Universidad Jaime I

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales.

Departamento de Historia, Geografía y Arte

Historia Social Comparada

CRÓNICAS ESPAÑOLAS DE LOS BAILES RUSOS DE DIAGHILEV
(1916-1927)

Pedro Castillo Palomares

Tesis dirigida por:
Vicente José Benet Ferrando

Castellón de la Plana, Junio 2017.

A mi tita Juliana en el recuerdo.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer la ayuda para la consecución del objetivo de este trabajo en primer lugar a mi director Vicente J. Benet por su inestimable ayuda y consejos. Seguidamente, a las diferentes personas que trabajan en los archivos donde he llevado a cabo parte de mi investigación, porque sin su predisposición y buen hacer, hay lugares de este trabajo que hubieran quedado vacíos. En especial a Concha y Aurora del Archivo Manuel de Falla, pero también al personal del Museo Nacional del Teatro, Archivo de la Diputación de Sevilla, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Archivo Municipal de Valladolid, Biblioteca del Museo de Arte Nacional de Cataluña, Archivo General de Palacio y Archivo General de la Administración. Por último, a Angela por ser mi compañera incansable durante este proyecto, uno más, y los que quedan por vivir juntos. A mi familia por estar ahí siempre.

En todas las fotos parezco la Schéhérazade de Serge, el cual está de paso.
Las campanas y los aromas te hacen desfallecer de voluptuosidad y
en ninguna otra parte hay semejante sensación de anhelo de vida y sus terribles alegrías
No puedo sosegar mis nervios o acostumbrarme a este paroxismo, y los ojos se me
llenar constantemente de lágrimas...No hay bailes en Granada.
Los gitanos son bastante falsos y la música se oye sólo a lo lejos.

(Extracto de una carta de Misia Sert a Jean Cocteau)

“El telón de color radiante y celestial con que se anuncia el teatro de la vida rusa, ese segundo teatro
en que se suceden las cosas, es ya por sí como la puerta del Paraíso, feliz y regocijante...”

Carmen de Burgos “Colombine”.

SALUT ATTEND DANSE. MASSINE

(Telegrama enviado a Manuel de Falla por Leonidas Massine)

INDICE

INTRODUCCIÓN.

Discusión previa	8
Objetivos	10
Metodología	11

CAPÍTULO I. LOS BAILES RUSOS EN LA ESPAÑA DE ALFONSO XIII.

1.1- Alfonso XIII, el Delegado Regio y la invitación al Real.....	16
1.2- Los bailes rusos en el Teatro Real. Temporada de primavera de 1916.....	22
1.3- Nosotros somos nosotros	38
1.4- Una incursión en la España “real”	45
1.5 -San Sebastián y Bilbao, 1916	56
1.6- Proyectos inacabados	71

CAPÍTULO II. 1917 UN AÑO DE REVOLUCIONES.

2.1- La Oficina de desaparecidos del Rey Alfonso XIII en el caso Nijinsky. Un breve episodio retrospectivo	78
2.2- La temporada de Primavera de 1917. El inicio de la revoluciones	84
2.3- Acaba la Cuaresma época de recogimiento, empiezan los bailes rusos.....	94
2.4 - Los bailes rusos por primera vez en Barcelona	128
2.5- Un intermedio veraniego entre revoluciones.....	142
2.6- Gran Teatro del Liceo. Inauguración de la Temporada de Invierno de 1917.	149
2.7- Madrid. Noviembre de 1917. Teatro Real	161

CAPÍTULO III. 1918. OTROS TEATROS, NUEVOS RETOS.

3.1- Una gira por provincias	172
3.2- La vuelta a los grandes escenarios	203
3.3- De nuevo el rey.....	214

CAPÍTULO IV. ULTIMAS GIRAS POR ESPAÑA

4.1- Madrid 1921. Las últimas actuaciones en el Real	225
4.2- San Sebastián. Septiembre de 1922.....	245
4.3- Barcelona 1924-1925.	249
4.3.1 Gran Teatre del Liceu 1924.....	249
4.3.2 Gran Teatre del Liceu 1925.....	256
4.4- Última gira. Gran Teatro del Liceo 1927.....	261

CONCLUSIONES	269
---------------------------	-----

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	277
-------------------------------------	-----

ANEXO	295
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente tesis es el análisis y la interpretación del fenómeno de los bailes rusos de Diaghilev a partir de la compilación de la información publicada en la prensa española, siguiendo un desarrollo diacrónico desde su primera representación en Madrid, en mayo de 1916 hasta su última actuación en España, en Barcelona, en mayo de 1927. Se busca, de esta forma, complementar, contrastar y revisar críticamente la literatura previa sobre las giras artísticas de la compañía de bailes rusos de Diaghilev en España, con el fin de contribuir a un mayor conocimiento de sus actuaciones y su repercusión como acontecimiento artístico a través de la metodología histórica, combinando el trabajo de archivo con el uso de fuentes secundarias.

Discusión previa.

Durante la realización de mi anterior trabajo universitario, cayó en mis manos un libro sobre escritos de Manuel de Falla compilados por Federico Sopeña. En él aparecía un artículo de prensa del compositor gaditano que hablaba del músico ruso Igor Stravinsky y la llegada de los bailes rusos a España. Busqué un poco más de información sobre este asunto y comenzaron a surgirme algunas preguntas sobre ¿quiénes eran?, ¿por qué habían venido a España?, ¿cuándo sucedió? y ¿por qué Falla le daba tanta importancia a una compañía de ballet?

A partir de estas impresiones, decidí realizar una búsqueda de información sobre el recorrido de los *ballets russes* de Diaghilev en nuestro país y fue entonces cuando leí sobre un congreso realizado en Granada en el año 1989, dentro del Festival Internacional de Música y Danza, donde se realizaron una serie de ponencias y estudios sobre los *ballets russes* y España. Once años más tarde, las actas y ponencias de ese congreso fueron recogidas en un libro publicado por Antonio Álvarez Cañibano e Ivan Nommick y reeditado con una ampliación bibliográfica en el año 2012, titulado *Los Ballets russes de Diaghilev y España*.

Dentro de este trabajo, Yolanda Acker hacía una exposición de las giras del 1916 al 1918. Sin embargo, no figuraban todos los lugares donde habían actuado en la gira de 1918 ni estaban descritas todas las sesiones y obras de la compañía de Diaghilev en España. Aunque

otro estudio previo debe ser tenido en cuenta sobre este tema. Se trata del primero que había hablado de los bailes rusos en España: Fernando García-Pérez Valderrama en “Una crónica española de Lydia Lopokova. Los ballets de Diaghilev en España”, donde recorría las giras de los bailes rusos siguiendo la trayectoria de una de sus bailarinas más destacadas, Lydia Lopokova, que luego se convertiría en la mujer del economista John Maynard Keynes.

Otros tres estudios parciales y específicos escritos a partir de informaciones en prensa sobre la gira de 1918 en Barcelona y Valencia fueron los publicados por Contxita Mollfulleda, “El impacto de las representaciones de la compañía de les *ballets russes* de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)”; Santiago Montoya Beleña, “Los ballets rusos de Diaghilev en Valencia”, y María Teresa García-Abad García, quien en su libro *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*, tiene un epígrafe titulado “Diaghilev en Madrid: un hito de la moderna puesta en escena”, que recorre la primera visita de los bailes rusos de Diaghilev. Ante este panorama inicial, se observó que se trataban de estudios incompletos, delimitados en tiempo y que no abarcan la línea temporal completa de las visitas de los bailes rusos a España.

Por otro lado, Carol Hess en su libro *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936* hace referencia a las primeras actuaciones de la compañía en Madrid aludiendo a la lectura de España que hizo Diaghilev tras sus actuaciones en las giras de 1916 y 1917 dentro de un análisis sobre la evolución del ballet “El sombrero de tres picos”. Respecto al año 1921, se centraba en el estreno de esta obra y las críticas de la prensa española, buscando relaciones culturales con la leyenda negra y el concepto de “españolismo”. Se constató así que no había ningún trabajo publicado que analizara minuciosamente la recepción de las actuaciones por días, así como la programación de los años 1921, 1922, 1924, 1925 y 1927 en España. Llegados a este punto, la pregunta que surgió era si se podía aportar nueva información del periodo comprendido en el periodo del 1916 al 1918 que sustentara un nuevo trabajo de investigación sobre el tema.

De este modo, sin un ánimo revisionista y desde el máximo respeto a los autores y estudios realizados hasta el momento, me planteé una nueva búsqueda de información, alentado por la

lectura de *La historia continua de George Duby*¹. Comencé mi andadura con la única pretensión de no ser un “detector inerte” de los hechos. De esta forma, formulé nuevas cuestiones y vi la necesidad de ir más allá de lo recogido por la literatura previa sobre el tema con el fin de descubrir nuevas relaciones a los hechos documentados en los estudios citados.

Objetivos.

Para conseguir este propósito, desde la contextualización histórica y política de la España de Alfonso XIII entre 1916 a 1927, se pretende realizar un vaciado hemerográfico al objeto de documentar, de forma detallada, las giras y programas de sesiones de los bailes rusos a través de la prensa de la época. A partir de los datos obtenidos, se intentará analizar la recepción de las representaciones, los debates musicológicos, los testimonios de los artistas y músicos vinculados a los espectáculos, las audiencias, el precio de las entradas y otros elementos relacionados con las sesiones entendidas como un acontecimiento donde convergen diferentes aspectos (interpretación de los artistas, acogida de la obra por parte del público, publicidad del espectáculo, escenografía, posiciones ideológicas representadas por los medios de la época, debates sobre tradición y modernidad, vinculación a acontecimientos políticos concretos...) con el fin de hallar nuevas relaciones en los hechos protagonizados por la compañía de Diaghilev.

La visión diacrónica desde la prensa y el estudio del fenómeno de los bailes rusos abrirá la puerta a examinar la visión crítica de la prensa española acerca de los *ballets russes*, contemplados como una manifestación de la modernidad y la vanguardia artística y su recepción por la realidad cultural española.

El siguiente objetivo es buscar información en archivos y otras fuentes primarias, para profundizar en el conocimiento sobre todos los factores que intervienen en la relación de Alfonso XIII con la compañía de Diaghilev, buscando conexiones dentro del contexto social y político de España. Por último, se pretende documentar las circunstancias de contratación y gestión del espectáculo por parte de empresarios y otros colectivos a cargo de la explotación

¹ Georges Duby, *La historia continua*, Debate, Madrid, 1993, p. 109.

de los teatros.

La observación analítica de los datos obtenidos en estos procesos nos servirá de base para examinar los condicionantes económicos y políticos que pudieron influir en el desarrollo de la giras de los ballets rusos por España y plantear dos hipótesis de trabajo:

La cobertura mediática de la prensa española durante las sucesivas giras de la compañía de Diaghilev constituye una muestra privilegiada para comprender los procesos contradictorios ante las manifestaciones culturales de la modernidad por parte de las élites culturales, las élites políticas y también por parte del público general. En relación con esto, se somete a valoración si fue determinante para el éxito del espectáculo entre el público.

Los empresarios teatrales españoles y el rey Alfonso XIII fueron elementos claves para la supervivencia económica de los bailes rusos durante la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial.

Metodología y estructura del trabajo.

En esta perspectiva abierta en el marco de la historia de la comunicación, se tomaran como punto de partida tres premisas básicas establecidas por Mercedes Román como “puentes” entre la “historia y sus métodos” y la historia de la comunicación². La primera premisa es la “aproximación a los hechos” y a los datos para presentarlos como “explicación, y reconstrucción” con el fin de interpretar la realidad desde una “hipótesis de trabajo”. La segunda idea planteada por Román es que la comunicación a través de los medios (en este caso, la prensa) “fabrican las ideas del lector con quien dialogan” y la última premisa, entiende los medios de comunicación “como testigos del acontecer histórico”. Desde esta concepción inicial, el marco teórico sobre el que se sustenta el presente trabajo pretende “indagar en la causalidad” para intentar buscar “relaciones en los hechos” protagonizados por los bailes rusos y reflejados en la prensa diaria, para formular una serie de hipótesis de

² Mercedes Román Portas, “Aspectos metodológicos de la historia de la comunicación”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 43, julio-agosto, 2001, Consultado el 10 de abril de 2016: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina43julio/38roman.htm>

trabajo. Recorreríamos así un camino de investigación hipotético-deductivo desde los “materiales empíricos” hasta la teoría interpretativa, todo ello complementado con trabajo de archivo y otras fuentes documentales³.

