



Los Ballets Russes en el Patio de los Leones de la Alhambra en 1918.

# Las Pintura de Vanguardia para los Ballets Rusos

Claudia Robles

**Resumen:** El artículo trata sobre las relaciones entre la danza y las Vanguardias Históricas a través de los principales artistas y las obras fundamentales con las que tuvieron una relación directa. Eso permite analizar obras efímeras que en su día tuvieron una importante repercusión en la evolución de los principales movimientos artísticos y musicales.

**Palabras clave:** Ballets rusos; Vanguardias; Picasso; Cubismo; Futurismo; Diaghilev.

**Abstract:** The article deals with relations between dance and the historical avant-gardes through leading performers and fundamental works that had a direct relationship. That allows to analyze ephemeral works that once had an important repercussion on the evolution of the main artistic and musical movements.

**Keywords:** Ballets Russes; Vanguards; Picasso; Cubism; Futurism; Diaghilev.

## I EL BALLET HASTA LA LLEGADA DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

La danza existe prácticamente desde que el hombre vive en la Tierra, pero al igual que hoy, no se limita a ser un medio de expresión, sino que también se usa con fines comunicativos.<sup>1</sup> En un principio formaba parte de rituales, pasando luego a ser parte del teatro hasta que finalmente se independizó de él formando un propio mundo de representación con su propia realidad figurativa. Esta disciplina fue considerada un arte desde la Edad Antigua por los griegos, casi llegando a desaparecer en la Edad Media, pero consiguiendo estar tímidamente presente hasta el Renacimiento, que trajo una nueva clasificación social y con ella surge una demanda mayor de crear espectáculos. Las primeras colaboraciones de artistas plásticos surgen en esta época, durante el Renacimiento, con artistas como Botticelli o Da Vinci, ayudando en el diseño escenográfico. Pero es varios siglos después, en Francia donde la danza coge realmente la fuerza necesaria, de la mano de Luis XIV. Con el Rey Sol la danza se incluye como una disciplina y se regulariza más seriamente, y con el coreógrafo Beauchamps sube al fin al escenario, gestándose así lo que hoy conocemos como danza clásica o ballet.<sup>2</sup>

Varias son las escuelas que se fundan de ballet con gran prestigio por Europa, pero sin duda la Escuela por el método de Agrippina Vaganova en Rusia destacará por su impecable técnica. Situándonos en Rusia, un país que había pasado del feudalismo medieval al capitalismo, y luego a la Revolución en relativo poco tiempo tiene bastante protagonismo en el desarrollo del ballet. El período de arte moderno ruso también ha tenido mucha implicación en la historia del país.<sup>3</sup> El impulso de este fenómeno no hubiera existido sin la aparición de un importantísimo personaje, Sergei Pávlovich Diaghilev (1872-1929). Y no es que haya sido Diaghilev el único personaje en realizar esta simbiosis, pero si el primero y el más significativo, puesto que otras propuestas se han alejado más de la figura del bailarín. Incluso teorizando con la idea de prescindir de ellos en el espacio escénico y sustituirlo por algo artificial, que era una de las ideas nacidas en la Bauhaus en los primeros estudios sobre el teatro.<sup>4</sup> “La paradoja es que este hombre, que ni era bailarín, ni músico, ni pintor, ni coreógrafo, ni pensador, logró durante veinte años guiar a toda una generación de artistas en un proyecto común”.<sup>5</sup>

La compañía de Diaghilev es un pilar en la danza del siglo XX, su estética renovadora impulsó el progreso de la danza modernizándola e integrándola en otras artes. Estuvo operativa entre los años 1909 y 1927 y dirigida por Sergei Diaghilev (Fig. 1). Este personaje puso en valor el arte de la danza como un arte independiente y no complementario de otras artes.<sup>6</sup> Desarrollar la vida de esta compañía y por lo tanto la de su director es una manera de analizar a una gran cantidad de artistas de vanguardias que participaron

1 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia...*, op.cit., p.21.

2 *Ibidem.* p.38.

3 NASH, J.M.: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona, 1975, p.49.

4 AA.VV.: *The theatre...*, op.cit., p.29.

5 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia...*, op.cit., p. 219.

6 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 32.

en la creación de elementos escenográficos como la decoración y el figurinismo. Serguéi Diaghilev tuvo una vida relativamente corta.<sup>7</sup> Nacido en la aristocracia y siempre interesado por las artes, viajó durante varios años y organizó exposiciones. Estuve al frente durante muchos de la revista *Mir Iskusstva* (El Mundo del Arte), en la que Diághilev luchaba por sus creencias artísticas y estaba en contra de la decadencia del arte. Gracias a su trabajo en la revista, hizo contactos con marchantes y coleccionistas. En ella se puede intuir su afán por unir las artes.<sup>8</sup> Cuando su amigo Benois comenzó a colaborar con Michel Fókin en los ballets de Diaghilev sintió el deseo de mostrarlo en París y en 1908 ya estaba al frente de la compañía de ballet.<sup>9</sup> La parte original de este asunto es que Diaghilev había conseguido por primera vez formar un conjunto de elementos artísticos al mismo nivel de calidad. Además, consiguió viajar por una gran parte del mundo mostrando así lo que tanto trabajo y dedicación le había llevado realizar. De este modo llega así por primera vez en París la danza rusa. No fueron pocas las colaboraciones de importantes pintores con Diaghilev. Aunque algunas son más destacables que otras. Pero lo que si es cierto es que desde sus inicios contaba ya con artistas y escenógrafos para realizar los decorados y otros elementos, como Polunin o Benois. Al principio, con sus primeros pintores como diseñadores, las influencias eran más orientalistas, historicistas o más cercanas al Art Nouveau.

Su producción de obras de danza es dividida por numerosos historiadores en dos etapas. En la primera etapa, se encuentran obras como *El pájaro de fuego* (1910) de Stravinsky, que fue la primera gran colaboración entre coreógrafo, compositor y diseñadores en los Ballets Russes.<sup>10</sup> La mayoría de los artistas que participaron en esta obra y en las siguientes tenían un estilo más nacionalista. Bakst, se encargó de hacer decorados junto a Benois. De hecho, Benois promovía el Art Noveau en Rusia, dejando la huella de este movimiento en sus primeras obras de ballet como escenógrafo y como pintor. Las principales fueron *Les Sylphides* (1909), *Giselle* (1910) y *Petrushka* (1911).<sup>11</sup> *Le Pavillon d'Armide* de 1909 es una de sus colaboraciones más destacadas, entre sus bocetos se encuentran escritos sobre catedrales, liturgia, maneras de hablar e incluso escultura junto a bocetos de Versalles que buscó en el Museo del Hermitage.<sup>12</sup> Tuvo una relación complicada con Diaghilev, peleaban a menudo y estuvieron sin trabajar juntos hasta 1920 para hacer *Le Mariage d'Aurora*. Pero Benois no trabajaría sólo, él se encargaría de la escena y para el vestuario Natalia Goncharova sería su compañera. El vestuario fue una mezcla de los disfraces de Benois de *Le pavillon d'Armide* más una serie de trajes nuevos del estilo siglo XVIII.<sup>13</sup> Junto a León Bakst trabajó en muchas ocasiones. Uno de los trabajos más influyentes que realizó para Diaghilev fue *Schéhérazade* (1910), marcando una fuerte presencia oriental en la moda de Europa.<sup>14</sup> El vestuario de Bakst era una amalgama de estilos orientales, sobre todo con influjos otomanos y



Fig. 1. Serguéi Pávlovich Diaghilev.

7 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 41-44.

8 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, 2004, p. 165.

9 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 141-147.

10 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 172.

11 BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Madrid, 1991, p. 459.

12 BELL, Robert: *Ballets Russes. The Art of Costume*. Australia, 2010, p. 56.

13 BELL, Robert: *Ballets Russes...op.cit.*, p.145.

14 AA.VV.: *Los Ballets ...*, op.cit., p. 19.

persas.<sup>15</sup> En 1914 Bakst usa el historicismo del siglo XIX con algunas agregaciones del estilo de la época victoriana para *Papillons*.<sup>16</sup> El éxito económico también fue considerable y esto permitió realizar más obras como: *La consagración de la primavera* (1913), *Le coq d'or* (1914) y *Soleil de nuit* (1915).<sup>17</sup> Gracias al maravilloso trabajo de estos pintores en su pintura para los ballets la fama fue aumentando.

En la siguiente etapa Diaghilev acerca más la compañía a las vanguardias y cuenta con un mayor número de pintores, sabiendo que mostrar un telón de un pintor reconocido da mayor prestigio e interés a la actuación. Son muchísimos los artistas, sobre todo pintores, que colaboran con Sergei Diaghilev en los Ballets Russes y con los que él se rodea en su ambiente. Y es que es aquí donde se llega a considerar que consigue transformar el ballet como *Gesamtkunst-werk* (obra de arte total).<sup>18</sup> Uno de los proyectos más interesantes que compartía con su amigo y compañero de trabajo Jean Cocteau era el de la “Sala de Plástico”. Se trataba de un espacio donde se harían representaciones de vanguardia y de danza más teatro juvenil que además alternarían las funciones con la proyección de películas de danza. Aquí quería contar con artistas como: Picasso, Braque, Gris, Derain, Matisse y Delaunay y escultor cubista Laurens.<sup>19</sup> Una vez fallecido, en 1929, la compañía se dispersó en poco tiempo, este proyecto no pudo llevarse a cabo y aunque hubo varios intentos de revivir la compañía fracasaron. Demostrando así que él era una pieza clave para el éxito.<sup>20</sup>

“De ser un arte ignorado casi por completo hasta su momento, con la danza adquiere una importancia social, artística e histórica que, como muchos historiadores habrían de sostener, nunca ha vuelto a ser igualada”.<sup>21</sup>

El paso de la compañía de los Ballets Russes entre 1916 y 1921 por España supuso un momento clave para la modernidad del país. (Fig. 2) En España aparece el término Edad de Plata para referirse a este período cultural que acontece en el primer tercio de este siglo, aunque tiene una delimitación cronológica marcada por varios estudiosos. Se sitúa entre 1916 y 1936. Estas fechas siguen en disputa por su difícil delimitación. José María Jover marca la fecha de inicio por la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev en España, pero hay que mencionar que José Carlos Mainer fue el que difundió esta denominación en su libro “La Edad de Plata (1902-1939)”. A su vez la Edad de Plata puede dividirse en dos subperiodos. El primero sería desde 1916 hasta 1931, en estos años prima la invención y el folclore. Y en el segundo período, de 1931 a 1936 destaca Antonia Mercé y sus Ballets Espagnols durante la II República. Era usual en la Guerra Civil española que, sobre todo, la República, usara las artes escénicas de manera propagandística y política. Se concluye esta etapa en 1936 con la llegada de la Guerra Civil Española, ya que lo que acontece a partir de ese momento es muy distinto a lo anterior. Es muy importante la aportación de artistas españoles durante este período, ya que son numerosos. Aunque en general la gran mayoría de los artistas considerados de vanguardia han participado en las artes escénicas de diversas maneras.<sup>22</sup>

15 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 96.

16 *Ibidem*. p. 125.

17 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp.198-203.

18 *Ibidem*. p. 200.

19 *Ibid.* p. 445.

20 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 219.

21 *Ibidem*. p. 220.

22 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 11.



Fig.2. Los Ballets Russes en el Patio de los Leones de la Alhambra en 1918.

## II LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. SIMBOLISMO.

El Simbolismo seguramente no sea una corriente tan popular como otras, de hecho, hasta la vuelta del redescubrimiento de los prerrafaelistas y los nabís no tuvo tanta fama. Este movimiento nace en Francia, pero poco después va extendiéndose por Europa hasta llegar al territorio suizo y noruego. En el contexto histórico nace en momentos donde la vida cada vez es más capitalista y la sociedad es de consumo, así como la industria avanzaba de manera imparable. Por ello el simbolismo busca una respuesta espiritual alejándose de todo ello, buscando pureza y una imagen alejada de la realidad y más subjetiva, sirviéndose de la metafísica. Hodler afirmaba que era una corriente nihilista y por encontraba influencias en el romanticismo en cierto modo, y que no sólo era un movimiento artístico sino también una actitud mental, que se enriquece del mundo interior de las personas.<sup>23</sup>

Los Ballets Russes estrenaba *El pájaro de fuego* (1910). Aquí trabajó León Bakst, pero no estuvo sólo, sino en compañía de Aleksandr Golovin, un pintor y diseñador escénico ruso con el que Diaghilev ya había trabajado anteriormente en sus exposiciones. Bakst se había empapado en el arte popular ruso y en el renacimiento de la artesanía. Este conjunto de folclore ruso estaba ambientado en el jardín del palacio Kostchei, Golovin diseñó una rica decoración simbolista muy decorativa (Fig.3). El vestuario era inspirado en la ropa eslava festiva de hombres y mujeres, con ceñidas túnicas en colores claros, y brocados con trenzas en color oro, con aros sobre los dobladillos de los vestidos, superpuestos a las faldas de las túnicas, dándole así un aire más fantástico. Este vestuario fue modificado años después



Fig.3. Escenario de Golovin para *El pájaro de fuego* diseñado.

