candelas hace conjuros y rompe el frasco. Ruido de cadenas como símbolo de los infiernos.		<i>¡Por Satanás! ¡Por Barrabás! ¡Quiero que el hombre que me ha orvidao me venga buscar!</i>
6. <sup>a</sup>	«El amor popular».	Candelas. Gitano.	=	Comienza a amanecer.	Cigarrillo del gitano que brilla en la oscuridad. Lumbre.	El gitano aparece por el sendero, viene pidiendo candelas para su cigarrillo.		<i>¿Hay argún arma güena que me quíá dar candela pa emmendé er sigarro?</i>
7. <sup>a</sup>	«Danza y canción de la bruja fingida».	Candelas. Gitano.	=	Amanecer.	Velo que Candelas se echa sobre la cabeza.	Candelas danza y huye, el gitano quiere cogerla.	Seducción de Candelas, fascinación del gitano que la persigue.	
8. <sup>a</sup>	«Las campanas del amanecer».	Candelas. Gitano.	=	Se ha hecho de día.		Sonido de campanas.		<i>¡Ya está despuntando el día! ¡Cantad campanas cantad! ¡Que vuelve la gloria mia!</i>

El siguiente estadillo de indumentaria refleja las características de los personajes y su evolución en la obra.

Tabla 2. Estadillo de indumentaria de *El Amor Brujo*

ESTADILLO DE INDUMENTARIA				
Título: <i>El amor brujo</i>		Autor: Manuel de Falla		
Personaje (Breve descripción)	<b>CUADRO I</b> Lugar: Interior de una cueva de gitanos en Cádiz. Cualidades espaciales: Noche. <b>CUADRO II</b> Lugar: Interior de una cueva de gitanos en Cádiz. Fecha y hora: Noche, luz de luna, pero a partir de la escena 6 <sup>a</sup> comienza a amanecer hasta que llega el día en la escena 8 <sup>a</sup> .			
	VESTUARIO	ACCESORIOS	CALZADO	BOCETO / FOTOGRAFÍA (se citan más adelante)
Candela	Vestido de gitana, estilo bata, con amplios volantes, bordados y brocados tradicionales.	Collares de perlas, flores y pulseras.  Mantones con amplios flecos.	Zapatos de tacón cintas.	
Carmelo	Chaquettilla estilo marellesa. Camisa. Faja. Calzones ajustados por debajo de la rodilla.	Manta alpujarreña. Sombrero de catite inspirado en los modelos tradicionales de los gitanos del Sacromonte. En fotografías del estreno lleva un pañuelo para cubrir la cabeza.	Botas altas de piel	
Lucía (una gitanilla)	Vestido de gitana, estilo bata. Volantes y brocados.	Collares, perlas, flor y pulseras.  Mantones con flecos.	Zapatos de tacón cintas.	

Espectro	Chaquettilla estilo marellesa. Camisa. Faja. En el figurín se aprecia un pantalón amplio de montar, pero en las fotografías de los estrenos se aprecia el cambio de esta prenda por unos calzones ajustados por debajo de la rodilla.	Sombrero de catite inspirado en los modelos tradicionales de los gitanos del Sacromonte. Manta alpujarreña.	Botas altas de piel	
Gitanas del coro (Integrado por trece bailaores gitanos)	Gitanas, con vestidos tradicionales ajustados hasta las caderas y con volantes invertidos.	Mantones y toquillas con grandes flecos. Cintas para el pelo.	Zapatos de tacón cintas.	

## 6. CONCLUSIONES

El decorado y la indumentaria de Néstor para la primera versión de *El amor brujo* desconcierta, en principio, al conocedor superficial de su obra; sin embargo, estos cobran sentido cuando ubicamos el resultado dentro del *art nouveau*, combinado con diferentes estilos: modernismo, prerrafaelismo o simbolismo.

En cambio, la escenografía e indumentaria de *El amor brujo* reestrenado en 1925 tenía su origen en una visión exótica de la cultura y modo de vida de los clanes gitanos del Sacromonte. Tanto Bacarisas como Antonia se inspiraron en los objetos, colores y formas de la vida privada gitana. Las encaladas cuevas del Sacromonte son lugares únicos en el mundo y en Andalucía. En su interior se hacinaban los gitanos en condiciones nada románticas: la pobreza, la falta de higiene y la picardía reinaban en este suburbio de Granada. Walter Starkie recrea a la perfección la miseria de este grotesco barrio en su libro *Don Gitano* (82).