Utilizando este método de trabajo con base en el “análisis empírico” de fuentes primarias, se intentará dar respuesta a las cuestiones formuladas que se derivan de la recogida de datos y examen de las informaciones relacionadas con los ballets rusos de Diaghilev por España en el periodo cronológico establecido entre mayo de 1916 y mayo de 1927, sin obviar las estructuras económicas y políticas que sirven de telón de fondo al desarrollo y solución del problema.

Para empezar con el estudio de los objetivos y las hipótesis se ha realizado un exhaustivo trabajo de hemeroteca de los años que abarca el estudio tanto por medios telemáticos en la Biblioteca Nacional de España, ARCA (Archivo de Revistas Catalanas Antiguas), Biblioteca Foral de Bizkaia, Biblioteca Municipal de San Sebastian, la Biblioteca Virtual de Andalucía, en la Biblioteca digital de la fundación March que contenía el legado de Joaquín Turina o de forma física en hemerotecas municipales como las Alicante, Alcoy, Valencia o Valladolid o provinciales como Sevilla, Bilbao o Zaragoza. El siguiente paso, será dotar de una base documental sólida a algunas afirmaciones realizadas por protagonistas de la época en sus memorias sobre la intervención y la participación de Alfonso XIII con los bailes rusos o en hechos y episodios puntuales de los bailes rusos en España. También se llevó a cabo un trabajo de búsqueda en el Archivo Manuel de Falla en Granada, en el Archivo de la Diputación de Valencia, el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (Madrid), en la Biblioteca-Museo de la Ópera de París, en el Archivo General de Palacio (Madrid), Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Catalunya y en el Museo Nacional del Teatro en Almagro (Ciudad Real)

Como una parte más del trabajo de contextualización y complementario a la búsqueda documental, se realizaron visitas a algunos teatros donde actuó la compañía, tales como Madrid, Barcelona o Lisboa, y teatros de provincias, en aquellos lugares que todavía existen -

³ Francesc Andreu Martínez Gallego y Antonio Laguna Platero, “El historiador de la comunicación, entre la teoría de la comunicación y la teoría de la historia”, *Revista de Historiografía*, nº20, 2014, pp. 217-238.

en Sevilla el teatro Cervantes fue cerrado en su momento- . Otra parte de este trabajo se centró en la visita a Moscú (Galerías Tretiakov, Museo Pushkin, Teatro Bolshoi) y San Petersburgo: lugares donde nació y vivió Diaghilev mientras trabajó para los teatros imperiales, Museo Hermitage, Museo Estatal Ruso, una exposición temporal sobre el escenógrafo León Bakst y la asistencia a una *saison russe* de obras originales coreografiadas por Mihael Fokine y representadas algunas en España por los *ballets russes* durante sus giras como “El espectro de la rosa”, “Chopiniana” o “El pájaro de fuego”. Por su parte, en Granada, se asistió al Festival Internacional de Danza donde, se representaron entre otros el monólogo de “Petrouchka”, la farruca de “El sombrero de tres picos” o la obertura de “L’après-midi d’un faune”.

La estructura del trabajo seguirá una disposición diacrónica dividida en cuatro capítulos delimitados por los acontecimientos políticos y económicos, que afectarán a la planificación de las giras de la compañía de Diaghilev durante los años que comprenden de 1916 al 1927.

El primer capítulo abarcará los acontecimientos del año 1916 y las giras de Madrid, Bilbao y San Sebastián, con la verificación de los días de las sesiones y obras representadas. Se analizará la publicidad en prensa del espectáculo y la recepción de las obras de forma amplia desde este medio de comunicación y, en el caso del Teatro Real, también la asistencia de público con los datos de recaudación por días. De la misma forma se indagará en el proceso administrativo que se llevó a cabo para la adjudicación del Real, que trajo consigo la primera visita de los bailes rusos a España con la intervención directa del recién constituido Patronato Real. Se mostrará también la relación estrecha de la compañía de los bailes rusos con miembros de la prensa y de la sociedad artística madrileña, y el fallido intento de incorporar dos bailarines españoles a la compañía de Diaghilev.

El segundo capítulo se inicia con una visión retrospectiva de la liberación de Nijinsky auspiciada por Alfonso XIII para contextualizar su visita a España en el año 1917. Se realizará un análisis descriptivo de la recepción de los bailes rusos por parte de la prensa, detallando sesiones y programas en las temporadas de primavera en Madrid y Barcelona con el reclamo de Nijinsky como figura mundial. En la inauguración de las temporadas de invierno en Madrid y Barcelona la compañía finalizará su segunda temporada en España consecutiva, gracias al apoyo e iniciativa de empresarios teatrales, ya que el desarrollo de la guerra europea

le impide actuar en los escenarios de otros países del entorno.

El tercer capítulo comienza con la revolución de Portugal, donde se ve envuelta la compañía a finales de 1917 y el comienzo del año de 1918 con la negociación de nuevos contratos en España, para iniciar una gira de provincias. Se examinará mediante el estudio de la prensa local de los diferentes lugares donde actúa la compañía rusa la recepción de las obras, los días de actuaciones y los programas. La gira empezará en Valladolid y finalizará en Barcelona con una compañía quebrada y con la casi disolución del cuerpo de baile, lo que provocará la reproducción a pequeña escala de compañías de bailes rusos que imiten a la original de Diaghilev. Por último, se analizará la intervención del rey Alfonso XIII en la salida de los bailes rusos de España hacia Londres, hecho que garantizará su supervivencia como compañía.

El cuarto y último capítulo comenzará con las noticias en prensa de las diferentes compañías que durante la posguerra se crearon a imagen y semejanza de la compañía de bailes rusos de Diaghilev. Se planteará la estancia en Madrid de la compañía de Diaghilev en 1921, marcada por el estreno de “El sombrero de tres picos” en el Teatro Real. También se detallarán las obras y sesiones de esta temporada madrileña. En San Sebastián, en septiembre de 1922, las representaciones de la compañía coincidirán con los actos del 400 aniversario de la vuelta al mundo de Juan Sebastian Elcano. Los últimos años de actuaciones de bailes rusos en España, tendrán lugar en Barcelona, cada una de las tres temporadas barcelonesas albergarán algún acontecimiento relevante. En 1924 se estrenará “El Sombrero de tres picos” en el Gran Teatro del Liceo; en 1925, por primera vez en España los bailes rusos se retransmitirán en directo por Radio Barcelona que había iniciado poco tiempo antes su andadura y, por último, en 1927 el Gran Teatro del Liceo, acogería la Gran Gala de coronación de Alfonso XIII en Barcelona, poniendo de esta forma fin a las actuaciones de la compañía de Diaghilev en España.

CAPITULO I

LOS BAILES RUSOS EN LA ESPAÑA DE ALFONSO XIII.

Madrid, 17 de mayo de 1916, el Rey Alfonso XIII recibía al torero el “Gallo” en una recepción en el Palacio Real, con motivo de la corrida de la beneficencia anunciada para esa misma tarde. La recepción del matador, aclamado héroe popular del albero, fue por la mañana, pronto. Ya bien entrado el día, pasadas las cinco de la tarde el Rey fue a los toros, a la corrida de la beneficencia, una “corrida para los pobres” rezaba la cabecera del *Heraldo de Madrid*¹. El último acto del día fue el banquete de gala presidido por su Majestad a las 20:30, regado con caldos franceses y de jerez. El Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, amenizó la velada con varias piezas musicales donde se pudo escuchar, entre otras, “Pan y toros” de Barbieri y algunas de las partes musicales de la ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. El Rey, celebraba de esta forma una doble efeméride: su 30 cumpleaños y el quinceavo año de su reinado.

Ese mismo día 17 de mayo de 1916², aunque en Cádiz, Ernest Ansermet, director de orquesta de la compañía de *ballets* de Diaghilev, escribía una postal al compositor Igor Stravinsky. Comenzaba con un: “*Bien Cher, Nous arrivons sans accident*”³. Informaba a su amigo ruso que habían llegado bien a España procedentes de Nueva York el 16 de mayo de 1916. Una semana más tarde el espectáculo de los *ballets* rusos de Sergue Diaghilev, pondría colofón a la doble efeméride real, con un programa previsto para el día 25 de mayo -aunque al final el día del estreno sería el 26- en el Teatro Real de la capital de España, y al que acudirían SSMM, tal y como anunciaba el *Heraldo de Madrid* el día siguiente a la recepción real. El rotativo cauto ante el conservador clima artístico de la capital, afirmaba que “pocos españoles se darán cuenta de la importancia artística de esta originalísima agrupación”, que ha sido muy aplaudida tanto en Europa como en América. Con la dirección de Ernest Ansermet, la Orquesta del Teatro Real com-

¹ *Heraldo de Madrid*, 17 de mayo de 1916, 4ª edición, portada.

² El diario *ABC*, aseguraba que habían desembarcado en Cádiz el día 16 y que en uno o dos días estarían en Madrid. Por otro lado, presentaban al espectáculo como “la más grande atracción de la Ópera de París, durante mucho tiempo”. *ABC*, 16 de mayo de 1916, p. 15.

³ Ansermet, Ernest. *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky: (1914-1967)*, Ginebra, Georg, 1990, p. 50.

puesta por 100 profesores interpretaría piezas de Rismky-Korsakov, Chopin, Stravinsky y otros, danzadas por 30 bailarines y 30 bailarinas⁴.

Los *ballets* rusos de Sergue Diaghilev iniciaban con esta gala, en mayo de 1916, su primera visita a la España de Alfonso XIII. El escenario en el que debutaron fue el Teatro Real.

1.1 Alfonso XIII, el Delegado Regio y la invitación al Real.

Los orígenes que motivaron la primera visita de los *ballets* russes a España, no son conocidos con certeza y varios autores estudiosos de Diaghilev y su compañía, han presentado diversas teorías al respecto. Yolanda Acker, siguiendo a Carlos Bosch menciona el primer contacto entre Diaghilev y Manuel de Falla⁵ en casa del Conde de Miranda cuando era embajador en París en 1914, que según Acker luego fructificó en la invitación del Conde de Cazal, apoyada por Alfonso XIII⁶. Falla, como veremos durante la primera estancia española de los *ballets* de Diaghilev, ejerció un papel importante como introductor de la cultura española, y quizás, contribuyera a los primeros contactos pero, en la contratación, poco o nada tuvo que ver porque debió provenir desde la contaduría del Teatro Real o de Palacio. Así, lo sostienen también otros autores como Richard Buckle o Carol Hess⁷ que pivotan sus argumentos sobre este tema, aludiendo a la participación directa o indirecta del propio Alfonso XIII en la invitación a Diaghilev. Sin embargo, para obtener alguna certeza mayor sobre la contratación de los *ballets russes* de Diaghilev, es necesario recorrer la propia intrahistoria del Teatro Real durante los meses previos al debut de los *ballets* rusos en mayo de 1916, y del nombramiento de su Delegado Regio.

Señalado como principal responsable de la contratación de los *ballets* de Diaghilev para el fin de la temporada de primavera por parte de la prensa madrileña, como el periodista del *ABC*

⁴ *Heraldo de Madrid*, 18 de mayo de 1916, p. 4.

⁵ Falla ejercerá como anfitrión y guía de Diaghilev y Massine en su estancia española.