<sup>23</sup> WALTER, Ingo F.: *El genio del siglo*. Alemania, 1989, p.17.



Fig. 4. Figurín de Bakst para *El pájaro de fuego*.

por Natalia Goncharova en 1926, artista cubista y futurista, que le añadirá más adornos (Fig.4).<sup>24</sup>

León Bakst, de nuevo trabaja junto a Diaghilev como era costumbre, para *Thamar* (1912), Bakst se impregna del espíritu romántico, que era la cultura dominante en los Cáucaso de Rusia. La creación de *Thamar* se debe al poeta ruso Mikhail Lermontov. El conjunto de Bakst dramatizaba la aislada estancia de Thamar en su castillo, junto al río Terek, proporcionando un fondo austero para el suntuoso y rico disfraz de la reina, los cortesanos, guardias y pretendientes. El vestuario masculino estaba basado en el tradicional *cherkeska* cáucaso, era como un abrigo circasiano, o en el *kafkan* con *beshmet* de ropa interior, mostrando los bolsillos de cuero pequeños, los *gazynitzas*, donde guardaban los cartuchos de rifles de madera cosidos como decoración. El vestuario femenino, estaba basado en los tradicionales del siglo XIX del sur de Rusia, los *ponevas*. Eran conjuntos con motivos geométricos y romboidales, ornamentados con trenzas y apliques metálicos. El traje de Thamar llevaba una bufanda de seda *cerise* con la que ella atraía a los desventurados pretendientes.

Se estrenaba en 1912 de nuevo con diseños de Bakst en colaboración con los Ballets Rusos. En esta ocasión trabajó junto a Nijinsky para estudiar las posturas clásicas griegas del arte ático. El diseño simbolista tenía tonos oscuros y con partes resplandecientes en figurinismo y decorado. Los patrones del vestuario eran geométricos y ondulantes. Los bailarines acentuaban esa ondulación durante la coreografía en el escenario, posando en posturas parecidas a los frisos clásicos. Nijinsky se dedica a explorar la bidimensionalidad eliminando técnicas del ballet clásico y llevando un disfraz de animal en interpretación del fauno. Las ninfas en contraste con la sinuosidad de Nijinsky, estaban ancladas por unas faldillas casi arquitectónicas en tela metálica plisada.<sup>25</sup> Fueron muchas las críticas a este ballet por las connotaciones onanísticas del final de la coreografía de este bailarín, pero Rodin en cambio se atrevió a realizar una crítica favorable.

Bakst en 1911 realiza *Sadko* junto a Boris Anisfeld, y en 1916 Natalia Goncharova lo renueva. La aportación de Boris Anisfeld al vestuario es de extremada elegancia, influencia del art nouveau y del arte de secesión, donde vemos figuras alargadas suavemente moteadas. Fue un gran contraste en cambio con el estilo de Goncharova, que es mucho más robusto, ella diseñó criaturas marinas como caballitos de mar dorados con grandes motas y calamares, de ondulantes tentáculos con líneas metálicas, basándose en la tradición rusa, también diseñó tocados para estos personajes marinos. Para los fondos ultramarinos usó sedas. Este ballet fue acompañado por una coreografía de Fokine basada en movimientos muy fluidos, para simular que estaban debajo del mar.<sup>26</sup>

En 1914 Natalia Goncharova hace el diseño para *Le Coq d'Or*, un cuento ruso. Esta extraordinaria pintora moderna dibujó complejos bocetos neoprimitivos de fantasía rusa con cúpulas estriadas rojas, rosadas y amarillas, bloques cuadrados audaces y edificios perfectamente geométricos para el telón de fondo (Fig.5). Para los vestidos usa colores tradicionales rusos del folclore popular de los *luboks*, que eran grabados y

24 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 104.

25 *Ibidem.* pp. 116-119.

26 *Ibid.* p. 131.



Fig. 5. Telón de fondo de Goncharova para *Le Coq d'Or*.



Fig. 6. Figurín femenino de Goncharova para *Le Coq d'Or*.

manualidades. Los colores eran de alta gama y las formas abstractas, creando un espectáculo de riqueza bizantina y complejidad. Los tejidos tenían representaciones simbólicas, con suaves aplicaciones de algodón en los trajes de las campesinas que contrastaban con el fuerte bordado de terciopelo del suntuoso traje del rey, con colas de armiño. El vestuario del rey de gran volumen y pesadez enfatizaban con los torpes movimientos de la coreografía como representación de la decreciente autoridad del rey en medio de un campesinado vigoroso que volvía a la vida como juguetes mecánicos de estridentes colores. Esta clase de simbolismo era recurrente al borde de la Primera Guerra Mundial, debido al fuerte impacto del vehículo y al primer modernismo.<sup>27</sup>

Los simbolistas habían encontrado una fuerte inspiración en lo oriental de manera romántica e idílica y encajaron esto con la belleza de la danza clásica, además de llevar los conceptos simbolistas más allá de lo oriental (Fig. 6).<sup>28</sup>

### III LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. CUBISMO

Hallamos el gen primigenio de la pintura cubista en el último período de Cézanne, donde vemos la distribución del espacio por medio de grandes planos que se diferencian por el color dando profundidad sin usar la perspectiva. Es considerado por muchos estudiosos que el punto de partida oficial fue de la mano de Pablo Picasso en 1907 con *Las señoritas de Avignon*. En esta obra los elementos aparecen en facetas de manera geométrica y superpuesta, que es en lo que se basa el cubismo, en reproducir el objeto desde varios ángulos

27 BELL, Robert: *Ballets Russes...op.cit.*, p. 127

28 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 23.

al mismo tiempo. La investigación acerca de este estilo la inician Pablo Picasso y Georges Braque, usando temas como naturalezas muertas, instrumentos musicales, objetos cotidianos y domésticos, etc. Y en cuanto al color ambos se limitan a una escueta paleta, usando con frecuencia colores terrosos. A esta corriente también se le sumó el español Juan Gris, el cual también veremos su aparición en los teatros.<sup>29</sup> Este movimiento es una revelación contra el arte occidental desde el Renacimiento, por su ausencia de modelado, la falta de claridad del espacio, la imposición de la geometrización y la deformación a capricho.<sup>30</sup> Recoge inspiración en las culturas ibéricas y africanas, en el primitivismo en general, manteniendo el equilibrio entre el naturalismo y la abstracción.<sup>31</sup>

Aunque no sea la más conocida, la primera participación de un pintor cubista en el mundo de la danza fue hecha por **Vladimir Polunin**. Por desgracia apenas queda documentación acerca de este autor en relación con su etapa escenográfica. Trabajó para Diaghilev para hacer *El médico* en 1909. Polunin pinta un telón con una casa popular campesina en mal estado con esquemas cubistas. Las paredes se inclinan hacia dentro y en ellas hay una ventana que deja ver un triste paisaje de cipreses y lejanamente una montaña. Este telón se ha comparado con el que realizó Picasso para *Pulcinella*, es muy probable que trabajaran juntos en más de una ocasión.<sup>32</sup>

Sin duda el ejemplo más claro del Cubismo en la escenografía para ballet es el de *Parade*. Francis Steedmuller ha sugerido que las novedades artísticas de **Pablo Picasso** llegaron al público de forma más amplia, a través de esta faceta como escenógrafo y figurinista, fueron apreciadas mucho antes que las que realizó para exposiciones y coleccionistas.<sup>33</sup> Seguramente Picasso sea de los vanguardistas que participó más activamente en la pintura para escenografía de ballet y danza. Esto ocurrió gracias a Diaghilev, que apostó por mezclar estas disciplinas artísticas en un mismo escenario. En el tiempo en el que se rodeó Picasso con la compañía de ballet de Diaghilev mezcló toda clase de técnicas y estilos, pero sobre todo le dio luz al cubismo. El primer encargo de Diaghilev para Pablo Picasso para sus Ballet Rusos fue *Parade*. Diaghilev conoció a Picasso en su estudio por medio de Jean Cocteau, que se relacionaba con la sociedad cubista.<sup>34</sup> En ese momento, el pintor, estaba finalizando su etapa del cubismo sintético y comenzaba a introducirse en un neoclasicismo que se acercaba al período ingreso. No fue hasta meses después del primer encuentro cuando Picasso accede para trabajar para la producción de un ballet, *Parade*, junto a los pintores Satie y Cocteau.<sup>35</sup> En 1917 se estrenaba la obra de *Parade*. Representaba un pequeño trozo de París, mostrando una calle suburbial, con personajes representativos. Cocteau quería darle un toque más realista y figurativo al escenario, pero en cambio Picasso prefería algo más fantasioso y práctico, que al final fue por lo que se optó, también aconsejó incluir tres personajes que serían directivos discutiendo de manera paródica y escandalosa. Pero es cierto que ambos querían representar la Modernidad a través de personajes realistas.<sup>36</sup> La función de Picasso fue la de poner en acción sus pinturas por medio de la investigación de las acciones múltiples por medio de la tridimensionalidad y el movimiento, lo cual le apasionaba. No se le puede considerar tanto un decorador, como un constructor de la

29 CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias*. Barcelona, 1993, pp. 57-58.

30 WALTER, Ingo F.: *El genio...* op.cit. Alemania, 1989, p.37.

31 *Ibidem*. p. 41.

32 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 459.

33 STEEDMULLER, Francis. *Cocteau*. Boston.1970, p.165. Citado por MURGA CASTRO, Idoia: *Pintura en danza...*, op.cit., p. 51.

34 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 345.

35 WALTER, Ingo F.: *El genio...*, op.cit., p. 91.

36 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 354-356.

realidad de sus obras a la escala del espacio escénico.<sup>37</sup> Se podría decir que a base de componentes cubistas agregados a la figuración realista crea un insólito concepto.<sup>38</sup>

Para esta obra Picasso sacó al Cubismo de su estatismo y probó algo más innovador.<sup>39</sup> Picasso realizó para *Parade* un telón que contrariamente a lo esperado no era de estilo cubista, sino más bien precubista. Posiblemente influenciado por su reciente estancia en Roma donde descubrió el futurismo, creó un escenario dentro de otro escenario y pintó telones carmesíes en el mismo telón. Al fondo podía verse unas ruinas arquitectónicas y el Vesubio de fondo en el paisaje, todo ello mezclado con vegetaciones. A la izquierda, hay una figura femenina alada de pie y encima de un Pegaso blanco que a su vez amamanta a su potrillo, esta mujer adiestra a un mono que se sujetaba en una escalera de colores rojo, blanco y azul. Estos eran los colores que se usaban para identificar los postes de las barberías. Justo en frente de este grupo hay una esfera azul estrellada, que se asemeja al vestuario de los acróbatas. Y al otro lado, en la derecha, alrededor de una mesa, se encuentran de manera convencional merendando sobre las tablas del escenario siete pintorescos personajes: un torero, un arlequín, un cura, un personaje negro con turbante, un marinero y dos jovencitas. Por delante de este grupo vemos un perro durmiendo que se apoya sobre un tambor. Este telón ha sido comparado por algunos investigadores con *La merienda campesina* de Manet y con *Almuerzo de los remeros* de Renoir (Fig.7).<sup>40</sup>



Fig. 7. Telón de fondo de Picasso para *Parade*.

El otro telón se trataba de una puesta urbana que él conocía perfectamente, un entorno plenamente cubista, donde el inmueble era típicamente francés capital. Algunas ventanas de los edificios parecían iluminadas, pero la mayoría estaban pintadas de negro. Dominando aquí los colores ocres y grises, una paleta típica de esta corriente, más algún verde poco saturado en los árboles.<sup>41</sup>

El vestuario, tuvo una estrategia parecida a la de los telones, que era combinar la figuración con el Cubismo, simbolizando así los cambios del clasicismo a la vanguardia, y del pasado al futuro.<sup>42</sup> El traje

37 WALTER, Ingo F.: *El genio...*, op.cit., p. 303.

38 WARNECKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso*. Colonia, 1998, p. 95.

39 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 44.

40 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 363-364.

41 *Ibidem*. p. 364.