Bacarisas realizó bocetos, maquetas y figurines por encargo y bajo estricta supervisión de Antonia Mercé. La correspondencia entre ambos es reflejo del carácter perfeccionista de la Argentina, pues en dichas cartas insiste en cuidar hasta el más mínimo detalle de la indumentaria y la caracterización:

te pediré vigiles la ejecución: el de Lucía, Carmelo y Espectro. Los otros ya veremos [...]. Lo que sí quiero que pienses y rápidamente es un afiche-retrato mío, pues ese seguramente lo haremos, pues no tendrá una relación fija con nada más que de mí. Ese debes de ponerlo en tres o cuatro colores y alrededor de 1 metro sobre 1 metro 50 o 60... (Lobato 57)

Para comprender la propuesta de diseño de Bacarisas se requiere partir de la situación espacial dentro del recinto escénico que albergó este estreno. El Trianon-Lyrique era un teatro de reducidas dimensiones. Bacarisas pensó en todos estos elementos y, por ello, esbozó un único decorado con capacidad para posibles cambios, como venía siendo habitual en las escenografías destinadas a las óperas francesas. La acción principal tiene lugar en un único espacio múltiple que variaba muy rápidamente al final del segundo cuadro. La nota de contraste se aportaba mediante el vestuario del elenco gitano. El decorado nos sumerge en un paisaje nocturno, envuelto en el misterio de una cueva granadina. Resulta muy significativo el uso del color negro con el que Bacarisas rotula los bocetos y figurines iniciales como si de un cartel a lo grande se tratase (Figs. 5 y 6).

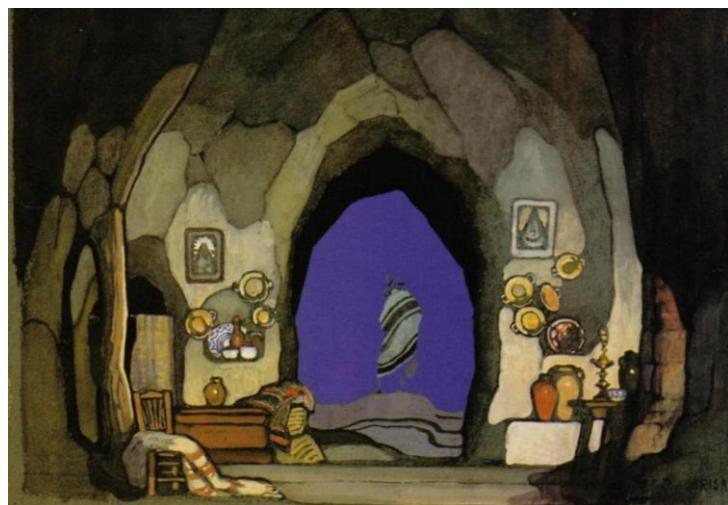


Fig. 5. Gustavo Bacarisas, boceto escenográfico para *El amor brujo*, 1925. Cortesía Archivo Manuel de Falla.



Fig. 6. Gustavo Bacarisas, *Figurines para el grupo de gitanas*, 1925. Cortesía Fundación Juan March.

Las siguientes fotografías muestran la escenografía de Bacarisas. Se trata de un telón de fondo en el que se ha pintado un espacio abovedado que guarda mucha similitud con las cuevas del Sacramiento Granadino. El coro de gitanos aprovechaba esas cavidades para replegarse y dejar sola a Candelas. En algunas ocasiones, se desplazaba haciendo desfilar frente al público francés jarras y cántaros de barro, mantones y flecos. Antonia dispuso que el coro se deslizase como lo hacían los antiguos coros griegos, de tal forma que los bailarines anticipaban y narraban la acción, lamentándose o alarmándose. En otras escenas, se reunía en determinados puntos del escenario acompañando las entradas y salidas (Bennahum 116). Así, en los momentos de más tensión dramática, la Argentina se movía geométricamente, con bruscas posturas que contrastaban con la redondez de los volantes del vestuario, de ahí la importancia de que los volantes y los flecos no fuesen de tejidos pesados (Fig. 7).



Fig. 7. Gustavo Bacarisas (escenografía y vestuario), Representación de *El amor brujo*, 1925. Fotografía cortesía Fundación Juan March.

El fuego era uno de los elementos icónicos de este *ballet*. En los cuadros de mayor excitación, Candelas se dirigía a él y daba vueltas a su alrededor, al tiempo que taconeaba e inclinaba la cabeza hacia abajo como si estuviese rezando de miedo. En la «Danza del fuego», el coro se veía rodeado por una especie de antorchas de cincuenta centímetros.

Bacarisas eligió una paleta de colores pasteles claros y tonos fríos con rotulación negra. Por ejemplo, las paredes de la cueva recordaban al encalado de los pueblos andaluces y el cielo era de un azul muy oscuro. La utilería tenía acentos cálidos y marrones, en contraste con la gama fría de todo el decorado, y figuraba, en parte, pintada sobre telón. «Te repito —apunta la Argentina en una de sus cartas— lo que recomendaba del decorado, que la interpretación sea baja de tono y negra de contornos, y no realista...». (Bacarisas, *Carta a la Argentina*, septiembre de 1927).