⁶ Yolanda Acker, “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primera actuaciones”, en VVAA: Antonio Álvarez Cañibano e Ivan Nommick, *Los Ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 230.

⁷ Vicente García Márquez, sostiene que Falla no era el único contacto español de Diaghilev en España. El empresario ruso mantenía una red de contactos con personajes de la nobleza como los Duques de Montellano, el Duque de Durcal, el Conde de Romanones, el Marques de Garay y Eugenia Errazuriz - esta última entabló gran amistad con Stravinsky-, que facilitaron su estancia en España. en Vicente García Márquez, *Massine a biography*, Nueva York, Knopf, 1995, p. 70.

Rafael Domenech⁸, *El Imparcial*⁹ o la cabecera del *Heraldo de Madrid*¹⁰, Ángel Gonzalez y San Martín, Conde de Casal, fue nombrado por su majestad el Rey Alfonso XIII, Delegado Regio el 19 de octubre de 1915¹¹, en base al artículo 1, del *Reglamento para el gobierno y régimen interior y administración del Teatro Real*¹². Conformaba parte de la Delegación Regia, integrada también por un Comisario-Interventor, y de un Secretario, donde sus funciones, como representante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes eran:

“1º Representar al Gobierno de S.M. en todos cuantos derechos y acciones se relacionen con el Teatro Real y no se reserve el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

2º Cuidar del más exacto cumplimiento de las condiciones que constituyen el contrato del arrendamiento del Teatro, resolviendo personalmente, ó dando inmediata cuenta al Ministerio, según los casos, de cualquier infracción o falta que notare, y reponiendo al mismo tiempo la forma de impedirla o corregirla en bien del arte y de los intereses del Estado”¹³.

El 29 de diciembre de 1915, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, adjudicaba como arrendatario del Teatro Real al empresario Ercole Casali, después de dos meses de incertidumbre, octubre y noviembre, al declararse desierto el pliego de arrendamiento para la temporada 1916/1917. Se llegó a ofrecer la explotación del coso del Real, hasta en 2 ocasiones, al empresario Juan Mestrets, por entonces a cargo del Teatro Liceo de Barcelona¹⁴. El contrato a Casali se extendió hasta el 30 de marzo de 1916, siendo deficitario para el Teatro Real y con una deu-

⁸ Hess, cita a Rafael Domenech crítico musical del *ABC* en “Un alarde de modernismo y dislocación: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, en VVAA: Antonio Álvarez Cañibano e Ivan Nommick, *Los Ballets...* op. cit, p. 216. Domenech siguió muy de cerca a la compañía rusa y firmó artículos no solo en *ABC* sobre los *ballets russes*, también en la revista *Atenea* con el título “Escenografía y Coreografía”. Otros diarios como *El Globo*, en su edición del 18 de mayo de 1916, en su portada, en un nota sobre el Real, concreta que los “trae el Patronato del Teatro Real, siguiendo las iniciativas inspiradas por el delegado regio, señor conde de Casal”.

⁹ “Sólo en Rusia se mantuvo fuerte y poderoso este arte, y de Rusia nos viene hoy el resurgimiento del baile. Gran parte de este resurgimiento se debe a Serge de Diaghilew, creador de este cuerpo de baile que con el nombre francés de “ballet russes” ha recorrido toda Europa y las dos Américas. Ahora nos toca a nosotros mirar esta originalísima agrupación gracias a la enérgica e inteligente iniciativa del conde de Casal” en *El Imparcial*, 18 de mayo de 1916, p. 3.

¹⁰ *Heraldo de Madrid*, 18 de mayo de 1916, p. 4.

¹¹ Sustituiría también en el cargo a Antonio Garrido Villarán, que presentó su dimisión como Comisario Regio-interventor el 3 de enero de 1916, convirtiéndose así, Comisario Regio-Interventor además de Delegado Regio. Legajo 65/2007 Archivo General de la Administración.

¹² *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Viernes, 1 de octubre de 1915, número 79.

¹³ *Gaceta de Madrid* del 9 de octubre de 1915, nº 282, pp. 100-103.

¹⁴ Legajo 65/2007. Expediente 35. Archivo General de la Administración.

da de 1063 pesetas, tras el proceso de fiscalización al que le sometió el Banco de España¹⁵. Ante la finalización del contrato y para garantizar una programación en el Teatro Real para las últimas fechas de primavera de la temporada 1916/1917, el Rey Alfonso XIII, a través del Presidente del Gobierno, el Conde de Romanones¹⁶, gestionó la administración directa del Teatro Real mediante una junta de prohombres del reino que se conformó en el Patronato del Real. Creada al efecto para la Dirección y Administración del Teatro, estaba compuesta por Eduardo Dato, el Duque de Alba, el Duque de Tamames, el Marqués de la Mina, el Marqués de Urquijo, el Marqués de Borja, José Franco Rodríguez y el propio Conde de Casal. Se eligieron como presidente al Duque de Tamames, vicepresidente al Marqués de la Mina y como secretario al Conde de Casal, Delegado Regio del teatro¹⁷.

Sin funciones asignadas propias, más allá de las recogidas en el Reglamento del 1 de octubre de 1915, citado anteriormente, no sería hasta la Real Orden del 8 de julio de 1916 cuando se aprobaría el Reglamento de la Junta del Patronato del Teatro Real, acordado el 29 de junio de 1916. Este reglamento, en su artículo nº 4¹⁸, delimitaba las funciones del Delegado Regio como Secretario de la junta del Patronato, y entre ellas, no tenía otorgadas funciones de contratación directa, sino que correspondería a la junta en pleno del Patronato formada por los ocho vocales anteriormente citados. De este modo entre los meses de abril y junio de 1916, la administración del Teatro Real correspondió directamente a la junta del recién constituido Patronato, sin funciones operativas definidas, ni reguladas por la ley española del momento, lo que abría la puerta a la libre de contratación sin pliego de condiciones y bajo la dirección directa de la Presidencia del Gobierno. Hecho que también permite plantear la hipótesis, como hemos apuntado más arriba, de que la invitación fuese gestionada por Alfonso XIII, y cursada por el Conde Romanones a través del Delegado Regio, el Conde de Casal.

¹⁵ *Gaceta de Madrid* del 4 de octubre de 1916, nº143, p. 143.

¹⁶ Existe dentro del expediente 35 del legajo 65/2007 una lista manuscrita por el Conde de Romanones donde figuran los ocho nombre publicados más tarde en la *Gaceta* del 6 de abril de 1916, nº 97, pp. 41-43.

¹⁷ Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 221.

¹⁸ *Gaceta* del 8 de Julio de 1916, nº200, p.135, en su artículo 4 dice lo siguiente acerca de las funciones del Delegado Regio: “El secretario, Delegado Regio, transmitirá los acuerdos de la Junta a la persona o entidad que con arreglo a lo dispuesto en este Reglamento se halle encargada de la explotación del Teatro, y redactará las actas de sesiones de la Junta, trasladándolas al libro correspondiente, formará un inventario completo del Teatro, cuidará de los documentos de la Junta y será el Jefe del personal adscrito al del Patronato”.

Esta sería la versión más plausible para el crítico de *ballet* y autor de la primera biografía de Diaghilev, Richard Buckle, es decir, la visita vino motivada por una invitación directa del Rey de España (basa su afirmación en las memorias del director de escenografía que visitó Madrid en aquellas fechas junto con Diaghilev y su compañía, Serge Grigorieff¹⁹). Para Buckle, el Rey se convirtió durante los años de la Primera Guerra Mundial en una especie de “padrino” del *ballet* y, un fiel y, entusiasta asistente de las representaciones de la compañía rusa, junto con la reina Victoria Eugenia, con la que no se perdía ni una. Aunque para Diaghilev, tal padrinzago no fuese más que una especie de autoproclamación de Alfonso XIII, tal y como citaba al Rey en un artículo escrito para la prensa inglesa al visitar Londres al final de la Guerra: “The King of Spain, god-father of the Russian Ballet, as he so named himself...”²⁰.

La estudiosa de los *ballets* rusos, Carol Hess, en contra de la afirmación de Buckle, señala como responsable al Conde de Cazal en base a las referencias de la prensa de Madrid de mayo de 1916 y alude al libro de John D. Bergamini, *The Spanish Bourbons*, para señalar la inconsistencia de basar la visita de los *ballets* rusos a España en la invitación del Rey Alfonso XIII, debido al gusto por las marchas militares y los “Westerns” del rey²¹. Sin embargo, las marchas militares no eran algo exclusivo a intramuros de Palacio, ya que eran frecuentes como acompañamiento, solo que muchas veces a ritmo de pasodoble, en los cambios de guardia y ejercicios militares que se hacían en plazas públicas de la Villa, eran parte del mapa de sonidos urbanos del Madrid de la

Figura.1. Dedicatoria de I. Stravinsky para la revista Atenea en junio 1916.

¹⁹ Richard Buckle, *Diaghilev*, Londres, Hamish Hamilton, 1984, p. 311.

²⁰ Serge Lifar, *The Diaghilev's ballets: his work, his life. An intimate biography*, Nueva York, Putnam's, 1940, p. 139

²¹ Carol Hess, *Manuel de Falla and the modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, Chicago University Press, 2002, p. 96.

época. El propio Stravinsky, en sus primeros días en España, se hacía eco de esto y de otras curiosidades de la vida de la cotidiana de las calles madrileñas²²:

“Entre tanto, esperaba con impaciencia y emoción que Diaghilev volviese de América. En el mes de marzo me anunció su llegada a España y tomé en seguida el tren para ir a reunirme con él...Era la primera vez que visitaba España...En la frontera, ya el olor de las frituras con aceite. Llego a Madrid a las nueve de la mañana. Encuentro a toda la ciudad todavía sumida en un profundo sueño. en el hotel me recibe el portero de noche con un farol en la mano. Y sin embargo estábamos en primavera. Pero la gente se levantaba tarde y la vida prolongábase hasta después de media noche. Todos los días, a una hora fija, escuchaba desde mi habitación los sonidos lejanos de una banda que tocaba un paso doble. Con una música de esa clase, según parece, terminaban los ejercicios militares.”

La música militar no solo formaba parte de la escenografía social que hacía visible al Rey en los actos públicos sino que la Real Banda de Alabarderos, pese a ser una banda de música que solía acompañar a Alfonso XIII, poseía un repertorio que iba más allá de las marchas militares como la “Marcha de Granaderos”, “Los Voluntarios” o el famoso “Pasodoble de la Bandera”. Recordemos la crónica de la recepción por la efeméride de la Coronación del Rey, donde la selección de piezas musicales provinieron de la ópera *Madame Butterfly*. Otro ejemplo, esta vez en un desfile militar sucedido el 23 de enero de 1914, día de San Ildefonso, tuvo lugar en el Palacio Real, donde se llevó a cabo con la marcha “Alla turca” de Wolfgang Amadeus Mozart como relató un alabardero presente, “que tan del agrado era del Príncipe de Asturias”²³.

En cuanto a la imagen del rey “frívola”, “superficial” y aficionado a los western a la que hacía referencia Hess, proyectada muchas veces del monarca, Carlos Seco Serrano, critica esa

²² Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*, Sur, Buenos Aires, 1935, pp. 127-128. En este relato, Stravinsky explica que su visita a España fue motivada por una carta de Diaghilev que le comunica su llegada a España en el mes de marzo. Lo cierto, es que la visita de los *ballets* rusos no se produjo hasta mayo del 1916, aunque tanto en abril como en marzo de 1915 y 1916 la compañía venía de girar de América. Pero, posiblemente a Stravinsky le pudo jugar una mala pasada la memoria fruto de la correspondencia que mantuvo con Diaghilev durante el mes de marzo de 1915, donde el empresario ruso le anunció un viaje a España “contigo o sin ti”. Diaghilev, le escribe entonces desde el Gran Hotel de Roma, el día 3 de marzo de 1915. Los detalles y posteriores encuentros que motivaron esta carta, dirigida a Stravinsky, al Hotel Victoria en Château d’Oex, los relata Buckle en su biografía de Diaghilev en la p. 288. En esa misma carta le comentaba a Stravinsky que el día 8 de marzo se marcharían a Nápoles y Palermo unos días. Continuaba: “and afterward coming to you to fetch Les Noces. It must be finished by that time. Then, with or without you, we will go to Spain for about three weeks. And after that, I do not know what we will be doing and where we will be, but we will working and not twiddling our thumbs as some people do. So expect us about march 20, and have a big ballet ready - without that I shall be very angry. Before speaking with Dalcroze we must see what scores he has”. En, Robert Craft, *Stravinsky. Selected correspondence*. Volume II, London, Faber and Faber, 1984, p. 156. De estas palabras se puede deducir que Diaghilev ya tenía pensado un primer viaje a España sin rumbo fijo, para conocer el país viajando y buscar inspiración para nuevos *ballets*. Aunque ese viaje nunca sucedió, ni el de Nápoles tampoco. Se quedaron en Roma.