42 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, 2006, p. 282.

del personaje mago chino del bailarín Massin era en tonos escarlatas, amarillos y negros, se componía de pantalones y una camiseta muy ancha y cuadrada complementado con un peculiar gorro. Shabelska era la bailarina que interpretaba a la muchacha americana, llevaba una falda plisada, un blazer y un enorme lazo en la cabeza. Los acróbatas, interpretados por Lopujóva y Svérev llevaban unas mallas azules y blancas con estrellas, que se asemejaban a la esfera del telón. Lo más llamativo del vestuario sin duda fue lo correspondiente a los directivos, puesto que llevaban unas estructuras tridimensionales claramente cubistas. Una fusión entre vestuario y escultura. Con esto consigue Picasso demostrar que el cubismo no es un arte estático. El directivo francés era el que tenía un sombrero de copa negro y la pechera almidonada en la parte delantera, como si se tratara de un personaje con traje, además llevaba pipa y bastón, y estaba decorado con castaños parisinos en la parte posterior. El directivo americano tenía un diseño más futurista, reflejando el principio de la simultaneidad, era como un robot, que encarnaba la mecanización y la deshumanización de la vida moderna, este llevaba una trompetilla, la estructura entera era de edificios y rascacielos de Manhattan y en los hombros banderillas.<sup>43</sup> En la parte superior llevaba un gran tubo de estufa como si fuera un sombrero y en las piernas hacía referencia a unos zahones de cowboy como los de Buffalo Bill. El último directivo en un principio iba a ser un negro a caballo, con dos hombres metidos en el mismo disfraz, pero tras los ensayos se vio que no era posible, y tan sólo se dejó el caballo. Y es que hay que mencionar que la coreografía de algunos bailarines fue dificultada por los trajes tan complejos que diseñó Picasso.<sup>44</sup> El caballo era en tonos marrones y tenía una cabeza que encajaba con el estilo cubista anterior, de gran tamaño (Fig. 8). Este espectáculo causó escándalo, y la crítica se mostró dispar. Apollinaire se aventuró a usar por primera vez la denominación surrealista para definirlo.<sup>45</sup>



Fig. 8. Vestuario de los directivos de Picasso para *Parade*. De izquierda a derecha: directivo francés, directivo americano y el caballo.

Es curioso el acercamiento que tiene Picasso en su primera participación en la escenografía de danza, puede que el público esperara algo diferente en primera estancia de él en este ámbito y puede que por ello la crítica se mostró dispar. A Pablo le llegaron cartas de injurias y protestas acusándolo de haber abandonado el Cubismo. Realmente Picasso no lo había abandonado del todo, puesto que es evidente en muchos elementos

43 WARCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso...*, op.cit., p. 95.

44 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 47.

45 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 364-365.

están muy presente. Aunque es cierto que él mismo ya estaba comenzando a evolucionar con la corriente a otro lenguaje artístico, aun así, demuestra que el cubismo no se quedaba sólo en un caballete, sino que el campo de investigación era ilimitado. Puede que al plasmarlo sobre un arte vivo no se encasillara tanto en la geometrización, ya que no le hacía falta para mostrar los diferentes ángulos de visión, no veía razón en obstruirlo y en limitar la gama de colores sobria propia del cubismo. Sus compañeros de profesión en general tuvieron muy buenas críticas hacia *Parade* como Juan Gris y Bakst. Para Juan Gris la acción de Picasso fue sencilla y de buen gusto, nada cursi ni excéntrico, además de apreciar sus innovaciones. Y Bakst opinó que Picasso había encontrado otro hueco más en el mundo artístico. Apollinaire daba importancia en su crítica a que Picasso había conseguido no reproducir el objeto sino representarlo, veía *Parade* como una obra de arte revolucionaria y que además ayudaría a acercar a los espectadores a la modernidad.<sup>46</sup> Para el público fue una provocación mayor que *L'Aprés de midi d'un faune* que se había estrenado anteriormente, porque en esa ocasión el escándalo se debió por el erotismo pero en *Parade* rompía con la mayor de las concepciones antes vistas en un montaje de ballet.<sup>47</sup>

*Pulcinella*: inspirado en la *Commedia dell'arte*, se trataba de una comedia italiana, estrenada en 1920 en el Teatro Nacional de la Ópera de París. Otro encargo más que recibía Pablo Picasso. La idea primigenia de este pintor fue la de usar un estilo contemporáneo, pero Diaghilev le rechazó enseguida la idea e incluso tuvieron una disputa. En los bocetos se planteaba la idea del teatro dentro del teatro, que recuerda a *Parade*. En ellos se presenta un teatro clásico con palcos en una calle de Nápoles y en otro un teatro de color blanco y oro de aspecto más parisino. Ambos bocetos con una propuesta muy parecida, en ellos aparecen personajes en los palcos, arreglados y vestidos a la manera de 1860. Finalmente se llegó al acuerdo de representar una calle napolitana con remates cubistas, donde se veía la bahía, unas casitas y un barco, con el Vesubio de fondo y una gran luna llena. La paleta que se eligió era de azules, grises, marrones oscuros y blancos. Para la luna, Picasso mandó una alfombra blanca, quería conseguir un efecto más atmosférico. Sin duda el resultado fue hermoso y con una buena acogida por parte del público parisino. En los bocetos del vestuario la mayoría de personajes aparecen con sombrero, pero sin duda que más destacarán serán las máscaras. Estas máscaras identifican a los personajes masculinos, los femeninos no llevan, y se asocian a su personalidad. Eran típicas de los *pulcinellas* tradicionales pero reinterpretadas con un lenguaje moderno.<sup>48</sup> Sin duda la expresión artística por medio del teatro hizo mejorar las habilidades del pintor en un sentido más amplio. Supo adaptar su obra al escenario y darle movimiento. Con sus pinceladas consiguió transmitir su peculiar lenguaje a través de la danza de una manera innovadora.<sup>49</sup>

**Robert y Sonia Delaunay.** Esta pareja de pintores estuvo un tiempo instalada en la península, concretamente en Barcelona y luego en Madrid, que es donde conocen al peculiar Diaghilev. Gracias a este contacto Sonia, tuvo mucho éxito en el país y recibió multitud de encargos para vestidos y decoraciones. Además de en ballets, también participaron en óperas, como la de *Aida*. Es complicado saber exactamente que estilo artístico emplean para cada escenografía, y aunque usan el tratamiento cubista en general, el que emplean es muy diferente al usado por Picasso, es un estilo más decorativista. Igualmente, los resultados son interesantes ya que toda la vitalidad de sus obras es ampliada por el cuerpo de los bailarines y el movimiento en la escena. Nijinsky, el coreógrafo y bailarín principal en esos años de Diaghilev supo llenar de ritmo y de

46 WALTER, Ingo F.: *El genio...* op.cit., p. 302.

47 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja...*, op.cit., p. 281.

48 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 397.

49 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p.221.

vida los elementos diseñados con movimientos intensos.<sup>50</sup>

Con *Cleopatra* en 1918 se estrena una nueva escenografía de Robert Delaunay, incorporando además dos nuevos trajes creados por su mujer Sonia. Bakst ya había realizado esta labor, pero desgraciadamente se había perdido casi todo en 1907 a causa de un incendio. Pero se siguieron usando algunos los trajes antiguos que hizo él. En escena el llamativo colorido de Delaunay destacaba por encima del de Bakst.<sup>51</sup> Robert Delaunay llevó en mente la idea de algo simple, pero a la vez dramático, algo diferente a los excesos orientalistas de Bakst. Sonia para el diseño de Amoun hizo un traje de gran variedad de colores, y todos muy vivos, destacando las combinaciones: rojo y verde, verde y morado o negro y dorado. El vestuario de Amoun estaba repleto de símbolos egipcios en morado, negro y en la parte superior un color oro contorneado (Fig. 9).<sup>52</sup>

De nuevo Diaghilev cuenta con el matrimonio Delaunay y con su amigo Falla para la obra de *La bella durmiente* que se estrenaba en Madrid en 1921.<sup>53</sup> El diseño de escena y vestuario era cubista. Los trajes eran incómodos y dificultaban la coreografía, la crítica notó este percance y no fue favorable, en especial en Londres donde el *The Times* publicó que era un fracaso.<sup>54</sup> Dicha crítica no apreció la confluencia de los contrastes de colores con la coreografía, la simultaneidad creada a raíz de un espacio, y este creado por las vibraciones de esos colores.<sup>55</sup>



Fig. 9. Bailarines de los Ballets Rusos con el vestuario de Sonia Delaunay para *Cleopatra*.

50 AA.VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009, p.56.

51 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 387.

52 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p.75.

53 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p.414.

54 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p.206.

55 AA.VV.: *La danza...*, op.cit., p.57.

Sin duda de todos los pintores decoradores de los ballets, **Juan Gris** ha sido el más ordenado y meticuloso en cuanto al diseño y trabajo. Procuraba dejar siempre maquetas en los talleres de decoración a los empleados que trabajaban con él en estos proyectos. Sin duda la parte más complicada de estos proyectos era llevarse bien con Sergei, tenían personalidades muy diferente y a menudo discutían.<sup>56</sup>

Después de quedarse sin el encargo de *L'Après-midi d'un faune* en 1922 por la impaciencia creadora de Picasso, encarga a Juan Gris otro decorado y vestuario para *Las tentaciones de la pastora*. Juan Gris se sentía afligido, porque no se consideraba un pintor de éxito como sus compañeros, y aunque no odiaba a Picasso por su éxito, si estaba dolido por sentir que lo olvidaba constantemente.<sup>57</sup> Diaghilev le rechazaba ideas originales e innovadoras al pintor, lo que le desmoralizaba más. Gris se atrevería con una versión cubista del estilo Luis XIV, pero ambos discutirán, ya que Diaghilev buscaba algo más estilizado y que encajara mejor con el ambiente de Versalles. Era difícil la combinación de este vestuario porque Braque había hecho una calle del pueblo sobre el telón en tonos marrones y verdes, y París había sido representado por Benois con marrones y grises, sin mucha variedad cromática. Finalmente optará por la estilización versallesca en el traje de Luis XIV usando el gris azulado y el color plata.<sup>58</sup> También diseñará un traje nuevo para Dolin en el ballet de *Dafnis y Cloe*.

Otro de los encargos será diferente, y es que Gabriel Astruc involucró a Diaghilev en una fiesta cuya finalidad era reunir fondos con el fin restaurar el Castillo de Versalles, llamada la “fiesta maravillosa” en 1923. La función de los Ballets Russes de Diaghilev era que la compañía paseara y danzara en la fiesta divirtiendo a los invitados. Juan Gris fue contratado para el diseño del Salón de los Espejos y para algunos trajes. El escenario alcanzaba un tercio de la longitud del espacio, colocó unas escaleras con frentes de espejo en la zona de baile. Gris ya había diseñado un traje en la primera parte del ballet de *La boda de Aurora* para el personaje de Luis XIV, y de nuevo hizo otro traje para este mismo personaje representado en la fiesta. El vestuario era de estilo romano, con colores azules y oro, coronado por pomposas plumas y un gran manto que arrastraba por las escaleras hasta llegar a su trono.<sup>59</sup> Durante varios años estuvo recibiendo encargos en óperas también como *La Colombe* en 1923, y recibía buenos elogios de las críticas pero el trabajo para este artista en el mundo de la escenografía no le hacía sentir cómodo.<sup>60</sup> A finales de ese mismo año, Diaghilev le pidió de urgencia un decorado y dos trajes para el vestuario de *la Education Manquée*, que en un principio era un encargo para Picasso y lo había rechazado a última hora, siendo esta su última colaboración en el mundo escenográfico.

**Marie Laurencin**, una pintora que todos consideraban cubista menos ella misma. Trabajó para los Ballets Rusos en *Les Biches*, en 1923. Laurencin diseña un traje para la bailarina Vera Nemtchinova, para el número de las *Muchachas de Gris* por encargo de Diaghilev. Aquí se jugaba con la ambigüedad y las connotaciones eróticas. La idea original del traje era diferente, pero Diaghilev en un arrebato lo cortó y luego le añadió por petición de la bailarina unos guantes blancos que se convirtieron en casi protagonistas de la coreografía.<sup>61</sup> Para este ballet usó una gama de colores en tonos suaves y fluidos, como el rosa y el azul pálido, y tocados de plumas, encajes y perlas.<sup>62</sup> En sus bocetos para *Les Biches* predominan las formas femeninas y alargadas.

56 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris: Vida y Pintura*. Madrid, 1971, p.86.

57 *Ibidem*. p.80.

58 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 453.

59 *Ibidem*, pp.445-450.

60 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris...*, op.cit., p.84.

61 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 212.

62 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p.456.

Entre los artistas cubistas no puede faltar **Georges Braque**. Pese a que Braque y Picasso son pintores diferentes, siempre aparecen relacionados en los estudios de ambos, puesto que ambos tuvieron el punto de partida en el Cubismo Inicial.<sup>63</sup> Braque es otro de los artistas cubistas que trabajó junto a Sergei Diaghilev. Su primera colaboración juntos fue en 1923 para los diseños de *Les Fâcheux* que se estrenó en 1924. Pocos años después volvieron a trabajar de nuevo en *Saldade* (1924), *Zéphyre et Flore* (1925) y en *Les Sylphides* (1926).