Tras el análisis del material gráfico catalogado podemos afirmar que el vestuario tenía un significado simbólico ligado a la ejecución dramatúrgica. Los amplios volantes de la indumentaria del coro hacen suponer que, probablemente, cada vez que el coro apartaba a Candelas del fantasma, los volantes de los trajes se alzaban en vertiginosos giros. En el estadillo se determinan la abundancia de chales drapeados con rosas, rojos y amarillos, los collares de perlas y las pulseras. Los mantones y toquillas previsiblemente se desplazaban por el escenario dibujando formas redondas (Fig. 8).



Fig. 8. Gustavo Bacarisas (escenografía y vestuario). Momento de la representación de *El amor brujo*, 1925.  
Fotografía cortesía Fundación Juan March.

El análisis de las aportaciones de Antonia Mercé permite afirmar que la verdadera clave de su éxito como coreógrafa fue introducir una narrativa dramática en la música de Falla. La Argentina advirtió que el fracaso del estreno de 1915 no se había debido a la música de Falla o al librero de María Lezárraga, sino a una falta de sentido escénico. A diferencia de la versión de 1925, la de 1915 aburría al público con largos pasajes de verso recitado, y la danza no se integraba con la música y la dramaturgia de la historia. Del mismo modo, podemos afirmar que una de las claves del éxito de la producción de 1925 fue el cuidado de los aspectos plásticos y en la indumentaria, en los que tanto hincapié hacía Antonia Mercé en su correspondencia con Bacarisas. En este sentido, la gran innovación de Bacarisas en el vestuario consistió en atuendos con volantes invertidos, volantes más largos de lo habitual que cruzaban todo el traje y el cuerpo (Fig. 9). «Haz lo que puedas —escribió Antonia— por que sean fieles a mis indicaciones y te ruego no permitas que las modistas u otros mejoren los croquis» (Bacarisas, *Carta a la Argentina*, 1933). Bacarisas tuvo que repetir más de un figurín para obtener el consentimiento de Antonia; así se evidencia en una de sus cartas cuando escribe: «Aun después de haberte remitido el anterior me quedé con la espina... [...]. No he dejado de pensar en tu traje y hoy me he convencido, y espero que no me equivoque, de donde estaba el error...» (*Carta a la Argentina*, febrero de 1936).



Fig. 9. Gustavo Bacarisas. Figurines para los personajes de *El amor brujo*. Corresponden a los personajes en el siguiente orden: Carmelo, Cándela, Espectro y Lucía, ca. 1925. Cortesía Fundación Juan March.

La correspondencia Antonia-Bacarisas pone de manifiesto el deseo de emplear la artesanía tradicional en la confección del vestuario, repleto de bordados y brocados clásicos. El fantasma, por ejemplo, llevaba un característico sombrero puntiagudo y negro, un capote o manta y una cinta de bandolero en la frente (Fig. 9).



Fig. 10. Dora Kallmus (fotografía), Antonia Mercé con Vicente Escudero y Carmita Escudero en *El amor brujo*, París, ca. 1936. Fotografía cortesía Fundación Juan March.

Los peinados a base de cintas, recogidos, rizos y ondas al estilo de los años 20 completaban la indumentaria (Bennahum 129). Para los zapatos se emplearon cintas de seda y piel. Carmelo y el fantasma llevaron botas de piel con botones y tocados inspirados en los bandoleros (Fig. 11). Todo el vestuario tenía un sentido y estaba armonizado para recrear a una auténtica comunidad

gitana. El resultado fue tan bueno plásticamente que la Argentina lo empleó durante toda su carrera, volviéndolo a encargar hasta tres veces más a causa del desgaste de las giras.



Fig. 11. Gustavo Bacarisas (vestuario), Vicente Escudero y Antonia Mercé en *El amor brujo*, 1936.  
Fotografía perteneciente a la exposición *Intermedios* en el Centro Cultural Conde Duque, del 10 de junio  
al 18 septiembre 2016. Cortesía Fondos del Museo Nacional del Teatro de Almagro.