²³ Luis de la Peña Onetti, *Yo fui alabardero de Alfonso XIII*, Madrid, Escelicer, 1959, p. 109.

falsa imagen monotemática que muchos historiadores han querido hacer de Alfonso XIII, como un rey despreocupado, “más atento a la diversión y al deporte que a los deberes que su alta posición le imponía”²⁴. Aunque, quizá, algo de cierto había de ello para otros autores como Henry Walloton²⁵ y Evelyn Graham²⁶, donde hablar del Rey era referirse a un gran aficionado a la caza, el polo, el tenis, los coches, las carreras de caballos e incluso la aviación. También las crónicas periodísticas de estos años muestran la vida ociosa del monarca, que acudía al teatro con cierta regularidad, no pudiendo descartar por ello su pequeña contribución en la llegada de los *ballets russes*, visto que tuvo un primer contacto con Nijinsky en Madrid en 1915 y medió en su liberación cuando era prisionero de guerra, como veremos en el siguiente capítulo.

Así, y a la luz de los datos, no sabemos con exactitud la relación de Alfonso XIII en la contratación del los *ballets russes*, pero sí se puede inferir que, tanto el Conde de Casal, como Delegado Regio, al igual que el propio monarca, tuvieron en mayor o menor grado, al no haber empresa arrendataria del Teatro Real y depender únicamente del Gobierno -a través del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes-, directa implicación en la llegada de los *ballets* rusos a España aquel mayo de 1916.

²⁴ Otra definición respecto al carácter de Alfonso XIII, la encuentra también Seco Serrano en José Luis de Villalonga, que define al monarca de esta manera: “Era un hombre de una inteligencia razonable, afable, cortés, profundamente recto, prefiriendo de mucho a la lectura y el estudio, el galope de un caballo y la caza de un faisán” en Carlos Seco Serrano, *Alfonso XIII*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001, pp. 27-28.

²⁵ “Que me perdonen los ingleses; no he dicho todavía que Alfonso XIII era un gran deportista; hablemos de ello. Desde luego era uno de los mejores cazadores de España: tiraba con verdadera maestría la perdiz, el faisán y la caza mayor, tanto en los cotos reales como en los Grandes de España. En Africa y en las Indias cazó también fieras. Pero no se contentaba con renovar las glorias de Felipe VI cazando con el jabalí, como le immortalizó Velázquez también jugaba con maestría al polo y participaba en las regatas de balanderos de Santander y San Sebastián. Tuvo una buena cuadra de carreras y desde la aparición del automóvil fue un conductor temerario. Se interesaba también mucho por la aviación y ofreció personalmente una copa de honor al aviador Vedrines en 1913 por su vuelo París-Madrid. Fomentaba todos los ejercicios físicos. Consideraba el deporte, no como un fin, sino como el medio de desarrollar la sangre fría, el valor, la rapidez, la cortesía. Fué, realmente, un deportivo entusiasta y completo.” En Henry Walloton, *Alfonso XIII*, Madrid, Colección Popular literaria, 1958, p. 54.

²⁶ “As a matter of sober fact the Spaniard of the middle and upper classes is a greatly interested in all forms of sport, an interest which has been stimulated by the example of the King. As has already been mentioned, tennis and polo are played extensively, the national game of pelota requires a great degree of physical fitness as does football, and considerably more dexterity than cricket, at riding and shooting the Spaniards is the equal of any man, while in Madrid there is actually a Spanish Alpine Club, whose members, including many of the members of the most aristocratic families in Spain, enjoy those winter sports usually considered possible only in Switzerland”. Evelyn Graham, *The life story of King Alfonso XIII*, Nueva York, Dodd, Mead and Company, 1931, p. 248.

1.2 Los ballets russes en el Teatro Real, temporada de primavera de 1916.

La primera noticia de la que se hace eco la prensa de Madrid sobre la llegada de los *ballets* rusos al Real, se produce un 7 de enero de 1916, en la sección *En el Real* del periódico *La Época*, donde tras narrar una velada de ópera a la que asisten los Reyes en el Teatro Real, ya se anuncia la novedad de los bailes rusos²⁷. Un mes más tarde, en febrero, las filtraciones de fuentes anónimas al diario *El Globo* ya confirmaron la llegada de los *ballets russes*, así como el precio de su contratación que ascendía a 80.000 pesetas²⁸. El artículo del diario madrileño criticaba los escasos conocimientos musicales del Conde de Casal mientras el redactor se mostraba indignado al considerar que se trataba más de un espectáculo relacionado con representaciones circenses de saltos y acrobacias, que de *ballet* propiamente dicho²⁹. Pero no es hasta el 27 de febrero de 1916 cuando en el *ABC*, la opinión pública conocerá las fechas aproximadas de las actuaciones, serán en el mes de mayo³⁰ de 1916. En estas noticias de prensa se puede comprobar cómo la empresa arrendataria del Real de esos meses de principio del año 1916 no aparece por ningún sitio. Por otro lado *El Imparcial* confirmó el 9 de mayo, quién era la persona que gestionaba el asunto de los “rusos” de cara a la opinión pública: el Delegado Regio para el Teatro Real, el cual por esas fechas, ya tenía constancia del día de la partida de los *ballets* rusos desde EEUU con dirección a España³¹.

²⁷ “Se anuncia una novedad interesante. Parece que se trata de un brillante número de bailes rusos, que seguramente agradará a los abonados”, *La Época*, 7 de enero de 1916, p. 1.

²⁸ La filtración tuvo que venir de una muy buena fuente porque se acercó bastante a los honorarios de la compañía de Diaghilev. Según la anotación de la contaduría del Teatro Real de la temporada 1916, correspondiente a los *ballets russes*, se pagó a la compañía 76.574 pesetas. La cifra corresponde al sueldo de los artistas, comisiones, dirección artística y escénica, viajes y demás gastos. Legajo 65/0027. Expediente 47. AGA.

²⁹ En la sección noticias sobre el Real, el redactor recrea una conversación captada a dos individuos, mientras tomaba un café en una mesa cerca de uno de los bares aledaños a la Plaza de Oriente: “Para un hecho con los pies, el baile ruso. ¿Y que es eso? Es, asombráte, que el Teatro Real lo verás, de aquí á poco, convertido en un circo. Unos bailarines rusos, de esos que dan cabriolas, danzarán en él. ¡Ese espectáculo es digo de cualquier feria!. Pues vendrán y cobrarán 80.000 pesetas por la danza...De todo ello querido Fulano, saco la consecuencia de que el Real es cosa perdida, y que si vienen los bailes rusos tras el discurso de Maura, el coliseo que cata ahí enfrente, no será lo que hasta hoy fué; será.” *El Globo*, 25 de febrero de 1916, p. 3.

³⁰ “Noticias: que Battisini debuta el martes con Ernani y que para mayo vendrán los bailes rusos, de gran espectáculo; pero sin Tita Ruffo que nadie ha pensado en contratar por ahora”, en *ABC*, 27 de febrero de 1916, 1ª edición, p. 17.

³¹ La misma noticia confirmaba nueve actuaciones y que el Real pondrá a disposición un abono en *El Imparcial*, 9 de mayo de 1916, p. 3.

En un viaje transatlántico que se había iniciado diez días antes, el 6 de mayo de 1916, Serge Diaghilev junto con su elenco de artistas, colaboradores, decorados, equipaje y vestuario, había zarpado desde Nueva York en el vapor *Dante Aligheri* con destino España, teniendo por delante varios días de travesía marítima con cierta incertidumbre por el conflicto europeo. Por este motivo eran notorias las prevenciones del capitán del barco ante un ataque submarino³². Si bien no hubo ningún incidente en los días que duró el viaje por las aguas del Atlántico, ya en puerto, una vez realizadas las maniobras de atraque en Cádiz, la suerte que corrió la compañía en mar abierto no la halló en las estancadas aguas del puerto gaditano, donde ya les esperaba Manuel de Falla a su llegada³³.

El volumen del material de la compañía hizo que se tardasen 24 horas en descargar por completo las numerosas cajas que portaba el carguero. En una de las operaciones de la descarga de mercancías, los estibadores perdieron el telón de *Thamar*, el cual, cayó al agua y fue irrecuperable, pudiendo rescatar un par de baúles que contenían trajes y complementos de vestuario³⁴. Aunque este no sería el único percance que sufriera la compañía con el equipaje de sus actuaciones tras su llegada a puerto y durante los días previos a la gala inaugural. Diaghilev contrató dos trenes especiales de la Compañía de Caminos de Hierro de Mediodía³⁵ en los que viajarían, por un lado, los artistas³⁶ y en otro tren más voluminoso, con 23 o 24 vagones, los decorados y atrezos. La logística de la compañía desbordaba la capacidad de la red ferroviaria española y un retraso en la llegada del tren a Madrid que portaba los equipajes hizo que se pospusiera el día del estreno del 25 al 26³⁷ de mayo.

³² Igor Stravinsky también aporta alguna anécdota del viaje: “Me contó los trances por los cuales había pasado durante su travesía, a bordo de un navío italiano, cargado con municiones de guerra, que constantemente debía cambiar de ruta, a fin de evitar los submarinos enemigos a los cuales había sido señalado. Incluso se llegó a hacer a bordo el ensayo de una alarma y guardo hasta el día una fotografía que Diaghilev me entregó y donde se le ve revestido con su aparato de salvamento.”, en Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*, Sur, Buenos Aires, 1935, p. 127.

³³ Vicente García Márquez en su libro *Massine, a biography*, Alfred A. Knopf, New York, 1995, en sus páginas 79 y 80, también aporta detalles sobre la llegada de la compañía a Cádiz, insinúa que Falla, al ser originario de Cádiz pudo estar en el muelle cuando atracó el *Dante Aligheri*, siendo de anfitrión en su primer día en España.

³⁴ Lydia Sokolova, *Dancing with Diaghilev*, Mercury House, Lancaster, 1984, p. 81. Massine, también describe en su biografía *My Life in Ballet*, MacMillan St Martin's Press, London, 1968, en su página 88 algunas impresiones sobre Cádiz ese día.

³⁵ *El Globo*, 18 de mayo de 1916, p. 3.

³⁶ No todos los artistas viajaron en estos trenes, algunos hicieron de “avant-garde” para el resto y marcharon en el Expreso que unía Cádiz con Madrid, en *La Época*, jueves 18 de mayo de 1916, p. 4.

³⁷ *La Acción*, 25 de mayo de 1916, p. 2.

Durante los días que transcurrieron desde el desembarco en el puerto de Cádiz hasta el estreno, las esquinas del centro de Madrid se llenaron de carteles anunciando las funciones de los bailes rusos³⁸, pero parte de la prensa de la villa seguía sin tener muy claro en qué consistía el espectáculo, sin embargo animaba a los lectores a acudir y presenciarlo, como *El Imparcial*:

“Es necesario, puesto que el público madrileño no conoce estos espectáculos especificar bien claramente que estos “ballets” nada tiene que ver con los bailes como “Excelsior”, “Sylvia” y otras cursilerías semejantes, de mal gusto y triste recordación. El “ballet ruso” es “otra cosa”. Es la quinta esencia del arte, del buen gusto, sin modernismos de mal género; es “otra cosa” que no se puede explicar y que hay que ver”³⁹.