En sus trabajos para los Ballets Russes no empleará demasiado el estilo cubista, lo cual es un fenómeno bastante común que ocurre con los artistas de vanguardia. Para los *Les Fâcheux*, Diaghilev había elegido a Braque para que diseñara un telón de boca con un agujero en el centro, como si estuviera en una cueva rodeado de vegetación. El diseño de vestuario que empleó es sencillo y de época, dominando una paleta de colores suaves.<sup>64</sup> En los siguientes ballets en los que participa continúa usando ese cromatismo de varias tonalidades de blancos y grandes manchas azules (Fig.8). El ballet de *Salade* volvió a interpretarse en esta década en el Museo Pompadour con los telones originales que hizo el artista, donde sobre fondos azules trazó arquitecturas blancas y marrones de carácter provinciano.<sup>65</sup> A diferencia de otros artistas de vanguardia, Braque no implicará tanto su estilo pictórico de manera evidente a la hora de crear el conjunto escenográfico de una obra, aunque si deja ver sus influencias, y puede que por ello los estudios sobre su relación con las artes escénicas sea más limitado.



Fig. 10. Figurines de Braque para *Les Fâcheux*.

**Pedro Pruna** fue uno de los protegidos por Picasso en París, que era donde vivía desde muy joven y ya participaba en el movimiento cubista de una manera más tímida. En 1925 Diaghilev le pide que trabaje con él para hacer el decorado y figurines de *Les Matelots*. En este ballet Pruna proyectará escenas marinas en los telones, en ellos representará pueblecitos a pie de costa con edificaciones sencillas y populares. En la atmósfera creada sobre estos hay ciertas semejanzas en las plazas de Giorgio de Chirico según algunos

63 VALSECHI, Marco, CARRÀ, Massimo: *La obra pictórica completa de Braque: de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*. Barcelona, 1976, p.5.

64 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 462.

65 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgzRLM/rpEkoB> (Consultado el 28.03.18).

historiadores del arte.<sup>66</sup> Había un componente móvil sobre el escenario ideado por Pruna, se trataba de un cubo de gran tamaño que se colocaba en las diferentes partes del escenario. Durante el desarrollo de la trama este cubo podía rotarse varias veces mostrando cuatro imágenes en relación a la trama, estas eran: un barco, Cupido, una pareja y un marinero.

En 1926 participa en *La Pastorale*, haciendo la escenografía, los telones y el figurinismo. Para este ballet crea un elegante telón de boca con aire pastoril. Los figurines son alargados un tanto vaporosos y elegantes. En los bocetos se aprecia una fluidez en el dibujo probablemente por la inspiración directa de la danza. La estética del vestuario era de un gusto andaluz. Estas características hacen que hayan sido comparados estos diseños con la Etapa Rosa de Picasso. El último trabajo que realizó con Diaghilev fue el de *The Triumph of Neptune* al año siguiente. Aquí estuvo a cargo de los figurines, con una temática marina vistió a los bailarines con maillots que imitaban a trajes de baño y con ropa de verano.<sup>67</sup>

#### IV LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. FUTURISMO.

Este movimiento de vanguardia, al igual que otros, no quedó sólo en plano pictórico, sino que implicó varias disciplinas, aunque es cierto que los pintores fueron los primeros en introducirse en ella. El italiano Filippo Tommaso Marinetti concibió un manifiesto que se convirtió en la base del Futurismo, con sede en Milán. El amor por la acción y la velocidad, venían ligados al mismo, así por consecuente la automovilística, y su dogma era hacer creer al hombre en que podría convertirse en lo que quisiera. Marinetti veía el pasado como algo que se debe dejar atrás radicalmente, no hacerle caso omiso y echarlo abajo.<sup>68</sup> Como se puede apreciar ese gusto por la violencia hizo que muchos vanguardistas vieran esta corriente más como una afinidad por ese sentimiento que como una expresión artística o un lenguaje plástico. El Futurismo encajó con el fascismo, que fue otro de los motivos por los que no llegaron a simpatizar tantos artistas con este.<sup>69</sup>

Es curioso que el Futurismo fuera de las vanguardias que más tuviera un acercamiento al mundo escénico y no sólo a nivel estilístico. Se acercaba al público por medio del teatro y del music-hall. Según la ideología futurista era necesario dejar atrás lo tradicional en el teatro y buscar nuevas posibilidades y expresiones. El deseo por la velocidad era tal que también se buscaba transmitir las sensaciones que produce a través de representaciones y transmitírselas a los espectadores, se buscaba la provocación del público.<sup>70</sup> Era común que los futuristas aparte de preparar obras artísticas o reuniones políticas durante sus tertulias prepararan también escenografías. Por ello esa aproximación a la danza ocurre de manera natural, es una búsqueda más de expresión por otra alternativa artística. Para el futurismo el teatro es un espacio perfecto para demostrar sus ideas sintétistas y realizar acciones simultáneas de manera artística.<sup>71</sup>

**León Bakst** fue uno de los colaboradores más recurrentes en los Ballets Russes de Diaghilev, y fue de los primeros en aplicar nuevas técnicas en la escenografía, comenzó destacando con *Schéhérazade* (1910),

66 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 58.

67 MARKESSINIS, Artemis: *Historia...*, op.cit., p. 216.

68 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., pp. 33-35.

69 BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949, p. 71.

70 AA.VV.: *Espacios escénicos...*, op.cit., p. 262.

71 OLIVAR, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, 1999, pp. 345-344.

marcando una fuerte presencia oriental en la moda de Europa.<sup>72</sup> Baskt al comienzo de su trabajo también tenía un estilo más simbolista y naif, como se puede apreciar en *L'après-midi d'un faune* o en *Daphnis y Chloe*, ambas de 1912. En estas la estética que primaba era clásica, aunque poco a poco va buscando otras influencias y estilos, como el romanticismo, la abstracción, el historicismo o incluso el neopromotivismo, su esencia rusa siempre impregnaba sus obras. Tuvo un intento de acercamiento al movimiento futurista a través de la escenografía de danza con la obra de *Las mujeres de buen humor* (1921), donde incluso marcha a Italia a empaparse de ese y otros movimientos artísticos, no quería estancarse como le había pasado a Benois, que lo consideraba anticuado. Quería diseñar la escenografía italiana a modo de espejo cóncavo para intentar asemejarse más a este movimiento, inclinando los edificios<sup>73</sup>, pero Diaghilev le rechazó esta propuesta, no la consideraba adecuada para la ocasión pese a sus esfuerzos.<sup>74</sup> Aun así el público supo apreciar sus avances y originalidad en la creación de los telones de la obra, es curioso que muy poco después se empleó este efecto óptico para filmar la película de *El doctor Caligari* en Alemania. Además, León Bakst siempre fue un artista que animaba y apoyaba a otros artistas de vanguardia, como a Picasso, Derain, Chagall o Modigliani.<sup>75</sup>

**Giacomo Balla** se encontraba en la corriente del Futurismo, pero dentro de esta estudiando su abstracción, y había pasado de analizar la velocidad automovilística al esquematismo de las ruedas. Es considerado uno de los genios del futurismo que también se interesaba por el movimiento del cuerpo humano.<sup>76</sup> De los futuristas es de los pocos que se preocupa por la representación el movimiento, por ello hace una aproximación con el mundo de la danza que es una manera de representar también.<sup>77</sup> Este italiano consiguió llamar la atención de Diaguilev con una representación íntima y privada de la *Macchina tipografica*, esta se componía de doce personas y cada una de ellas representaban una parte de una máquina. De estas doce personas seis hacían el movimiento de pistón y las otras seis de las ruedas, y acompañaban lo movimientos con sonidos honomatepéyicos.<sup>78</sup>

El único elemento decorativo se hallaba en el telón de fondo donde Balla había pintado la palabra “tipografica” (Fig.9), usaban también marionetas a lo largo de la actuación, relacionando así las ideas de Edward Gordon Craig. Y así en 1917 Diaghilev junto a Giacomo Balla, prepara un *happening*, para *Fuegos artificiales*. En esta ocasión era un decorado móvil para acompañar unos fuegos artificiales mientras sonaba una pieza de Igor Stravinsky. Prescindieron de los bailarines y el movimiento se encontraba en el decorado se caracterizaba que era móvil y libre al igual que el movimiento de luces. Las formas que se creaban en el conjunto eran incisas y redondeadas.<sup>79</sup> Haciendo de la iluminación un factor imprescindible aquí ha sido un recurso expresivo muy significante en la escenografía, produce múltiples intenciones, sensaciones y produce múltiples sensaciones y emociones en el espectador. El movimiento de luces era dirigido por Balla, la crítica lo describió como una pintura tridimensional futurista.<sup>80</sup>

72 AA.VV.: *Los Ballets...*, op.cit., p. 19.

73 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja ...*, op.cit., p. 279.

74 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 353.

75 CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier IX*. México, 1986, p. 15.

76 <http://www.redalyc.org/html/653/65323979013/> (Consultado el 21.04.2018).

77 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 37.

78 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009, p. 145.

79 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...op.cit.*, p. 360.

80 GÓMEZ MOLINA, Juan José. CABEZAS, Lino. COPÓN, Miguel. RUIZ, Catalina. ZUGASTI, Ana: *La representación de la representación*. Madrid, 2007, p.199.



Fig. 11. Telón de fondo de Balla para *Macchina tipografica*.

## V LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. ABSTRACCIÓN

El Arte Abstracto es el arte que más se aleja de la realidad, pero no por ello sus formas son fortuitas, sino que señala los aspectos formales del plano pictórico.<sup>81</sup> Considerado un legado del Cubismo para algunos, para otros una manera de resistencia a las influencias externas sociales y políticas. La abstracción es el esencialismo representado con su propio lenguaje de una imagen, por ello uno de sus principales recursos es la geometría y se apoya en teorías neoplatónicas.<sup>82</sup>

El primer acercamiento de la abstracción en el ballet es con **Léon Bakst**, de los diseñadores más cercanos a Diaghilev. Bakst diseña *Daphnis et Chloé* en 1912, inspirado en una novela pastoral. Elige trajes simples y túnicas con diseños abstractos con unos patrones audaces que muestran una divergencia del orientalismo decorativo más familiar de este pintor. Diseña diferentes estampados en telas de lanas con influencias de las cerámicas negras griegas. Los colores fueron muy vivos y vibrantes. Fokine, el coreógrafo de ese ballet, colaboró con Bakst, acentuando la asimetría en los movimientos de los bailarines (Fig.10 y 11). Algunos de estos trajes fueron cedidos después al modisto francés Jeanne Paquin para la serie de “fantasías del vestido moderno” del mismo año.<sup>83</sup> Es un acercamiento muy sutil al diseño abstracto pero influyente en las obras posteriores.



Fig. 12. Figurín de Bakst para *Daphnis et Chloé*.

<sup>81</sup> HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis, PERRY, Gil: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1993, P.198.

<sup>82</sup> *Ibidem*. p. 183.

<sup>83</sup> BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 122.



Fig. 13.1. Vestuario de Bakst para *Daphnis et Chloé*.

**Mijaíl Lariónov** se encargó del diseño del espectáculo *Chout*. Para *Chout*, la idea empezó a desarrollarse varios años antes, en 1915 pero su estreno no fue hasta 1921 en París en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Lariónov hizo para esta obra sus primeros diseños, y además este artista también hizo parte de la coreografía. Estos fueron los más atrevidos y abstractos que ha llevado Diaghilev a uno de sus ballets. Sobre el escenario se veía un conjunto brillante, vivo y distorsionado. Sin lugar a dudas de los elementos más llamativos que creó para este ballet fueron los telones con esa amplia gama de colores contrastados (Fig.13). El vestuario era como ver lienzos vivos y animados según los testimonios de los espectadores. El material usado para los vestidos era una lona pesada, que acentuaba algunos movimientos de los bailarines. También Lariónov ideó para los personajes más divertidos, como unos miriñaques hechos con caña que hacían formas asimétricas. Los bailarines se vieron en dificultades para llevar los vestidos, por el peso y la incomodidad (Fig.14). *Chout* también dejará influencias en *Le Pas d'acier* además de compartir el mismo compositor music.<sup>84</sup>



Fig. 13. Telón de fondo de Larionov para *Chout*.



Fig.14. Vestuario femenino de Larionov para *Chout*.

## VI DE INSPIRACIÓN ESPAÑOLA

Entre estas participaciones en escenografía de los Ballets Rusos se encuentran pintores españoles de vanguardia: José María Sert, Pablo Picasso, Juan Gris, Pedro Pruna y Joan Miró.<sup>85</sup> Diághilev durante la gira llega a España por invitación del rey Alfonso XIII, entre los años 1916 y 1921, marcando un avance hacia la modernidad artística en el país. En España encontraron un lugar de refugio durante los años de guerra.<sup>86</sup> Probablemente la atracción de estar presente en el país de España se debiera al factor de exotismo que concordaba con los gustos del director y del éxito de esto en la época.<sup>87</sup> El rey Alfonso se autoproclamó protector del ballet y esta compañía tuvo siempre una calurosa acogida en España. Diaghilev quedó tan extasiado por la cantidad de obras de arte del Prado que decidió hacer un ballet español, que a su vez sería una manera de agradecerle al rey la ayuda que le estaba proporcionando. Por lo tanto, es normal que por estas razones hubiera un vínculo con nuestros artistas nacionales.<sup>88</sup> Los pintores españoles son una parte clave para entender el desarrollo de las colaboraciones de la pintura de vanguardia en el ballet, tanto en España como en el resto de países.<sup>89</sup>

**José María Sert** fue el primer pintor extranjero que colaboró en esta compañía. Se presupone que estas participaciones se deben más a la buena posición de Sert en el ámbito económico que a su faceta como artista, pero no es algo que esté lo suficientemente claro como para afirmarlo. Se encarga en 1914 Sert de realizar la escenografía de *La Légende* de Joseph, y los figurines son encargados a Bakst. En esta obra hay cierto vínculo entre el telón y la pintura mural, parece que quiere hacer similar esas atmósferas venecianas de las pinturas de Tintoretto o Veronés. Otros trabajos suyos en obras autóctonas son reutilizados más tarde por diferentes compañías incluida la de Diaghilev. Sus diseños eran italianizantes, destacados por composiciones con grandes arquitecturas.