En la correspondencia entre Bacarisas y Antonia se observa el conocimiento del pintor en materia de indumentaria, y el carácter minucioso. Se aprecian multitud de indicaciones acerca del color, la iluminación, la caracterización, la luminotecnia, la escenografía y la puesta en escena. Por ejemplo, en la siguiente cita se menciona el cuidado por mantener el simbolismo de la indumentaria y los movimientos: «Te recomiendo evites en lo posible la luz rubí que es la muerte del color» (Murga Castro, «Escenografía y figurinismo» 7). En otros momentos demuestra su sentido escénico del vestuario (Fig. 12):

Cuida que los flecos de los mantones tuyos y de las bailarinas no sean pesados, que caigan sin que sean ligeros y ayuden al movimiento. Cuida la forma de bata de tu traje y las bailarinas que sea ajustado hasta las caderas y que después tenga vuelo que permite las batas de bailar (sin ser tan largas, naturalmente). (Bacarisas, *Carta a la Argentina*, septiembre de 1927)



Fig. 12. Gustavo Bacarisas (vestuario). Vestido para Antonia Mercé en *El amor brujo*. Catalogado junto a una ficha descriptiva, 1925. Fotografías cortesía MAE. Institut del Teatre. Ref.: 252214.

Por todo ello, en la línea de los Ballets Rusos, *El amor brujo* fusiona lo popular con lo estilísticamente serio y riguroso. Sin embargo, en la versión de Antonia Mercé, se sigue apreciando una línea estructural de corte decimonónico, en la que el actor principal asume todo el protagonismo y centraliza las decisiones estéticas. No podemos olvidar que Antonia Mercé era la protagonista indiscutible de Los Ballets Espagnols.

Finalmente, se evidencia que, los tres grandes protagonistas del montaje de *El amor brujo* en 1925, Falla, Antonia Mercé y Bacarisas, compartían una formación clásica y académica, que evolucionó después hacia un gusto por lo folclórico y culminó, ya en la cúspide de sus carreras, en una innovadora forma de entender sus respectivas disciplinas. En lo que concierne a la indumentaria que Bacarisas recreó por encargo de la Argentina, resultó ser un éxito al hallarse, sin duda, más próxima a la vanguardia que la de su predecesor Néstor Martín-Fernández de la Torre. Fusionando tradición y modernidad, Bacarisas recreó una imagen del mundo gitano que, sin apartarse de las raíces populares, conectaba con la imagen modernista perseguida por los intelectuales de principios del siglo XX.

#### REFERENCIAS

- Abril, Manuel. «Estreno de *El amor brujo. Gitanería en un acto y dos cuadros*, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre». *La Patria*, 20 abril 1915.
- Almeida Cabrera, Pedro Juan. *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, 1995.

- Arcas Espejo, Ana María. *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor Brujo al retablo de Maese Pedro*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- Bacarisas, Gustavo. *Carta a la Argentina*. Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, 1927-1936.
- Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009.
- Bolín, Luis Antonio. «Dos artistas españoles en Londres». *ABC: Blanco y Negro*, 7 julio 1935, pp. 130-132.
- Castro Luna, Manuel. *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005.
- Díaz de Quijano, Máximo. «Historia de *El amor brujo*». *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, pp. 75-78.
- Díaz Sande, José. «*El amor brujo*: Gitanería de un acto y dos cuadros». *Madrid Teatro*, <https://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2008/entrevista325.htm>. Acceso 13 de mayo de 2025.
- Exposición *Intermedios*. Centro Cultural Conde Duque, 10 de junio-18 septiembre 2016.
- Falla, Manuel de y Gregorio Martínez Sierra. *El Amor brujo. Gitanería en un acto y dos cuadros*. Madrid: R. Velasco, 1915.
- Falla, Manuel de. «Carta a Zuloaga». 16 enero 1915. *Correspondencia entre Falla y Zuloaga. 1915-1942*, editado por Federico Sopeña, Granada: Ayuntamiento de Granada, 1982.
- Falla, Manuel de. «El ballet: Plan de Danza». Manuscrito inédito, Archivo Manuel de Falla, ca. 1919.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 21 abril 1928. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738. Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 8 abril 1925. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 8 julio 1925. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Zuloaga*. 18 marzo 1913. Archivo Fundación Zuloaga.
- Falla, Manuel de. *Carta a Zuloaga*. 23 noviembre 1920. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 7798.
- Fernández de la Torre, Néstor Martín. «El traje en la escena». *Summa*, n.º 9, 1916.
- Gallego, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- Lobato, María. «Antonia Mercé “La Argentina” y Gustavo Bacarisas». *ABC: Tribuna Abierta*, 14 enero 1991.
- Mariemma. «Recuerdos, andanzas y añoranzas de Antonia Mercé». *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, editado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, pp. 17-22.
- Medina Arencibia, Yavé. «El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la historia de la escenografía». *XXI Coloquio de Historia Canario-American*, Las Palmas de Gran Canario: Cabildo de Gran Canaria, 20-24 octubre 2014.

Murga Castro, Idoia. «Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX». *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 19-21 noviembre 2008.

Murga Castro, Idoia. *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC, 2017.

Sánchez, José A., ed. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

Starkie, Walter. *Aventuras de un irlandés en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