Los redactores del diario *La Acción*, tampoco parecían estar muy informados del tipo de espectáculo que se iba a representarse en el Real y, aprovechando una errata en los carteles que anunciaba "Treinta bailarinas de ambos sexos", bromeaban con la posibilidad de que sería mejor cambiar el recinto teatral por "una barraca de feria en calidad de fenómeno". Otra cabecera, como *La Época*, aún publicitando positivamente las funciones, iba más allá y advertía a sus lectores de que había que “colocarse en punto de vista ruso porque alguno de los argumentos de esos bailes son fuertecitos”. Mientras, el diario republicano *El Radical*, mostraba su disconformidad con la contratación del espectáculo por el Real, achacándolo más a un capricho de alguna de las mujeres de los miembros del Patronato que realmente a un interés artístico suscitado por el propio *ballet*⁴⁰. El Patronato del Real, por su parte, en las fechas previas al estreno inundó de no-

Figura 2. Escena de “Carnaval”. Publicada en la revista *Atenea*, en la compilación anual de 1916.

³⁸ *La Acción*, 13 de mayo de 1916, p. 1. El mismo periódico en su edición del día 23 de mayo, en su página 5 achacaba el retraso a los numerosos problemas sufridos por los trenes en su transporte debido al volumen del mismo.

³⁹ *El Imparcial*, 18 de mayo de 1916, p. 3.

⁴⁰ “Ya se anuncian los bailes rusos en el Teatro Real. Fuimos profetas. Ahora, lo que hace falta es saber quién va a pagar los caprichos de cierta dama que ante la arribada de un bailarín a la familia ha conseguido que haya baile. Porque es de suponer que nadie, sino ellas, paguen las cabriolas. De la panza, dice el refrán castellano sale la danza. Y como la del pueblo esta vacía que la pague quién la tenga llena”, *El Radical*, 14 de mayo de 1916, p. 1.

tas de prensa varios diarios como *El Imparcial*, *La Época*, *El Día*⁴¹, *Heraldo Militar*, *La Correspondencia de España* o *El Globo*, en cuyas páginas se reproducían cinco o seis días antes de la función, prácticamente una idéntica reseña del espectáculo⁴² ante el temor de que no se formasen largas colas frente a las contadurías de billetes del Real⁴³.

Los artistas, por su parte, habían comenzado los ensayos el día 20 en unos horarios diferentes a los europeos, en palabras de Lydia Sokolova, “an hour later in the morning” y mostraron su asombro por la tardía hora del inicio de la sesión del programa, a las diez de la noche⁴⁴. Mientras tanto, los días previos al gran estreno transcurrían bajo la incertidumbre de la llegada del equipa-

⁴¹ “Ha llegado a Madrid, y el lunes o el martes de la semana próxima comenzará a actuar en el Teatro Real, la compañía de bailes rusos que tanta fama a alcanzado en Europa y América. La lista de personal es la siguiente:

Director General, Sergio de Diaghilew.

Director de orquesta, José Lasalle.

Primeras bailarinas; Lydia Lopujova, Lubow Tchernicheva, Lydia Sokolova, Alexandria Wasilievskia, Maria Chalerska y Sonhia Plynz.

Primeros bailarines; Adolf Bolm (director coreografico), Leonidas Missine, Alexandre Gravilow, Stanislas Tozinowski, Nicolás Kremmer, Nicolas Zverev y Stanislas Pianowsky.

Maestro coreográfico: Lurico Cechetty.

Treinta bailarinas y treinta bailarines.

Orquesta del teatro Real compuesta por 100 profesores.

El repertorio está compuesto de “El pájaro de fuego”; cuento ruso en un acto, música de Stravinsky; “Petro-uchka”, escenas burlescas de Benois, dos cuadros, música de Stravinsky.

“Cleopatra”, drama coreográfico, en un acto, música de Areusk.

“Scherezade”, música de Rismky-Korsakow.

“Thamar”, música de Balakirew.

Danzas de “El Principe Igor”, música de Borondine.

“Sílfiges”, música de Chopin.

“Carnaval”, escenas románticas, música de Schumann.

“El espectro de la rosa”, música de Weber.

Casi todos los bailables están puesto en escena por el célebre maestro Fokine.

Es probable que se represente también “La leyenda de José” de Strauss, delicioso ballet, que al estrenarse en la Gran Opera de París proporcionó un gran éxito a María Kouszenosff, la tiple rusa que tan popular es en Madrid. Conviene advertir que los bailes rusos, por su arte y su buen gusto, no tiene ni el menor parecido con aquellos otros, como “Excelsior”, “Copelia”, etc. y así lo han reconocido todos los públicos, y especialmente el de París, desde que se presentó en el teatro Chatelet, hasta el de Nueva York, de donde ahora procede la compañía”.

⁴² La noticia reproducida aquí pertenece a *El Día*, 20 de mayo de 1916, p. 1. Pero si observamos las noticias de los bailes rusos publicadas en *La Acción*, del día 17, p. 3; *El Imparcial*, el día 18, p. 3; *El Globo*, día 18, p. 1; *La Correspondencia de España*, del día 18, p. 4. *La Época*, el día 19, p. 2 o el *Heraldo Militar*, día 20, p. 1; son prácticamente idénticas, todas describen el espectáculo, repertorio y la formación de la compañía de Diaghilev. Respecto a *La Leyenda de Joseph*, aunque estuvo publicitada desde que salieron los primeros anuncios informando del repertorio de los bailes rusos, se cayó de la programación días antes del estreno “por ser alemana”.

⁴³ José Borrell, afirma que el primer día de actuación en el Real, en el estreno, el teatro estaba medio vacío y no fue, hasta finalizar el descanso entre actos cuando muchos de los allí presentes se apresuraron a adquirir nuevas entradas para las siguientes funciones, que ya sí, presentaron una mayor ocupación. Citado por Joaquín Turina, en *Historia del Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 222.

⁴⁴ Lydia Sokolova, op. cit., p. 81.

je a Madrid que no se produjo hasta el día 24, condicionando de esta forma, el estreno de los *ballets russes* en el Teatro Real como ya hemos visto.

El retraso de los equipajes motivó una nueva oleada de anuncios sobre los *ballets russes* en prensa. De nuevo volvían los mensajes publicitarios a algunos de los diarios que el Patronato ya había utilizado, al objeto de propagar entre el público el estreno, como *La Época*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *El Globo*, *La Mañana* o *El Heraldo Militar*, aunque luego hicieran un desigual seguimiento del espectáculo. Se reproducía, como en la anterior campaña publicitaria en prensa, una idéntica nota que variaba levemente entre los medios escritos. Notas de prensa⁴⁵ que trataban de suscitar el interés del lector informando del comienzo de los ensayos con Ernest Ansermet como director de orquesta y la llegada del compositor ruso Igor Stravinsky, que había venido a España para dirigir la orquesta con los *ballets*, “El Pájaro de Fuego” y “Petrouchka”⁴⁶. A diferencia de otros espectáculos que acontecían en la capital, esta intensa campaña de prensa del Patronato del Real puesta en marcha los días previos al estreno, parecía destinada a paliar la floja acogida del público que la contaduría registraba para la gala inaugural⁴⁷. Tan solo el *ABC*, que apenas había informado en su edición del 16 de mayo de la llegada a Cádiz de los de Diaghilev, era independiente en esta concatenación informativa por parte de la prensa que seguía las novedades de los rusos y que justo un día antes del estreno, sin apenas publicaciones o anuncios previos del espectáculo, señalaba el escaso movimiento que había en la contaduría de billetes⁴⁸.

⁴⁵ “Como oportunamente se anunció al público, hállanse en Madrid desde hace algunos días todos los artistas que forman la compañía de “Bailes Rusos”, que ha de dar nueve funciones en este regio coliseo. Ayer se esperaba el equipaje de los artistas, decorado y atrezzo cuyo transporte no ha dejado de ofrecer algunas dificultades por su extraordinario volumen. tan pronto llegue este bagaje se montará inmediatamente la escena para la primera representación. Han empezado los ensayos de orquesta, bajo la dirección del maestro Ernest Ansermet; pero además, se halla en Madrid el gran compositor de fama mundial Igor Stravinsky, que ha venido exprofeso para dirigir las obras, de cuya música es autor, tituladas “El Pájaro de Fuego” y “Petrowska”. La orquesta completa de este teatro es la encargada de ejecutar todas las obras que se han anunciado. El abono cada día más brillante, pudiéndose asegurar que asistirá á estos extraordinarios y originalísimos bailes, la “elite madrileña”. La mejor y más segura propaganda de estos fastuosos y desconocidos espectáculos la han de hacer los mismos concurrentes á la función inaugural. Este hecho nos releva de encomiar lo que resulta superior a todo elogio” en *La Correspondencia de España*, 24 de mayo de 1916, p. 7.

⁴⁶ Richard Buckle, afirma que llegó justo a tiempo a Madrid para el estreno de “Petrouchka” el día 6 de Junio, pero, al contrario de lo expuesto por Buckle, la prensa madrileña, como veremos más adelante, ya lo sitúa en Madrid los días previos al estreno de esta obra. en R. Buckle, op.cit., p. 313.

⁴⁷ La gala inaugural es la que peor entrada registro de un total de 10 funciones, solo superada por la quinta función, con un total de recaudación de 6.606,30 pesetas de las que 2026,80 corresponderían a contaduría y 4579,50 a despacho. Legajo 65/0027. Exp. 47. AGA.

⁴⁸ No había publicado al igual que los otros periódicos citados informaciones de los *ballets russes*, los días previos al estreno, hasta la edición del día 26 de mayo. En sus páginas 3 y 4, de la mano de uno de sus críticos del mundo artístico, Rafael Domenech, hace una extensa reseña sobre sus orígenes y evolución.

La gala inaugural de la compañía rusa, se inició a las 22:00 de la noche del día 26 de mayo, contando con un programa que incluía “Les Syphides”, “Carnaval”, “Scherezade” y “Sol de la Noche”, y que había que tomar “con cautela por la moral de Scherezade”. Resultó no ser un éxito de público, vista la recaudación en la contaduría de billetes con respecto al resto de sesiones, siendo la menos rentable en términos económicos. No sabemos si el desconocimiento del espectáculo ahuyentó a los madrileños de llenar la platea y los palcos del Real, pero no sucedió lo mismo con los reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, que esa noche con la familia real al completo asistieron al Palco Real, al igual que el resto de sesiones que se programaron durante toda la temporada de primavera. El Conde de Romanones, un Ministro de Argentina de visita en España, el Embajador de Estados Unidos y el Embajador de Inglaterra, eran los más destacados representantes políticos presenciando lo que aconteció en el Real junto con un número nada desdeñable de personalidades de la alta sociedad madrileña, para quién parece, iba más dirigido el espectáculo⁴⁹. Las crónicas periodísticas, en general, celebraron la buena acogida que tuvo entre el público los *ballets* representados con copiosas descripciones sobre cada número, hacían especial mención al colorido y la vistosidad de las actuaciones. Las palabras dedicadas por la prensa a la compañía de Diaghilev, tras esta primera actuación, mostraban la excepcionalidad del acontecimiento artístico visto aquella noche en el Teatro Real

Para *El Globo*⁵⁰, no se podía pedir nada más ni “se puede desear nada más bello”; *El Heraldo de Madrid*⁵¹, describía “el éxito como brillantísimo”, y pedía un aplauso tanto para el Patronato como para el Conde de Casal por haber hecho posible la presencia de los *ballets russes* de Diaghilev en Madrid; *El Imparcial*⁵², pese a destacar el éxito del estreno, confundió al director de escenografía con el director de la compañía, pues afirmaba que el propio Grigorieff “fue

⁴⁹ “También estaban, entre otros palcos, la Princesa Pío de Saboya, duquesa de Plasencia y marquesa de Ivaurey; señora de Dato, condesa de Artaza y las hijas de ambas; condesa de Romanones y su hija la marquesa de Billabragima; condesa de Maceda, marquesa de Arauda, vizcondesa de Fefiñanes y señorita de Santamarina; marquesa de Pontago y señora de Muguiro, con sus respectivas hijas; marquesas de Santa Cruz, Scala y Princesa de MetternichM baronesa de Meyerdooff y señorita de Castillejo de Guzmán; marquesa de Urquijo y señora de Landecho; duquesa de Parcent, condesa del Rincón y señorita de Iturbe y Embajador de Estados Unidos y Mrs. Willard, con la marquesa de Mohernando, condesa de Caltavature y señorita de Caro. Asimismo asistieron las condesa de San Luis y Agrela, duquesa de Mejina de Rioseco, marquesa de Riestra, Mmer. Viengué y Brugeré, señor de Propper y tantas más”. *La Época*, 27 de mayo de 1916, p. 4.