Este ballet español que se le encargó lo tituló *Las meninas* (1916) en homenaje a la obra de Velázquez y su estreno tuvo lugar en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, con la música de Fauré y la coreografía de Massine. El decorado era de Socrate, un pintor y escenógrafo, el cual era bastante sobrio. Para el vestuario femenino Sert había diseñado cinco fabulosos trajes, aunque con bastante inconvenientes. Se trataban de unos miriñaques muy anchos y pesados, al igual que las pelucas, que también eran amplísimas. Los tonos elegidos fueron las combinaciones del púrpura y dorado y del rosa salmón y plateado en un tejido de terciopelo (Fig, 15 y 16). Los testimonios de la compañía aseguran lo incómodo que era llevar estos trajes a escena incluso para transportarlos.<sup>90</sup> Años después, en el año 1918, recibe otro encargo más, el del ballet *The Gardens of Aranjuez*. Aunque para este proyecto se le encargó la parte de los figurines y se le dejó a Socrate los telones. Esta decoración fue una de las que Diaghilev reutilizó unos años más tarde para *La Boutique fantasque*. Sert pintó para la escenografía monumentales arquitecturas, las cuales tienen rasgos de sus propias pinturas murales y de los edificios de tradición catalana. Esta escenografía contenía un pasillo de columnas compuestas en dos partes, con un lujoso ambiente con aires venecianos. La paleta era elegida con gusto mediterráneo, mayoritariamente los colores eran rojizos y marrones, de tonos cálidos.<sup>91</sup>

85 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 41.

86 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 199.

87 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 38.

88 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 346-347.

89 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 60.

90 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 348.

91 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 40-43.



Fig. 15. Figurinismo de Sert para *Las Meninas*.



Fig. 16. Bailarinas durante el espectáculo de *Las Meninas*, diseñado por Sert.

Por supuesto en este apartado no podía faltar el notable trabajo de **Pablo Picasso**. En España Diaghilev hizo nuevas amistades, como Manuel de Falla, aunque ya lo había conocido en París en 1910. A raíz de ahí se empezaba a encaminar lo que sería el proyecto de *El sombrero de tres picos*. Para Diaghilev la obra era como un homenaje al pueblo español que los había acogido en tiempos de guerra.<sup>92</sup> Durante los viajes en tren por España, Diaghilev incitaba a los bailarines de su compañía y a los coreógrafos a que se empaparan de danzas folclóricas. Incluso mandó a Félix, un bailarín que contrató español, a que trabajara con las castañuelas y enseñara a los demás. Se decidió que sin duda Falla sería el compositor para *El sombrero de tres picos*, así como Picasso era quien debía hacer los decorados y el vestuario y Massine la coreografía. Para este trío Goya fue una importantísima fuente de inspiración. Picasso en el vestuario usó majos y majas, Falla para la composición de la música y Massine en las puestas en escena. El consejo de Picasso era buscar la estilización de diversas danzas españolas más que mostrarlas tal y como son, ya que se trataba de un homenaje a España y a Francisco de Goya.<sup>93</sup>

92 *Ibidem.* p. 201.

93 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 376.

Picasso, ya después de la experiencia de *Parade*, diseñó unos trajes más cómodos para bailar, para ello estudió los movimientos de las coreografías y los cuerpos de los bailarines. La influencia cubista también podía verse en los bocetos del vestuario, en las geometrías usadas en el diseño y en los cortes de las líneas. La iluminación jugó un papel importante en este conjunto, puesto que resaltaba el juego de volúmenes que Picasso había creado dándole diferentes profundidades en diversos planos.<sup>94</sup> Diaghilev le dio completa libertad a Picasso, sin normas ni condiciones para su contribución creativa.

Para la escenografía de estética cubista, también pensó que lo más adecuado sería dejar un amplio espacio para darle libertad a los bailarines y dejar que la danza fuera la protagonista en escena. En general la estética de la obra tuvo un aspecto divertido y alegre. No innovó con los motivos, que eran clásicos del folclore español, sino con la forma de representarlos en escena, jugando con ellos y exagerando los tamaños. Quería que hubiera una concordancia entre la línea del ballet y entre la estética de la época en la que se narra la historia en su texto original, ubicada a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como resultado ideó una estilización de lo popular nacional elevando el espíritu del folclore español, que a la vez era el sentimiento original de este proyecto.<sup>95</sup> Es evidente que para la creación de todo esto su principal fuente de inspiración es Goya, en especial la obra que hace entre los años 1777 y 1792, donde trata temas pintorescos y cortesanos, como en *El baile de San Antonio de la Florida* (1777), *La gallina Ciega* o *El Pelele* (1791). Esas pinturas le sirvieron como fuente para la proyección de texturas, estéticas y colores fijándose en las majas y majos, aunque se suprimieron algunos volúmenes por practicidad para los bailarines. La doctora Inés Hellín Rubio contempla la posibilidad de que es probable que también usara *El Columpio* (1867) de Jean Honoré Fragonard como fuente de inspiración, y es que caza con la estética en muchos sentidos: el paisaje, las tonalidades y las formas.<sup>96</sup> A rasgos generales en esta obra Picasso hace una creación más superficial, centrándose más en rasgos visuales y estéticos, no es tan profunda como *Parade*.



Fig. 17. Telón de fondo de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*.

El trabajo de Pablo Picasso estuvo en consonancia con el libreto de la obra, así que plasmó un ambiente rural.<sup>97</sup> Picasso plasmó en 58 guaches, acuarelas y dibujos lo que sería el decorado, vestuario y *atrezoo* de la obra. El negro es un color muy imperante en todos sus diseños para *El Sombrero de Tres Picos*, y se potencia con el contraste de los demás colores vivos, esta es una de las características donde se ve esa influencia goyesca.<sup>98</sup> Para esta obra Picasso pintó mayoritariamente el telón de boca, que se ha convertido en un símbolo de la plástica audaz desarrollada en la escenografía. Actualmente se conserva el que se usaba para reposición. Para el estreno en Londres había dos telones. Usó un estilo sencillo y sobrio combinándolo con elementos clásicos y populares. El conjunto de figuras se compone de: un hombre, cuatro mujeres y un joven vendiendo fruta, en un palco con vistas a una plaza de toros. Todos ellos vestidos a la manera de España durante el siglo XVIII (Fig. 17).<sup>99</sup>

94 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 200.

95 HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española...*, op.cit., pp. 244-245.

96 *Ibidem.* pp. 246-248.

97 *Ibid.* p. 74.

98 *Ibid.* pp. 242- 243.

99 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 47.

Para el vestuario fueron diseños simples pero audaces y lleno de detalles, incluso en el cuerpo de baile es difícil encontrar dos vestidos iguales o parecidos. Para los campesinos y oficiales eligió colores marrones, con rojos para los hombres y amarillos para las mujeres. En el vestuario femenino decoró las voluminosas faldas y mangas con decoración de arabescos y flores en colores azules, negros y blancos. Las peinetas iban a juego con las mantillas y también eran voluptuosas.<sup>100</sup> El cuerpo de baile además llevaba aparejos del mundo rural como: sacos de harina, cestos de mimbre, abanicos o bastones. Para los personajes principales había un mayor nivel de perfeccionamiento.

El personaje del torero, fue una invención del ballet, porque no existía en el libreto, y era el más fiel a su apariencia original que los demás, llevando sus elementos característicos como la montera y el capote, y el traje amarillo y rojo. La montera del torero si está más estilizada, pero con su color clásico, el negro. El Corregidor llevaba el emblemático sombrero tricornio negro, una pieza fundamental, y también llevaba bastón, guantes y capa. El vestuario de la Corregidora es de mayor estética romántica, ha sido comparado con la estética de las Meninas, por ser un traje romántico y voluminoso, debajo de la falda llevaba un miriñaque. Portaba una gran mantilla conjuntada con su traje y un abanico, todo en colores azules y lilas.<sup>101</sup> El Molinero llevaba un vestuario con una gama de colores más sobria que el resto, en tonos tierra, y vestido como un hombre rural de su tiempo: con un fajín rojo, chaleco malva oscuro y pantalones marrones. Sabiendo el nivel de precisión de Picasso, seguramente los colores tenían un simbolismo con el personaje. La Molinera ha sido el vestuario que más cambios ha sufrido desde el estreno de la obra. La idea original era que llevara una falda más larga, pero no fue posible por el tipo de coreografía que desempeñaba en escena, la intérprete necesita un vestuario que le permitiera más agilidad y comodidad, ya que su sólo era de una velocidad vertiginosa. Por esto La Molinera dejó de llevar mantilla y se le unió el pico de flecos al escote y a la espalda del vestido. Aun así, no perdió el encanto y seguía reflejando la idea de Picasso, de mostrar una mujer presumida (Fig. 18)<sup>102</sup>



Fig.18. Figurín de Picasso para la Molinera en *El sombrero de tres picos* y bailarina con el vestido con él.

100 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 76.

101 HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española...*, op.cit., p. 249.

102 *Ibidem.* pp. 251-252.

Todas las críticas sobre *El sombrero de tres picos* eran elogiosas y beneficiosas para la fama del espectáculo. La transcendencia de esta obra fue tal, que se abrieron escuelas de baile español en Londres. Diaghilev había puesto de moda España en un momento oportuno, el orientalismo era tendencia en el resto de Europa y España tenía las características idóneas para este fenómeno estético.<sup>103</sup> Con este éxito, apareció el término de “la española”.<sup>104</sup> En 1934, se retoma la producción emblemática de *Le Tricorne*, estrenándose de nuevo en el Auditorium Theatre de Chicago. Pero se siguieron tomando los diseños de Picasso de 1919. Se añadieron algunos modelos nuevos masculinos pero basados en los antiguos, con el mismo estilo de patronaje y la misma disposición de color para darle un carácter similar.<sup>105</sup>

Unos años después del éxito de *El sombrero de tres picos* Diaghilev quería montar un espectáculo que fuera un ballet español con sus bailarines rusos, con música y cante en las funciones, pero sin intentar plagiar el flamenco tradicional. Nace así *Cuadro flamenco* en 1921, que tuvo estreno en la Gaîté Lyrique. Aunque no fue un ballet longevo por la imposibilidad de mantener bailaores españoles durante la gira. Diaghilev aconsejado por Picasso, le pide a Juan Gris que se encargue del decorado. Pero casi de manera inevitable Picasso hace todos los dibujos así que cuando llegó Juan Gris le encargó retratos, que hizo a lápiz, de manera clásico nada cubista. Picasso tomó uno de los decorados de *Pulcinella* como referencia para el diseño. En el telón pintó un cortinaje del siglo XIX que enmarcaba una naturaleza muerta, un jarrón con flores. A ambos lados del cortinaje pintó dos palcos, los llenó con figuras como si fueran unos elegantes espectadores, menos el de abajo a la izquierda en el que realizó una interpretación de *La Loge* de Renoir. En el techo hizo una Fama en falsa perspectiva, tocando la trompeta (Fig. 19).<sup>106</sup>



Fig. 19. Telón de fondo de Picasso para Cuadro flamenco.

103 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 391-393.

104 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 38.

105 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 172.

106 *Ibidem.* pp. 416-417.

## VII LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRÁFIA. FAUVISMO

La primera aparición del Fauvismo fue en París, en 1905, en una exposición que tuvo unas críticas no muy favorables al principio. El público quedó impactado por la utilización del color, y es que como decía André Derain utilizaban el color como “bombas”. El primero en llevar la voz cantante en el Fauvismo fue Henri Matisse, pero más tarde lo siguieron artistas como: Derain, Braque o Chagall. Los artistas fauvistas se caracterizan por esa paleta vibrante de colores y la búsqueda de la pureza cromática, por ello solían usar colores primarios y vibrantes. El uso del contorno grueso y de dejar el dibujo a un segundo plano también es una característica del fauvismo. La pincelada es en muchas ocasiones agresiva y tosca, dándole esa impresión de espontaneidad y dinamismo.<sup>107</sup>

**André Derain**, nos mostrará de los mejores ejemplos del Fauvismo usado para escenografía de ballet. Este pintor fauvista, se caracteriza como tal, por su uso del color, pero también por su extraordinaria pincelada. La cual se caracteriza por una fluidez y soltura extraordinaria, además de poseer una capacidad síntesis precisa que plasmaba a través de un estilo muy vivo y alegre. Dentro de su estilo tiene una influencia clasicista que deja entrever en sus obras.<sup>108</sup> Derain encontró en los encargos una manera de evasión en un mundo que le fascinaba, amaba la música y la fantasía que le hacía sentir el espectáculo.<sup>109</sup> Poco después de su colaboración con los Ballets Rusos consagraría varias de sus pinturas y consiguió mayor visibilidad por famosos marchantes como Khanweiler o Paul Guillaume.<sup>110</sup> Más tarde rechazó el mundo parisino y los espectáculos, no consideraba estos aspectos dignos de la pintura sino los veía como influencias más vulgares.<sup>111</sup>

En 1919 llega *El hada de las muñecas* en un principio el diseño iba a ser encargado por Bakst pero finalmente Diaghilev decide modernizar la obra y le da el trabajo a Derain para que hiciera uso de su estilo fauvista. La escenografía consistía en una juguetería en los soportales de San Petesburgo, aunque se ha perdido mucha documentación acerca de esta colaboración.<sup>112</sup>

*Le Boutique fantasque* (1919) también se la encargó a Derain, aunque inicialmente el encargado de la decoración y figurinismo era Bakst, pero Diaghilev quería apostar por algo más vanguardista y por ello le quita esa tarea y se la da a Derain.<sup>113</sup> Este ballet tuvo un efecto parecido al que tuvo *Parade* en París, con una crítica dividida. Derain usó un estilo post-impresionista, con influencias del cartelismo y alejándose un poco del fauvismo primigenio. Diseño un telón impreciso lleno de colgaduras, este telón había elementos como palmeras, bastidores con arreglos florales, instrumentos, soportes heráldicos, un bodegón y una mujer vestida a la moda del siglo XIX, con una falda que asomaba los pantalones de debajo. Se suponía que el paisaje debía corresponder a Nápoles, era poco parecido, pero aun así era hermoso, se trataba de una ensenada con colinas rodeándola. Para el escaparate de la tienda que tenía que ser transparente, Diaghilev tuvo la idea de poner unas cortinas de un color gris azulado.<sup>114</sup> Para *Le Boutique fantasque* hizo una gran variedad de juguetes, algunos mecánicos otros más cómicos, como los cómicos caniches con efecto gastado de encanto andrajoso. En cuanto al vestuario el más destacado sin duda es el de los autómatas, llevaban bastantes detalles, y todos

107 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 37.

108 *Ibidem.* p. 41.

109 DIEHL, Gastón: *André Derain*. Madrid, 1965, p. 61.

110 *Ibidem.*, p. 56.

111 *Ibid.* p. 62.

112 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...* op.cit., p. 387.

113 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja...*, op.cit., p. 279.

114 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 390.

caracterizados según su personaje.<sup>115</sup> Los tejidos escogidos eran de alegres colores, Derain diseñó varios estampados inspirándose para ello en naipes, ya que era un amante de las cartas, podemos ver ese ejemplo directo en el vestuario de los personajes del rey y de la reina (Fig. 20).<sup>116</sup>



Fig. 20. Figurines de André Derain para *Le Boutique fantasque*.

**Henri Matisse**, al igual que Derain está considerado uno de los artistas más representativos dentro de la corriente fauvista. Matisse era amante de las aves y poseía centenares de pájaros exóticos en su domicilio, así que no pudo evitar aceptar el encargo de Diaghilev para el diseño del ballet *Le Chant du rossignol* (1920) en cuanto escuchó el título de la obra. Este trabajo para Matisse era todo un reto, porque lo aceptaría a pesar de no saber nada acerca de la escenografía o del figurinismo. Para ello contó con la ayuda de Polunin. Para inspirarse y aprender acerca de las colecciones asiáticas visitó varias en varias ocasiones el Victoria & Albert Museum en Londres, y así hacer un estudio sobre el material asiática al iba a tener que acercarse. De todas formas, optó por un diseño singular y modesto. Eligió para el fondo colores neutros, blanco con trazas negras y algunos toques de color azul celeste. Para el vestuario de los trajes chinos se inspiró en los colores de la porcelana *Ming*, usando tonos claros y combinaciones como el verde y el rosa o blanco con rayas anaranjadas y negras. También en algunas piezas añadió el color amarillo azafrán. La forma de las camisetas era de grandes "T" y tenían motivos chinos y japoneses. Algunos personajes llevaban túnicas sueltas hechas de seda, que se contrastaba con el grueso fieltro de otros vestuarios. Con un material más grueso pero ligero y arrugado se hacían triángulos y chevrones de terciopelo azul marino que alude a la muerte en oriente, y se le añadían estos apliques a la seda. Estas túnicas estaban inspiradas en los ciervos chinos, que simbolizan la longevidad en China como símbolo de la larga vida del emperador en el ballet, la franja central de la espalda de cada túnica

115 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 132.

116 <http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 05.07.2018)

llegaba hasta la cabeza formando un tocado con orejas (Fig.21).



Fig. 21. Vestuario diseñado por Matisse para *Le Chant du rossignol*.

El mismo Matisse se encargó de cortar las piezas de terciopelo con un cincel, técnica que más tarde aplicaría en sus obras murales. Las señoras de la corte y criados llevaban sedas en colores pastel con nubes o flores. Los bailarines vestidos de luto llevaban las combinaciones más dramáticas, con triángulos azul noche y galones en la espalda.<sup>117</sup> Para el diseño de las armaduras de los soldados se inspiró en las originales conservadas en el Musée Guimet, usando colores celestes y blancos de nuevo (Fig. 22). En el papel del Ruiseñor, interpretado por Karsávina se hizo sin intencionalidad de darle aire de pájaro con realismo, ya que a Diaghilev no le gustaba ese efecto y Matisse tomó como inspiración las formas de una rosa blanca. Diseñó túnicas singulares, unas largas y otras cortas, concebidas en dos dimensiones. En cambio, el vestuario del Ruiseñor Mecánico si llevaba un largo pico, y el bailarín Idskovski que lo interpretaba iba dentro de un armazón esférico. La bailarina Sokolova como la Muerte llevaba mallas escarlatas y collar de calaveras con otra calavera como tocado encima de la cabeza. Hubo un momento destacado en el diseño de la escenografía que impactaba al público, cuando el Emperador cubría el escenario casi por completo con una enorme capa de color bermellón. En uno de los bocetos que se

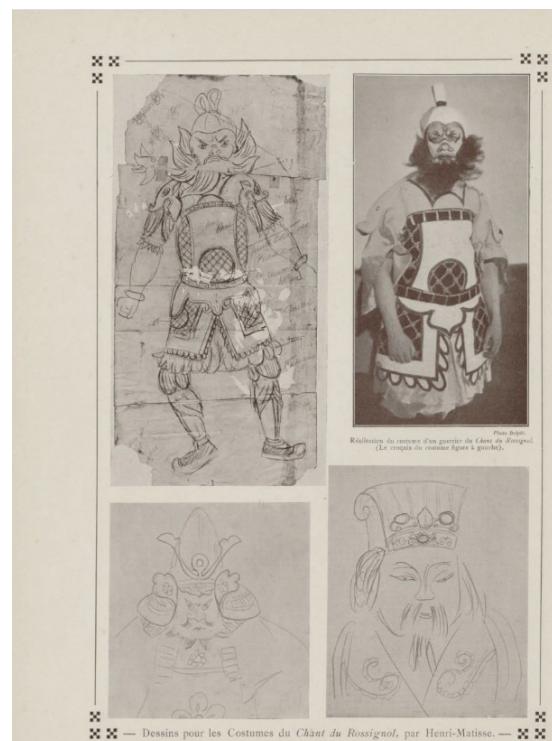


Fig. 22. Bocetos de Matisse de armaduras para *Le Chant du rossignol*.

117 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 76.

conservan de Matisse hay dibujados dos *Kylins* (animal mitológico chino) flanqueando un panel que tiene tres máscaras sobre un fondo floreado (Fig.23).<sup>118</sup> La crítica incidió en los dibujos, calificándolos de ser demasiado simples y sintéticos<sup>119</sup>, quizás esta crítica estaba acostumbrada a ver obras de Matisse con mayor número de elementos y más saturación de colores.<sup>120</sup> La sensación visual que daba en escena el conjunto era que había un patrón continuo como si fuera una pintura en rollo.<sup>121</sup> Se produjo una fusión entre el estilo fauvista de Matisse con el arte oriental, la energía de Matisse era transmitida por el diseño de los trazos grandes y los volúmenes, que se reflejan mejor en el vestuario que en el decorado, en cambio la paleta fauvista de Matisse es rebajada y menos vibrante, también es minimizada en cantidad de colores. Esta participación en la escenografía es decisiva en la carrera de Matisse, porque en ella usará por primera vez técnicas que más tarde las repetirá y además hay ciertos indicios de abstracción.<sup>122</sup>



Fig. 23. Diseño de Kylin de Matisse para *Le Chant du rossignol*.

En la etapa en la que **Georges Rouault** más se interesó por la hiperdimensionalidad es coincidente a cuando realiza un proyecto junto a los Ballets Rusos. También empezó a buscar más influencias en la pintura tradicional y a imbuirse de lleno en los temas devotos con iconografía sacra. Por ello su genuina pintura encajaba perfectamente para el próximo encargo que le haría Diaghilev.<sup>123</sup>

*El hijo pródigo*, basado en la parábola evangélica, fue encargado a este pintor en 1929, para que hiciera el decorado y el vestuario, siendo este el último ballet dirigido por Diaghilev, estrenado en el Teatro de Sarah

118 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 394-395.

119 Ibidem. p. 397.

120 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 38.

121 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 135.

122 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 38.

123 KOJA, Stephan: *Georges Rouault*. Madrid, 1995, pp. 14-16.

Bernhardt. Este pintor francés tan polifacético solía inspirarse para crear su obra en maestros medievales franceses además de en temas religiosos y seculares, por lo tanto, se le confió fácilmente esta obra, no había pintor que entendiera de manera más adecuada una temática religiosa. Los historiadores afirman que fue tal la lentitud del pintor que Diaghilev tuvo que encerrarlo en una habitación de hotel para que finalizara los diseños.<sup>124</sup> Usó gruesas capas de pintura, pero ricas, simples y monumentales para los telones (Fig. 24). Rouault diseñó varios elementos que usados de diferentes formas durante la actuación podían transformarse en varios objetos, como por ejemplo una mesa que podía transformarse en un barco. En cuanto al vestuario, era apropiado para temas bíblicos, acorde históricamente, pero con toques fauvistas como se puede ver en el uso de los colores. En algunos momentos la estética tenía un erotismo estilizado para representar el personaje de la Sirena.<sup>125</sup> Viendo en conjunto la obra, es cierto, que en podemos deducir que se trata de Rouault, sobre todo gracias a los telones y elementos decorativos, porque en cuanto al figurinismo encontramos menos de su personalidad y de su estilo particular, pero igualmente lleno de emoción y adecuado históricamente (Fig.25).

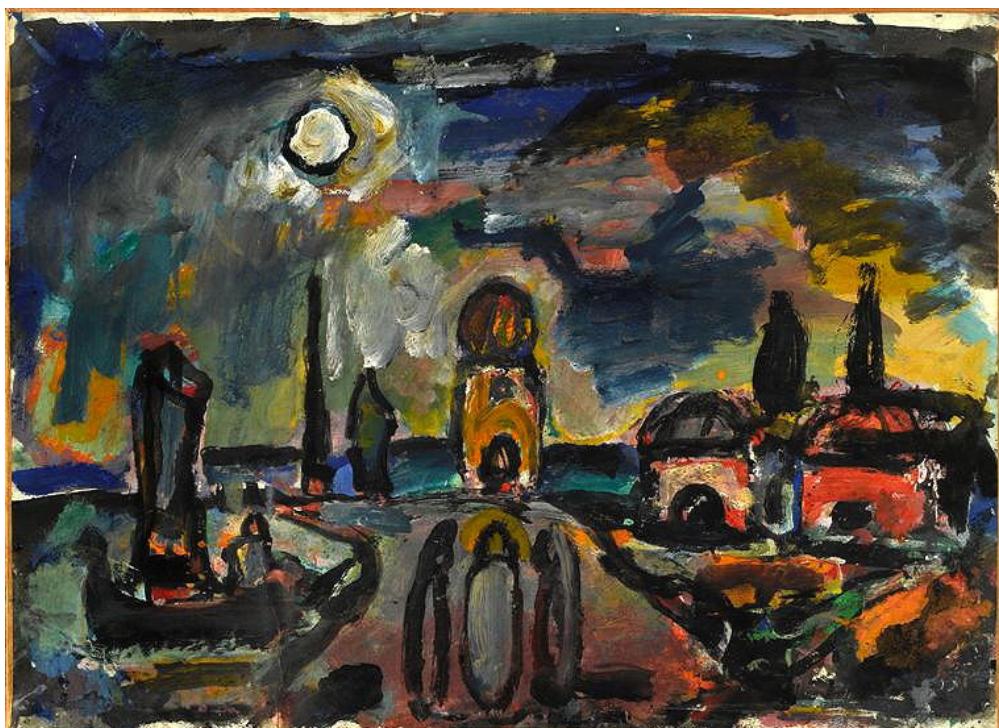


Fig. 24. Telón de fondo para *El hijo pródigo* de Rouault.