⁵⁰ *El Globo*, 27 de mayo de 1916, p. 1.

⁵¹ *Heraldo de Madrid*, 27 de mayo de 1916, p. 2.

⁵² *El Imparcial*, 27 de mayo de 1916, p. 2.

llamado a escena varias veces por los artistas”; *La Correspondencia de España*⁵³ destacaba como elementos principales del espectáculo de los bailes rusos, “la música, la danza, la vistosidad -decorado y trajes- en los que por igual se percibe la impresión artística”; *La Época*⁵⁴ hacía una lectura más pedagógica, en su edición del 28 de junio, recomendaba al Ministerio de Instrucción Pública, respecto al retraso de escénico de España, la asistencia gratuita de los alumnos destacados de la Escuela de bellas artes para “que estudiaran aquellos cuadros de color”. Por último el *ABC*, resaltaba la presencia de la familia Real en el palco y antes de hacer una breve sinopsis de cada *ballet*, ensalzaba el triunfo del espectáculo :

“El triunfo de los artistas moscovitas ha sido clamoroso, unánime. La mayor propaganda de la fiesta no hemos de hacerla sus cronistas. La harán los espectadores, que anoche no se cansaron de aplaudir y ponderar lo grandioso y artístico del espectáculo. La representación fue interrumpida muchas veces con las palmadas y bravos; y al terminar los diversos pasajes del programa, llamados seis y siete veces al proscenio los intérpretes”⁵⁵.

El día 27, no hubo función debido a la preparación y el montaje del decorado de “El Pájaro de Fuego”⁵⁶, estrenado por primera vez en Madrid, en el programa del día 28 de mayo ante la presencia del propio compositor, Igor Stravinsky que había estado dirigiendo los ensayos, junto a otra novedad, “El Espectro de la Rosa”. Volvieron a programarse de la sesión anterior, “Scherezade” y “Sol de la noche”.

En esta sesión, el público llenó casi al completo el aforo como destacaba *La Mañana*⁵⁷, ya que, según la publicación, en las localidades altas y de paraíso no se “veía un solo asiento desocupado”. Una buena parte de la alta sociedad madrileña se reunió de nuevo en el Real después que esa misma tarde, se hubiera citado en el Palacio de Liria, casa del duque de Alba, para una conferencia de la condesa de Bryas, previa a la sesión de los bailes rusos. También presenció el *ballet* el escultor valenciano afincado en Madrid, Mariano Benlliure. Esa noche los Reyes tuvieron más protagonismo del habitual al llamar al palco del Real a Igor Stravinsky para felicitarlo pública y personalmente. *La Acción*, por su parte, reflexionaba sobre la figura del autor ruso y el desigual éxito de “El Pájaro de Fuego”, cuando fue interpretada por orquesta, en el mes de Abril

⁵³ *La Correspondencia de España*, 27 de mayo de 1916, p. 3.

⁵⁴ *La Época*, 27 de mayo de 1916, p. 4.

⁵⁵ *ABC*, sábado 27 de mayo de 1916, p. 17.

⁵⁶ *El País*, 27 de mayo de 1916, p. 3.

⁵⁷ *La Mañana*, 29 de mayo de 1916, p. 1.

por el maestro Arbós. Una vez vista su versión bailable, la vanguardista obra de Stravinsky, aumento más la confusión de la prensa sobre el autor ruso y su música, hecho que volvería a darse con el estreno de “Petrouchka” el día 6 de junio. Podemos traer a colación un escrito premonitorio de Falla sobre Stravinsky y su música⁵⁸:

“Con rica fantasía compuso Stravinsky su partitura, poniendo en ella toda la riqueza de su paleta musical, buscando ritmos brillantes, contrastes de gran rudeza, y llevando al oyente un sentimiento de curiosidad y extrañeza, como siempre que se encuentra ante algo nuevo y exótico.

El pájaro de fuego”, que no hace mucho fue oído en los conciertos de la Sinfónica, aunque simplificado, no causó entonces positivo agrado, por considerarse que le era esencialmente necesario el baile para completar la sensación que los autores querían dar. Así se ha confirmado ahora, cuando la perfecta unión entre la música y el decorado y la interpretación mímica han formado un todo de belleza soberana, de gran relieve artístico y de extraordinario interés.

¿Hemos de analizar técnicamente la música de Stravinsky? Nos faltan conocimientos para ello, y no puede hacerse sino con muy detenido examen y ateniéndose a detalle por detalle. Ni aceptarla, ni negarla; pero más bien lo primero, deben hacer los espíritus abiertos a todas las renovaciones, saludando a todo lo que signifique un alborar de sensaciones nuevas o de procedimientos que se aparten de los eternamente conocidos”⁵⁹.

Era una opinión generalizada por parte de la prensa que seguía las actuaciones, la cual se mostraba más bien abierta, pero cauta al mismo tiempo, ante sus propias carencias para analizar los nuevos sonidos de la música del compositor ruso. Suponía todo un acontecimiento para el público general donde lo estético, a ojos de la mayoría de espectadores, parecía sobreponerse sobre lo técnico, sobre la propia música.

El día 29 de mayo hubo descanso para la compañía, que reanudó las actuaciones en el Teatro Real el 30 de mayo programando como novedades “Cleopatra” y “Las Danzas del Principe Igor”, junto con “Les Sylphides” y “El Espectro de la Rosa”. Para *El Liberal* del 31 de mayo, las dos nuevas obras, estuvieron a la altura del colorido y vistosidad de lo mostrado hasta ahora por los *ballets russes*. De hecho, la mayoría de periódicos, sin grandes críticos de *ballet*, centran su atención en los vestuarios de los artistas y la escenografía que los envuelve. Sin embargo, esta

⁵⁸ “¿Sabe Madrid que tiene como huésped a uno de los más grandes artistas de Europa? ¿Sabe, en fin desentenderse de los que digan que que el arte de este compositor sirve más para desorientar que para conducir por el camino de la verdad? ¡Esto es lo que sobre todo yo quisiera que se supiese! Porque la obra de Stravinsky está impregnada de sinceridad, de esa sinceridad valiente y bravía del que dice que lo siente, sin temor a lo que digan los que no piensan y siente como él. La música de Stravinsky me hace a veces el efecto de un cartel de desafío lanzado contra esas gentes timoratas que huyen de un camino que no haya sido antes hollado por la tumba de unas cuantas generaciones. El autor de Petrouchka quiere, en cambio, abrir caminos nuevos”. Publicado originalmente en un artículo de Manuel de Falla en *La Tribuna*, 5 de junio de 1916 y recopilado en M. de Falla, *Escritos sobre música y música*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 26.

⁵⁹ *La Acción*, 29 de mayo de 1916, p. 2.

vez, *El Liberal*, también subrayó la combinación de la música, la coreografía, el vestuario y el “decorado” como si de un cuadro en movimiento se tratara:

“Cleopatra” y las danzas de “El Príncipe Igor”, que fueron los dos nuevos bailes que anoche presentó la compañía coreográfica rusa, son cuadros de tan espléndido colorido y visualidad como los conocidos hasta ahora. “Cleopatra”, basado en un cuento de Gautier, está compuesto con verdadera inspiración mimica. Es deslumbrante aquel bello espectáculo de bacantes, mujeres griegas, egipcias, servidoras del templo, hombres de diferentes sagas y nacionalidades, músicos, etc. Y como todos, absolutamente todos cuantos forman la compañía de Diaghilew son verdaderos artistas y están admirablemente dirigidos, todo cuanto realizan es de encantador efecto estético. ¡Qué caracterización más asombrosa la de los movimientos, el arte más delicado en detalles de agrupación, indumentaria y decorado, completan lo pintoresco y sugestivo del cuadro”⁶⁰.

El día 31 la programación estuvo protagonizada por “El Pájaro de Fuego”, “Cleopatra” y “Les Sylphides”. Yolanda Acker, habla de una sesión enfocada a representar las tres obras que más éxito habían tenido entre el público asistente⁶¹ hasta el momento. En cualquier caso, si observamos la contaduría del Real de la temporada de primavera (correspondiente únicamente a los *ballets russes*), comprobaremos que también fueron razones económicas las que motivaron esa representación para intentar seguir la buena marcha recaudatoria de las dos sesiones anteriores, donde a diferencia de la primera, habían llegado a recaudar prácticamente el doble⁶².

La asistencia de público se situó en una posición intermedia (8433,25 pesetas)⁶³ con respecto a las sesiones anteriores, pero ese día, como las obras representadas ya habían sido ampliamente narradas en anteriores ediciones matinales, apenas dos diarios se hicieron eco de la noche de los *ballets russes* en el Real, *La Época*⁶⁴ y *La Correspondencia de España*⁶⁵. Este último periódico, a falta de novedades artísticas que narrar al lector, se dedicó a repasar a los personajes del mundo del arte que habían presenciado los bailes rusos en el Real desde el estreno, como por ejemplo, Matilde Moreno, La Vix, María Kousnezoff, los maestros Lasalle, Fernandez

⁶⁰ “La música de Rimsky-Korsakow, característica, agradable y original, realza la belleza del baile. La Tchernicheva, sugestiva y notable “Cleopatra”; “la “Sokolova”, apasionada “Tabor”, y el gran Bolm en el enamorado de “Amonn”, que interpreta con alto sentido dramático, fueron ovacionadísimos y tuvieron que presentarse muchas veces a escena en compañía del maestro Ansermet” en *El Liberal*, 31 de mayo de 1916, p. 3.

⁶¹ Yolanda Acker, “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de las primeras actuaciones (1916-1918)”, en Antonio Álvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op. cit.*, p. 232.

⁶² Legajo 65/0027. Expediente 47. AGA.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *La Época*, 1 de junio de 1916, p. 1.

⁶⁵ *La Correspondencia de España*, 1 de junio de 1916, p. 3.

Arbós y Tomás Bretón, Moreno Carbonero, Anselmo Miguel Nieto, Benedito, Mezquita, Mariano Benlliure o futuros colaboradores de los *ballets russes* como el emigrado Arthur Rubinstein o la bailaora gitana Pastora Imperio. Esa noche, a parte de los Reyes, los palcos contaban, entre otras altas personalidades, con la presencia de las mujeres de los embajadores de EEUU, Italia o Francia, el Ministro de Estado Amalio Gimeno, el Conde Güell, las condesas de Pardo Bazán o las princesas de Meternich y Pío de Saboya.

El día 1 de junio no hubo función, y la noche del 2 de junio la cartelera del Real tampoco mostraba ninguna novedad. Repetían en el programa “Les Sylphides”, “Carnaval”, “El Espectro de la Rosa” y las “Danzas del Principe Igor”. Apenas hubo reseñas del espectáculo en los periódicos, siendo, además la sesión con menor asistencia de público tal y como se recogía en la recaudación (tan solo se recaudaron 5.683 pesetas, siendo adquiridos todos los billetes en despacho y ninguno en contaduría, por anticipado). Ya apenas recogían reseñas o descripciones del espectáculo los periódicos pero, en cambio, las publicaciones semanales que empezaban a publicarse tras las primeras funciones de los bailes rusos, mostraban un enfoque distinto al visto hasta ahora en la prensa diaria.