Fig. 25. Bailarines en *El hijo pródigo*, estilismo diseñado por Rouault.

124 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 218.

125 MARKESSINIS, Artemis: *Historia...*, op.cit., p. 239.

## VIII LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. SURREALISMO.

El *Manifiesto del Surrealismo* de André Bretón en 1924 está considerado como el punto de partida de esta corriente. Es uno de los movimientos más importantes del siglo XX, y el más diferente con respecto a los demás. Hereda conceptos del Dadá, pero al contrario que este aportará una visión más positiva en el hombre.<sup>126</sup> Los surrealistas encontrarán su principal inspiración en el subconsciente, en el mundo de los sueños y en la sexualidad.<sup>127</sup> Los ejemplos del Surrealismo en la escenografía son tan diversos como las propias manifestaciones surrealistas en la pintura. Cada uno de ellos aplicará su propio lenguaje en sus trabajos y no atenderá a una línea estética dentro de la corriente artística. No es sorprendente que algunos de los pintores surrealistas se aventuraran a hacer figurinismo y decoración para la danza, ya que el Surrealismo se muestra múltiple en sus vías de expresión.<sup>128</sup> Los más destacados fueron: Miró, Ernst, Chirico y Dalí. Aunque Salvador Dalí fuera el más activo de todos en esta faceta, nunca trabajó para los Ballets Rusos de Diaghilev, por ello en este apartado queda brevemente mencionado pero excluido en los ejemplos.<sup>129</sup>

El último encargo conocido que le hizo a Sert fue en 1924 para el ballet de *L'Astuce féminine*. con cierto acercamiento surrealista. Sert se ocupó de hacer la escenografía y el vestuario para este espectáculo. Los ricos trajes estaban complementados con elementos surrealistas que cubrían las estructuras barrocas de la escenografía, siendo esta una de las más peculiares combinaciones sobre escena en uno de los ballets de Diaghilev.<sup>130</sup> Aunque no es una de las aplicaciones surrealistas a la escenografía demasiado conocida.

La primera colaboración con un artista surrealista y Diaghilev será con el polifacético pintor mallorquín **Joan Miró** en 1926, en la obra de *Romeo y Julie*, donde también colaboró **Max Ernst**, cada uno usando el surrealismo de manera diferente, pero con coherencia.<sup>131</sup> Primero se estrenó en París, luego en Londres durante el mismo año, y al año siguiente en España. En el tiempo en el que Miró recibió este encargo él trabajaba en las *pinturas de sueño*, con un estilo surrealista, y este mismo fue el estilo que usó en su participación en *Romeo y Julieta*. Por la documentación existente consta que Miró trabajó más en el primer acto, y representó en el telón de boca un ensayo de los mismos bailarines.<sup>132</sup> Aquí vemos las características principales de su obra. Como los fuertes trazos negros y manchas independientes de colores brillantes sobre el telón, con un sentido colorista que se acercaba a la influencia japonesa. Un conjunto claramente lleno de su lenguaje, con su propio simbolismo infantil y folclore que siempre lo han acompañado en su obra.<sup>133</sup> En el decorado, que incluía paneles móviles, tenía formas sencillas y geométricas en colores blancos y negros, y el fondo estaba pintando en una gama de grises. Participó también en el vestuario, donde eligió formas sencillas pero elegantes. Los bailarines llevaban túnicas ajustadas y maillots estrechos con grandes manchas de colores primarios y puros, algunas de los diseños eran esquemáticos. Para apreciar el estudio que desarrolló con estas ideas es

126 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Las claves del Arte Surrealista: cómo interpretarlo*. Barcelona, 1990, pp. 3-6.

127 *Ibidem*. p. 9.

128 FER, Briony; BATCHELOR, David, WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, 1993, pp. 175-176.

129 [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/el\\_sombrero\\_de\\_tres\\_picos\\_2.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html) (Consultado el 05.05.2018).

130 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 151.

131 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...* op.cit., p. 216.

132 *Ibidem*. p. 55.

133 BUCCI, Mario: *Joan Miró: Grandes Maestros del siglo XX*. Barcelona, 1970, p. 36.

muy interesante consultar su cuaderno de bocetos ubicado en la Fundación Miró de Barcelona (Fig. 26).<sup>134</sup>

**Max Ernst** se encargaba en más profundidad del segundo acto, donde hace uso del *frottage*, técnica que llevaba usando desde el año anterior. Max Ernst se basa en el mundo de los sueños para sus creaciones, y con ese estilo surrealista fue como hizo los telones. Pintó sobre ellos formas alargadas y arquitecturas imposibles sobre un fondo negro con vibrantes colores rojizos. (Fig. 27).<sup>135</sup> Esta obra también atrajo la polémica, las críticas fueron diversas entre los mismos artistas del surrealismo, y sorprendentemente donde tuvo mejores críticas fue en España, puede que se deba a que fue representada en Barcelona, ciudad donde siempre ha tenido muy buena acogida este artista.<sup>136</sup>

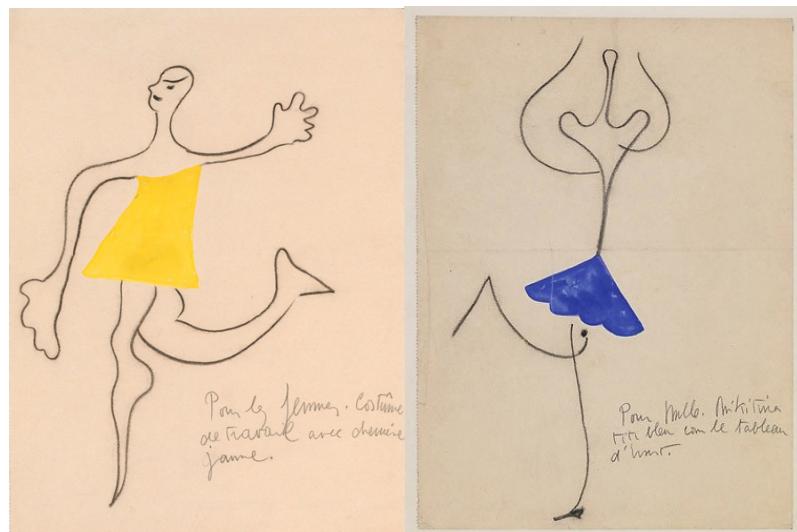


Fig. 26. Bocetos del figurinismo de Miró para *Romeo y Julieta*.



Fig. 27. Telón de fondo de Max Ernst para el segundo acto de *Romeo y Julieta*.

**Giorgio de Chirico** se embarca en la aventura de trabajar junto a Diaghilev en uno de sus Ballets Ru-

134 DUPIN, Jaques: *Miró*. Barcelona, 2009, pp. 21-23.

135 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 55.

136 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 55.

sos en 1929. En esos momentos Giorgio de Chirico trabajaba el Surrealismo de una manera más realista. Le interesaban los espacios diáfanos que estuvieran desolados y despoblados para crear en ellos, y esta inspiración la usó para crear la escenografía de *Le Bal*. Convirtió el espacio escénico en una sala austera con cornisas exageradas y aberturas de extrañas proporciones, salpicada con fragmentos de arquitectura clásica. (Fig. 28) En el vestuario usó la misma estética, convirtiendo a cada bailarín en un elemento móvil de un conjunto arquitectónico. Las chaquetas y los pantalones se convirtieron en pilastras y columnas, las camisas y los vestidos eran complementarios para que estilaran los órdenes clásicos (Fig. 29). Todo ello se complicaba aún más con el peso de las pelucas hechas con estuco, que daban un aire sofisticado de antigüedad. Esta solidez contrastaba con la coreografía de Balanchin que era ligera y acrobática.<sup>137</sup> El argumento que trataba sobre el dualismo, la confusión y el engaño conjugaba perfectamente con la estética creada por Chirico. Juega con los conceptos de moderno y clásico, y de razón y el subconsciente como artista surrealista.<sup>138</sup> Este ballet fue un ejemplo más de como el novecentismo italiano vuelve a la moda clásica de finales de los años 20.<sup>139</sup>



Fig. 28. Diseño de Chirico para una escena de *Le Bal*.

137 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 162.

138 <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/23/le-bal-de-chirico-y-balanchine/> (Consultado el 02.06.2018).

139 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 162.



Fig. 29. Vestuario de Chirico para *Le Bal*.

En 1928 Diaghilev para hacer *Ode*, contó con el artista surrealista **Pavel Tchelitchew**. Y aunque no se sabe en qué medida, Pierre Charbonnier también colaboró en esta obra. El estreno de *Ode* tuvo lugar en el Teatro de Sarag Bernhardt de París justo el mismo día que tuvo Diaghilev una enorme discusión con el coreógrafo, Leonidas Massine. Un tiempo después Massine contó que este desencuentro se originó cuando Diaghilev le rechazó negativamente su idea de proyectar algunas escenas cinematográficas hechas por él y por Tchelitchew. Y es que Diaghilev no le gustaba demasiado el mundo de la filmografía, por tampoco le gustaba la idea de hacer grabaciones de sus ballets. El artista Tchelitchew creó formas tridimensionales geométricas con delineaciones en el espacio escénico usando cuerdas blancas. Sobre este extraño espacio colocó marionetas que eran miniaturas de los bailarines, estas ocupaban el lugar de los bailarines simultáneamente en otra perspectiva. El vestuario también era de notable peculiaridad. En su gran mayoría los bailarines llevaban monos integrales negros, blancos, grises o azules, a veces en telas transparentes. Encima llevaban unas faldas voluminosas con formas geométricas simples hechas con lentejuelas o cuentas espejadas. Muchos de los elementos escenográficos estaban pintados con pintura fosforescente y se veían con las luces de neón que estaban colocadas en posiciones angulares (Fig. 30). Este conjunto de gran dinamismo era un continuo juego de reflejos, brillos y luces en perfecto equilibrio.<sup>140</sup>

140 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 159.

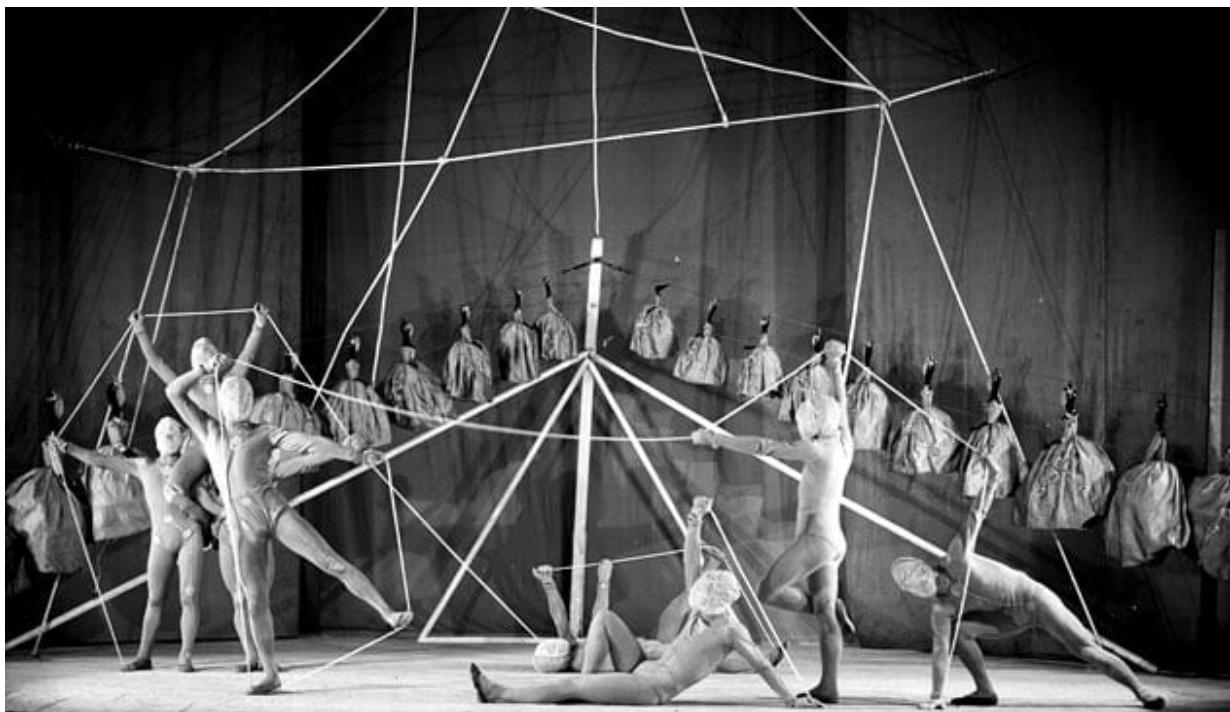


Fig. 30. Fotografía de una escena de *Ode*, escenografía de Tchelittchew.