Una revista como *España*⁶⁶ en principio literaria pero también política (dedicaba gran parte de su contenido a temas políticos de la actualidad como la gran guerra y muchos de los intelectuales que colaboraban en la revista *España* promovieron la Liga Antigermanófila) recogía la firma de Cipriano Rivas-Cheriff sobre los *ballets russes*⁶⁷. El dramaturgo español situaba el acento no tanto en el colorido, el vestuario o la escenografía, sino como contrapunto en la música. La instrumentación musical en su combinación con la representación escénica era el eje sobre el que se creaba el sentido de la obra sobre el escenario. Para Rivas-Cheriff, se generaba así un

⁶⁶ M. Fuentes Codera, *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*, Madrid, Akal, 2015, p. 242.

⁶⁷ “He aquí que la música vuelve a ser bailada; pero ¡cuan diferentemente de la manera clásica! Lejos de ser un mero acompañamiento, una medida a que deban ajustarse los pasos de la danza la música es por sí sola todo el drama. Cuando se levanta el telón para la representación de un *baile ruso*, ya la fábula escénica esta en ese grado de patetismo, en que las palabras no bastan a comunicar los sentimientos; en ese momento en que los personajes del drama de Wagner dejan de hablar para entregarse al drama musical. Con la diferencia esencial de que los personajes de los *bailes rusos* en lugar de permanecer estáticos como los de Wagner mientras la orquesta nos cuenta su tragedia, son arrastrados por la ley fatal que les obliga a obedecer necesariamente los movimientos de la música, la cual no comenta, ni anota, sino que envuelve la escena toda en una atmósfera infranqueable, en un torbellino de pasión, al que no pueden escapar los héroes de la farsa por más que se debatan fieros o desfallezcan lánguidos. El *baile ruso* es, pues, “*de la musique avant toute chose*”. Cipriano Rivas Cheriff, *España*, 1 de junio de 1916, año II, número 71, p. 9.

clima artístico único, donde la música de Stravinsky y la “estética” de los *ballets russes*, daban un paso más allá de la doctrina wagneriana del *gesamtkunstwerk*⁶⁸.

Rivas-Cheriff, ampliaba su análisis en el siguiente número de la revista donde realizaba una retrospectiva de algunos de los *ballets* de la compañía y del carácter de sus obras antes del estreno de “Petrouchka”. El escenógrafo español volvía a ahondar, en su análisis de la compañía rusa, en varios de los elementos que conforman el baile. Por un lado, los bailarines, donde destacaba lo gran actor que era Adolf Bolm “cuya característica expresiva es la fuerza mímica” aunque Leónidas “Miassin” le resultaba más bailarín pero menos dramático. Destacaba su actuación en “Sol de la Noche” por su sentido “cómico popular”. De Alejandro Gavrílow, alaba su gran técnica y la pareja que formaba con Lydia Lopokova.

A partir de su pequeño análisis de la danza de los bailarines citados, clasificó el trabajo artístico de la compañía en tres estilos⁶⁹: sílfide o tonelete (Gavrílow-Baskt), danza moderna (Bolm-Roerich) y arte de inspiración popular (Massine-Larionow). Por último, criticaba al Patronato del Real por no haberles proporcionado entradas para los espectáculos por la condición de su revista y pese a alabar la labor del Conde de Cazal en la contratación de los bailes rusos, tampoco justificaba los rumores que recorrieron los círculos musicales insinuando la llegada de Nijinsky con los *ballets*⁷⁰.

El musicólogo y compositor, Rogelio Villar, por su parte en la revista *La Esfera*⁷¹, se hacía eco de las actuaciones de los *ballets russes* repasando la historia de la compañía y valoraba (pese a lamentarse por no contar con algunas de las primeras figuras como Nijinsky y Karsavina) el

⁶⁸ “La obra de arte real, es decir, la obra de arte que se presenta de un modo inmediatamente sensible, en el momento de su manifestación más corpórea, es también por lo tanto y ante todo, la salvación del artista, el exterminio de las últimas huellas de la arbitrariedad creadora, la indudable determinatividad de lo hasta ese momento sólo representado, la liberación del pensamiento en la sensualidad y la satisfacción de las exigencias vitales de la vida” en Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de València, 2000, p.33.

⁶⁹ “La pantomima, la danza clásica de sílfide o tonelete y la danza moderna; es a saber, el arte dramático de Bolm, el arte lírico de Gavrílow y el arte de inspiración popular de Miassin. O en otros términos: realismo, idealismo y caricaturismo. En la decoración del escenario revélanse asimismo en primer lugar estas tres condiciones y mientras las telas de Bakst están concebidas con un criterio francamente realista y las de Larionow (Sol de la noche) son puro color, el arte de Roerich en la escena de El Príncipe Igor “estiliza” los elementos anteriores en un concepto de generalización más amplio” en C. Rivas-Cheriff, *España*, 8 de junio de 1916, Año II, nº 72, pp. 10.

⁷⁰ *Ibid.* p. 11.

⁷¹ Rogelio Villar, *La Esfera*, 3 de junio de 1916, año III, número 127, p. 7.

éxito que estaba logrando entre el público en general el espectáculo por ser un arte diferente y alejado de *ballets* más superficiales como “Coppelia”, “Excelsior” o “Silvia”. Planteaba además la idea de que Diaghilev pensaba encargar alguna obra de nueva creación a compositores españoles, ya que Granados, había comenzado a preparar “un baile de gitanos”⁷² con este fin.

Para Villar, las obras de Falla “Noches de los Jardines de España”⁷³ o “El Amor Brujo”⁷⁴, eran dos obras de música española que podrían formar parte del repertorio de los *ballets russes*. Otras revistas, como *Nuevo Mundo*, en cambio sin un análisis tan profundo tras las actuaciones iniciales en el Real, descartaba el miedo a que fuesen bailes regionales rusos o ejercicios de contorsionistas o gimnastas demostrando su gran fortaleza atlética, pero animaba al público madrileño a asistir ya que, el espectáculo, era casi imposible de imaginar si no se presenciaba.

El sábado día 3, los anuncios tanto de *La Época* como de *El Heraldo de Madrid*, describían la programación de esa noche, “El Espectro de la Rosa”, “Carnaval”, “El Pájaro de fuego” y

⁷² Villar estaba equivocado, el promotor inicial de unos *ballets* de inspiración española al estilo de la compañía de Diaghilev, fue Fokine y no Serge Diaghilev. Mijael Fokine, que abandonó la compañía de los *ballets russes* de Diaghilev en 1914, tras una disputa con Nijinsky, volvió a Rusia, convirtiéndose en el nuevo Director de la Compañía de *ballet* del Teatro Imperial de San Petersburgo. Desde ese momento inicia una nueva etapa de proyectos, entre los que se incluye un *ballet* de corte orientalizante, pero esta vez inspirado en España de ahí que en una de sus visitas a Madrid 1915, se ponga en contacto con Granados aunque parece que el maestro Arbós también medio entre ambos y al final el proyecto no fructificó. Pese a ello, estrenó en 1916 el *ballet* de corte español titulado “Jota Aragonesa” con música de Mijael Glinka. Ver punto 1.2.

⁷³ No era una proposición al azar de Villar, los periodistas que cubrían los *ballets russes* solían intercambiar opiniones con algunos de los bailarines. Ya en una fecha previa a la gala inaugural, el 25 de mayo de 1916, en la que los *ballets russes* no habían iniciado sus actuaciones, Adolf Bolm, el bailarín principal ya adelantaba en una entrevista al periódico *La Acción*, en su página 2, “de que quizá Falla escribiera algo para ellos”. El caso es que “Noches de los Jardines de España”, que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el mes de Abril del 1916 en el Teatro Real, era una de las obras elegidas por Diaghilev de Falla junto a “Cuatro piezas Españolas” para coreografiar y presentarlas a escena. Pero, la negativa de Falla, que no veía viable su transformación en *ballet* truncó este proyecto, dando lugar, como veremos más adelante, al nacimiento de “El Sombrero de Tres Picos” en Jaume Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, p. 105 citado por Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 104.

⁷⁴ Estrenado el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara y subtítulo como “gitanería en dos actos”, fue protagonizada por Pastora Imperio y coescrita entre Maria Lejárraga y Manuel de Falla, en Antonia Rodrigo, *Una mujer en la sombra*, Madrid, Algaba ediciones, 2005, p. 167. Este proyecto tampoco lo llevo a cabo Diaghilev, pero si termino reconvirtiéndose en un *ballet*, más al estilo del empresario ruso en una segunda versión inspirada en la partitura original y estrenada en el Trianon Lyrique de París, el 22 de mayo de 1925. Ver más sobre este proyecto en Gonzalo Armero y Jorge Persia, *Manuel de Falla: his life & his Work*, Omnibus Press, London, 2012. Con el título de “L’amour soucier”, los bailarines principales fueron Vicente Escudero y Encarnación López “La Argentinista”, el vestuario y decorados corrió a cargo, de una de las colaboradoras de Diaghilev, que llegaría a España en julio de 1916 para sumarse a la *troupe* de Diaghilev, Natalia Goncharova, en Jody Blake, “Su Peineta, su chal, su flor: las bailarinas españolas de Natalia Goncharova”, en VV. AA. *La Noche Española: Flamenco, Vanguardia y Cultura Popular (1865-1936)*, Madrid, MNCARS, 2009, p. 148.

“El Príncipe Igor”, reseñando que se había creado esta selección especial de las obras más poéticas para el disfrute de las “muchachas” o de las “señoritas de la culta sociedad madrileña”. Esta aparente frivolidad mostrada por parte de la prensa que seguía los espectáculos de la compañía rusa, contrastaba con las primeras reacciones de la opinión pública más conservadora. La católica *La Lectura Dominical*, calificaba a los bailes rusos de indecentes y aunque encontraba positivo su valor artístico y escenográfico, criticaba su “espantosa inmoralidad”⁷⁵.

El domingo día 4, tras varios días sin anunciar ni presentar un nuevo *ballet* en el programa del Real, se estrenó “Thamar” como la novedad de esta sesión, además de “Scherezade”, “El Espectro de la Rosa” y “Las Danzas del Príncipe Igor”. *El Imparcial*⁷⁶ no reparaba en elogios al cuerpo de baile rusos por considerarlo el acontecimiento artístico de los últimos años, y afirmaba que no dejaría que pasará inadvertido para sus lectores con el tiempo. Describía “Thamar” como “una balada asiática cuyo final imprevisto, alucinante, nos sorprende con su profundo escalofrío trágico, en medio de una fiesta delirante”. Para el *ABC*⁷⁷, el “asunto” de la obra no parecía tan fácil de explicar pero destaca las actuaciones de Bolm y Tchernicheva, que fueron ovacionados largamente, al terminar la actuación, junto con Ansermet. En cambio *La Correspondencia de España*⁷⁸ y *La Época*⁷⁹, consideraron que el *ballet* estuvo a la altura de las anteriores representaciones, pero no llegando al esplendor alcanzado por “Scherezade” o “Cleopatra”.

El lunes día 5, se debía estrenar “Petrouchka” pero a causa de una función de las damas catequistas que se celebró por la tarde en el Real no se pudo preparar el montaje del decorado a tiempo y se tuvo que suspender el espectáculo hasta el martes día 6. Junto con la obra de Stravinsky, el programa se completó con “Les Sylphides” y “Thamar”. El *Heraldo de Madrid*⁸⁰, destacaba el papel de los bailarines en la interpretación “mimo-dramática” de los personajes, Leonide Massine (Petrouchka), Adolf Bolm (el Moro), Tchernicheva y la contribución de Cechetti al con-

⁷⁵ “Podría ser un admirable recreo de la vista y un placer artístico hasta recomendable y educativo, y es, en realidad y por desgracia, una señal de degeneración”. *La Lectura Dominical*, 3 de junio de 1916, nº 1170, pp. 355 y 362.