## IX LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. CONSTRUCTIVISMO.

El movimiento constructivista destacó sobre todo en Rusia y parte de Europa del este. En sus obras se mostraba la transformación de la humanidad por la industrialización y la mecanización que habían hecho desnaturalizar la vida. Estos conceptos se ponían en contra posición al neoprimitivismo, del cual recoge gran parte de su influencia. Esta corriente buscaba un ritmo universal y la armonización global.<sup>141</sup> Al contrario que el expresionismo, se alejaba de todo aquello superfluo y los materiales que usaban no eran nobles sino más bien de tipo industrial.<sup>142</sup> Es curioso que el Constructivismo beba de las influencias neoprimitivistas, pues Diaghilev fue de los primeros en apoyar este concepto y tuvo una aproximación temprana con el mismo. De hecho, en 1906, en el Salón de Otoño de París se encargó de la exposición de arte ruso. En esa exposición destacaron Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova.<sup>143</sup> Cuando a Diaghilev le preguntaban acerca de los orígenes intelectuales y estéticos de los Ballets Rusos mencionaba que uno de ellos era el campesino ruso, y este concepto lo ponía en relación con la sección de arte ruso que organizó, donde mostraba objetos ordinarios como trineos y trajes tradicionales.<sup>144</sup> Diaghilev hizo más acerca del Constructivismo aparte de introducirlo en sus ballets de manera estética, puesto que en algunos ballets de este período introdujo danzas *polovtsianas*. Con estas danzas quería transmitir al público la energía y la vitalidad rusa a los refinados parisinos que acudían a ver sus ballets, quería alejarlos un poco de la burbuja esnob que conocían y darles una perspectiva nueva. La idea del Constructivismo aplicado en el teatro era que no tuviera la escena un solo plano, sino agregarle tridimensionalidad, aprovechar la escenografía en su totalidad, pero para eso hacía falta remodelar el montaje del espacio escénico, y no siempre se pudo llevar a cabo.<sup>145</sup> Finalmente, esta corriente después del paso por

141 AA.VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009, p. 57.

142 AA.VV.: *Espacios escénicos...*, op.cit., p. 248.

143 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 49.

144 AA.VV.: *La danza....*, op.cit., p. 29.

145 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009, p. 131.

los Ballets Rusos y de estar el país en manos de la U.R.S.S. evoluciona de una manera muy distinta. La escenografía rusa constructivista de vanguardia pasará a no tener ningún tipo de decoración y a ser meramente funcional<sup>146</sup> y centrarse únicamente en la acción.<sup>147</sup>

*Le Pas d'acier*, una obra de preguerra, estrenada en 1927 en París, en el Teatro de Sarah Bernhardt, fue el único ballet constructivista jamás creado en Rusia y fuera de Rusia. En otros ballets encontramos influencias constructivistas, y artistas del movimiento trabajando para ballets y óperas, pero genuinamente es la única constructivista como tal. No tiene nada que ver con los temas exóticos o fantasías populares vistas antes. En ella trabajaron Larionov, Goncharova y Yakulov. Estos artistas vinieron después de Bakst y Benois, y aunque siguieron la estética constructivista no abandonaron el legado de usar el colorido vibrante heredado de los diseños de los ballets anteriores.<sup>148</sup>

La estética de esta obra fue llevada por **Mijaíl Larionov** y por **Natalia Goncharova**, ambos eran los principales protagonistas al principio de esta vanguardia rusa. Fueron compañeros de estudios en Moscú, y en el mismo año, en 1914, se unieron a Diaghilev para trabajar como diseñadores. Ambos coincidían en que sus influencias se encontraban en dos factores principales. El primero en las otras vanguardias que concurrían en el resto de Europa, en especial en los manifiestos sobre el cubismo y sobre el futurismo. Y el otro foco de influencia era el primitivismo, la iconografía y el folclor ruso, en especial para Natalia Goncharova, que además esta artista ya era reconocida por sus trabajos en el teatro y había destacado con *Le Coq d'Or*.<sup>149</sup> **Georgy Yakulov**, el tercer colaborador, era un artista futurista, que se encargaría de hacer el vestuario y la escenografía. Georgy Yakulov, había estado trabajando anteriormente en el teatro experimental de Kamerny, en Moscú y había sido ganador del premio de la exhibición internacional de 1925 en París. En la National Gallery de Australia se conservan muchas piezas de esta producción.<sup>150</sup> El escenario de este ballet se convirtió en una metáfora de la transformación que sufrió la Unión Soviética cuando pasa a ser una nación industrial. (Fig. 31) Fue el único de los *Ballets Russes* que trató un tema revolucionario y para ello Yakulov hizo un diseño constructivista, no emplearía en esta ocasión el estilo futurista por el que estaba más reconocido en ese momento. La ambientación era una fábrica y un mercado de aldea, con héroes y heroínas de la clase trabajadora, vestidos con ropa gris, azul o marrón, todo en una estética muy industrial. El vestuario de los trabajadores era asimétrico, hecho con materiales sintéticos gruesos que imitaban pieles (Fig. 32). La gama cromática era muy sobria, dominando los colores grises y azules. Este no fue un

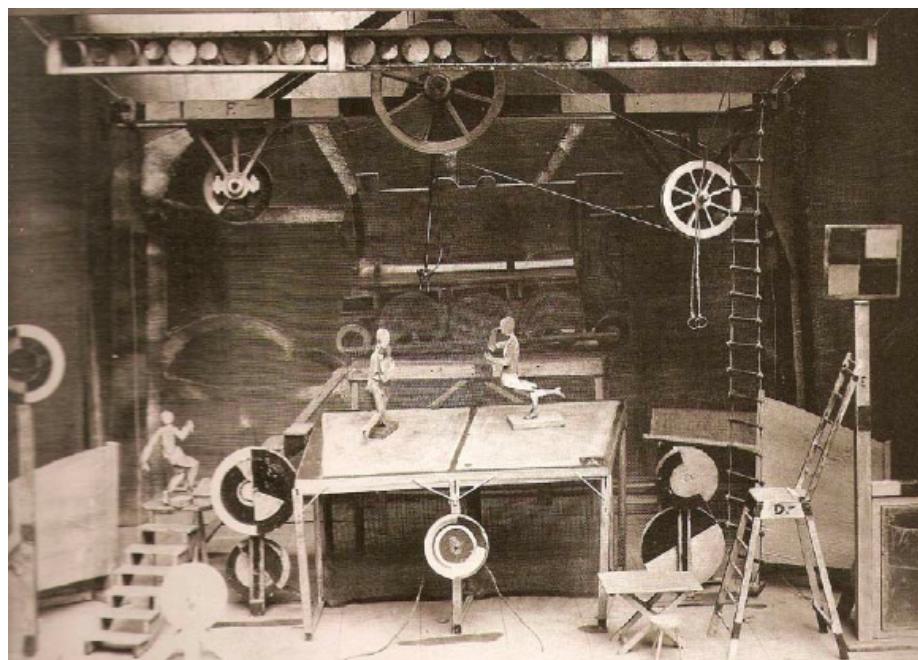


Fig. 31. Escenografía diseñada por Yakulov para *Le Pas d'acier*.

146 BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949, p. 62.

147 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro...*, op.cit., p. 131.

148 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro...*, op.cit., p. 131.

149 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 49.

150 BELL, Robert: *Ballets Russes...* op.cit., p. 78.

ballet con una gran acogida y no se hizo muy popular.<sup>151</sup>



Fig. 32. Bailarines en *Le Pas d'acier*. Estilismo: Larionov y Goncharova, vestuario: Yakulov.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Decó*. Salamanca, 2011.

AA. VV.: *Espacios escénicos: El lugar de la representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla, 2004.

AA. VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009.

AA. VV.: *The theatre of the Bauhaus*. Estados Unidos, 1961.

AA. VV.: *Vaslav Nijinsky: dios de la danza*. Valencia, 2002.

AA. VV.: *Arte del siglo XX*. Köln, 2005.

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, 2004.

BALANCHINE, George. MASON, Francis: *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid, 1988.

BELL, Robert: *Ballets Russes. The Art of Costume*. Australia, 2010.

BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949.

BLAKE, Yvonne: *El Vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid, 2009.

BOZAL, Valeriano: *El arte del siglo XX*. Madrid, 2013.

BROOK, Peter: *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, 1993.

151 *Ibidem*. p. 157.

- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Madrid, 1991.
- BUCCI, Mario: Joan Miró: *Grandes Maestros del siglo XX*. Barcelona, 1970.
- CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier IX*. México, 1986.
- CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso*. Madrid, 1982.
- CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias*. Barcelona, 1993.
- DAVIS, Tony: *Escenógrafos: artes escénicas*. Madrid, 2002.
- DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1966.
- DENVIR, Bernard: *El fauvismo y el expresionismo*. Barcelona, 1975.
- DIEHL, Gastón: *André Derain*. Madrid, 1965.
- DUPIN, Jaques: *Miró*. Barcelona, 2009.
- FAR, Isabella: *I Maestre del Colore: Giorgio de Chirico*. Italia, 1966.
- FER, Briony; BATCHELOR, David, WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El arte de entre-guerras (1914-1945)*. Madrid, 1993.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio: *Siglo XX (1900-1945)*. Barcelona, 1991.
- GARAFOLA, Lynn: *Legacies of twenty-centuries dance*. Estados Unidos, 2005.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Las claves del Arte Surrealista: cómo interpretarlo*. Barcelona, 1990.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. CABEZAS, Lino. COPÓN, Miguel. RUIZ, Catalina.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis, PERRY, Gil: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1993.
- HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española y la narrativa escénica*. Madrid, 2016.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris: Vida y Pintura*. Madrid, 1971.
- KOJA, Stephan: *Georges Rouault*. Madrid, 1995.
- LENIASHIN, Vladimir, DE LA TORRE PRADOS, Francisco: *La época de Diághilev en el arte ruso de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de la colección del Museo Ruso*. Málaga, 2016.
- LIFAR, Serge: *La danza*. Barcelona, 1968.
- LODDER, Christina: *El Constructivismo Ruso*. Madrid, 1988.
- OLIVAR, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, 1999.
- PAZ CANALEJO, Juan: *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, 2006.

PRESS, Stephen D.: *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Estados Unidos, 2006.

PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio: *Teatro total: Arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Argentina, 2015.

PUIGSERVER, Fàbia: *Hombre de teatro*. Madrid, 1993.

MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, 1995.

MILLERSON, Gerald: *Escenografía básica*. Madrid, 1987.

MUNARI, Carlo. *Arte del mundo moderno*. Barcelona, 1977.

MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas. Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1919-1936)*. Madrid, 2009.

- *Pintura en danza: Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, 2012.

NASH, J.M.: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona, 1975.

RUESGA, Juan: *Escenografías*. Sevilla, 2008.

SAYER, Derek: *Prague, capital of the twentieth century: a surrealist history*. New Jersey, 2013

SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. México, 1950.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, 2004.

SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*. Barcelona, 1987.

TSVIETÁIEVA, Marina: *Natalia Goncharova: Retrato de una pintora*. Praga, 1929.

VALSECHI, Marco, CARRÀ, Massimo: *La obra pictórica completa de Braque: de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*. Barcelona, 1976.

WALTER, Ingo F.: *El genio del siglo*. Alemania, 1989.

WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso*. Colonia, 1998.

ZUGASTI, Ana: *La representación de la representación*. Madrid, 2007.

## FUENTES DIGITALES

FERNÁNDEZ, Diana: "Le Bal". *De chirico y Balanchine*. Vestuario Escénico. 23 de octubre del 2013. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/23/le-bal-de-chirico-y-balanchine/> (Consultado el 02/06/2018).

SARRIUGATE GÓMEZ, Íñigo: El Futurismo Esotérico de Giacomo Balla. Universidad del País Vasco. 22 de abril del 200. <http://www.redalyc.org/html/653/65323979013/> (Consultado el 21.04.2018).

<http://braque.guggenheim-bilbao.eus/fr/obras/ballets.html> (Consultado el 27.03.18).

<https://www.centre Pompidou.fr/cpv/resource/cgzRLM/rpEkoB> (Consultado el 28.03.18).

<http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 03.04.18).

<https://vimeo.com/30280715> (Consultado el 05.04.18).

[http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/el\\_sombrero\\_de\\_tres\\_picos\\_2.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html) (Consultado el 05.05.2018).

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-exposicion-ballets-rusos-diaghilev/1246959/> (Consultado el 12.05.2018).

<https://theredlist.com/> (Consultado el 13.06.2018).

<http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 05.07.2018).