⁷⁶ *El Imparcial*, 5 de junio de 1916, p. 1.

⁷⁷ *ABC*, 6 de junio de 1916, p. 18.

⁷⁸ *La Correspondencia de España*, 5 de junio de 1916, p. 5.

⁷⁹ *La Época*, 5 de junio de 1916, p. 3.

⁸⁰ *Heraldo de Madrid*, 8 de junio de 1916, p. 4.

junto de la obra. Ernest Ansermet que dirigió la orquesta, tuvo que saludar varias veces y Stravinsky salió al escenario ante los aplausos del público, donde se le entregó un ramo de flores y dos coronas. Con la presencia de la familia Real al completo y el Príncipe Rainiero, se había despertado gran expectación por asistir a este *ballet*, por su argumento. *La Época*⁸¹, lo había calificado de un espectáculo diferente por ser “cómico y gracioso”.

Ambientada la obra en una feria popular rusa aldeana con mucho colorido, *La Época* destacaba que la música de Stravinsky recogía todos los sonidos de la feria, “la monótona tocata de los acordeones, las estridencias del chi chin, los golpes del tambor, los gruñidos del osos...” y era ampliamente descriptiva. Estaba acorde con el colorido de la escena, sin embargo, “es una música rara, que podría ser discutida como se quiera, pero vigorosa, original, pintoresca en extremo”. En la misma línea se situaba *La Correspondencia de España*⁸², que justificaba la gran escenografía los bailes rusos como base para dotar de sentido de la música de Stravinsky⁸³.

El martes día 6, fue la tercera del tercer turno⁸⁴ y última de abono, se anunciaron en el último cartel de las sesiones programadas, “Cleopatra”, “Petrouchka” y “Carnaval”⁸⁵. No hubo ninguna reseña sobre las actuaciones en la prensa, al ser obras ya dadas a conocer a los lectores los días anteriores. Pero si que se publicó el miércoles, el anuncio de una última función extraor-

⁸¹ *La Época*, 7 de junio de 1916, p. 1.

⁸² “Reconozcamos sinceramente que los bailes rusos han servido de diáfana, magnífica explicación á la música extraña del gran maestro ruso. Sin la presentación con gráfica y escenográfica de El Pájaro de Fuego y de Petrouska, ambas obras hubieran seguido pareciéndonos, más que abstrusas, el colmo de la arbitrariedad artística” en *La Correspondencia de España*, 7 de junio de 1916, p. 5.

⁸³ Hess, que hace un seguimiento a la recepción de Stravinsky por parte de la prensa de Madrid. No comparte la argumentación de la prensa respecto a la comprensión de las obras “Petrouchka” y “El Pájaro de Fuego” por parte del público madrileño. Partiendo de la crónica del *ABC* sobre “Petrouchka”, donde el cronista afirmaba que “como en otras ocasiones el el público madrileño, se dedicó más a ver que a oír”, afirma Hess que, “Madrid’s elite”, comprendía lo suficiente la “modernidad” de la música del compositor por los aplausos del público y los elogios que recibió de los diarios que siguieron el espectáculo. Aunque esa “comprensión” a la que alude la autora no fuese unánime por parte de la prensa madrileña que pese a conocer la obra “El Pájaro de Fuego”, por haber sido representada en el Real en 1916 en forma de concierto, seguía entendiendo la música del compositor ruso como algo indisociable del espectáculo escénico. Por otro lado, desde el punto de vista estético, para Hess los *ballets* de Stravinsky fueron de una presencia cromática y escenográfica nunca antes visualizada en Madrid hasta ese momento. Carol Hess, op. cit., p. 102.

⁸⁴ Los abonos se organizaron en tres turnos con 3 funciones incluidas en cada uno de ellos respectivamente. El 1º, alcanzó una recaudación de 17.717,45 pesetas; el 2º, 10.612,41 pesetas y el 3º, 9.077,49 pesetas. Ascendió a un total de 37.407,31 pesetas lo recaudado solo en el abono. Legajo 65/2007. Expte. 47. AGA.

⁸⁵ *ABC*, 7 de junio de 1916, p. 19.

dinaria para el viernes ⁹⁸⁶. Un día antes de esta representación, el jueves 8, sin previo aviso, se presentaron varios agentes ejecutivos de Hacienda en la contaduría del teatro. Embargaron 600 pesetas de la taquilla para subsanar las deudas no correspondidas al impuesto del Timbre⁸⁷ aunque este hecho no trastocó los planes para la sesión extraordinaria del viernes día 9, que partió de una iniciativa personal de Sergue Diaghilev como agradecimiento “por las deferencias y actuaciones que ha tenido con él, el cultísimo público madrileño”⁸⁸.

Figura.3.: Traje del personaje de “el negro” de ballet “Petrouchka”. Diseño original de Alexander Benois. Cortesía del Museo Nacional del Teatro.

Ese día se programaron las obras que más habían entusiasmado al público en la primera temporada de los *ballets russes* en el Teatro Real, “Petrouchka”, “Las Silfides”, “Scherezade” y “Carnaval”. Aunque la crítica de la prensa diaria ya no incidió en las obras-, se trató en términos económicos de la sesión que más éxito obtuvo al estar fuera de abono. Superó a todas las sesiones anteriores en la venta de billetes en despacho⁸⁹, motivada entre otras cosas también, por los precios populares de las entradas. Diaghilev había querido sumar en esta última sesión a un público más amplio y no tan exclusivo para el disfrute del espectáculo.

⁸⁶ La mayoría de medios que habían seguido las actuaciones como *La Correspondencia de España* o *La Época*, el día 7, hablaban de última función. Sin embargo, el día 8, se volvió a publicitar una nueva sesión esta vez de carácter extraordinario.

⁸⁷ “Este asunto ha de dar que hablar, pues dado el que la compañía de bailes rusos no tiene empresario conocido, Dios sabe quién tendrá que recurrir Hacienda para cobrar el dinero” en *Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1916, p. 4. La noticia no salió publicada en ningún diario - el *Heraldo* era afín al Partido Liberal -pero al ser el Patronato del Real, dependiendo del Ministerio de Instrucción Pública el que gestionaba directamente el teatro, resulta cuanto menos curioso puesto que en la contaduría general de la temporada de primavera correspondiente a los ballets russes, se hace un pago de impuestos -la anotación está sin desglosar- del total de 15.086,18 pesetas. Legajo 65/0027. Expediente 47. AGA. El día 12, vuelve a aparecer otra información sobre el “conflicto del timbre”, esta vez en el diario *La Acción*, 12 de junio de 1916, p. 3. Cuya información respecto al problema de pago de impuesto aclara que se ha subsanado, y aún así, la empresa ha ganado 4000 pesetas pero, “pero ha debido ocurrir algo que todavía no ha salido a la luz” hecho que motivado la presentación de la dimisión del propio Conde de Casal que fue revocada pues no se llegó a producir.

⁸⁸ *Heraldo de Madrid*, 8 de junio de 1916, p. 5.

⁸⁹ La recaudación total de las sesiones en venta de contaduría y despachos ascendió a 92,600 pesetas, más la suma de los abonos 37,407,35 pesetas y del guardarropas, 616,75 hacia un total de 130.624,15 pesetas. La suma del total de gastos ascendió a 128.675, 36 pesetas por lo que el saldo a favor para el Patronato del Real fue de 2.064,79 pesetas. Legajo 65/0027. Expediente 47. AGA

Tras contrastar los datos en taquilla y las informaciones de la prensa diaria, se podrían realizar dos consideraciones respecto a esta última sesión, extensivo al resto de sesiones programadas:

1- Desde este punto de vista económico, el espectáculo fue “deficitario” así lo afirmaba Juan Jose Cadenas en *Blanco y Negro*⁹⁰ y así se muestra a la luz de los datos de la Contaduría del Teatro Real correspondiente a la Temporada de Primavera de 1916, registrada por el contador del Teatro Real, José del Valle y confirmada con el visto bueno del secretario del Patronato del Real, el Conde de Cazal.

2- El espectáculo, hecho extensivo a las demás clases populares en una sesión extraordinaria donde una entrada de palco costaba 16 pesetas (que puede parecer mucho dinero si se compara con una entrada para butaca del Cinema X que costaba 0,50 pesetas o el Teatro Benavente que costaba 5 pesetas la entrada de palco⁹¹), muestra los *ballets russes* de Sergue Diaghilev, en esta primera temporada en España, como un *divertimento* social más dirigido a las clases altas, como podía ser una tarde de *bridge*, una cena de gala o la fiesta de la flor, de los muchos presentes que cubría la prensa de la época. En sus páginas, se relataba a modo de crónica social los lugares de encuentro, actos y demás actividades sociales de la alta sociedad madrileña del momento. El Real, convertido en un escenario social más, reflejaba en sus localidades ya no solo la estratificación marcada por el precio de una localidad sino, en el plano más simbólico, los usos y costumbres de las clases altas, donde la sesión de las 22:00 era un acontecimiento más que presenciar, pero en el que también había que dejarse ver⁹².

Este extraordinario estado de expectación generado por los *ballets russes* en el Real, no fue un elemento reservado a las clases altas de la sociedad madrileña, se prolongaba también a músicos y personalidades del “movimiento musical madrileño” que pudieron intercambiar ideas y apreciaciones sobre los fundamentos del arte de los *ballets russes*. El domingo día 11, el restaurante del Hotel Ritz de Madrid, donde se alojaba Diaghilev, se celebró una comida en la que estuvieron presentes Igor Stravinsky, Adolf Bolm, Ernest Ansermet, Diaghilev, Massine y Bolm como representantes de los *ballets russes*. Alrededor de ellos, Manuel de Falla, Eduardo López

⁹⁰ Según Cadenas, cada sesión costaba de “4000 a 5000 duros” pero el público no acudió al teatro lo que se tradujo en pérdidas económicas: “No le van a quedar ganas al Patronato de meterse en aventuras de este género, porque el déficit de los bailables rusos importa un pico de miles de duros... Como experimento no está mal...” En Juan José, Cadenas, *Blanco y Negro*, 11 de junio de 1916, p. 29.

⁹¹ *Almanaque y guía Matritense*, año 1916, p. 112.

⁹² *La Época*, 10 de junio de 1916, portada.

Chavarri, Jorge Fernández Shaw, Suárez Guanes, Del Pino, Carlos Bosch, Adolfo Salazar, Cipriano Rivas Cherif, Joaquín Fesser y prácticamente toda la directiva de la Sociedad Nacional de Música, Salvador y Carreras, Conde de Casa Miranda, Conrado del Campo, Vicuña y Lara con su presidente Miguel Salvador a la cabeza. Tras finalizar a la comida se dirigieron al domicilio del presidente de la Sociedad, donde Stravinsky interpretó a cuatro manos “La Consagración de la Primavera”, compartiendo piano con Falla y Ansermet respectivamente. El compositor ruso también interpretó una obra que estaba trabajando durante su estancia en Madrid “Piezas para un music-hall”⁹³.

Tras estas dos primeras semanas de actuaciones en España, parte de este movimiento musical madrileño que había seguido a la compañía de Diaghilev, como Manuel de Falla, Rafael Domenech, Joaquín Fesser, Adolfo Salazar, Enrique Gomá, Rogelio Vilar, reflexionó desde una triple división analítica sobre el espectáculo de los bailes rusos. Música, decorados y danzarines de la compañía rusa se mostraban a los ojos a la crítica madrileña como “un acontecimiento artístico de los que dejan memoria e influyen, o deben influir, en la dirección y en la técnica de los teatros”.

1.3 Nosotros somos nosotros.

Las funciones rusas, como ya hemos comentado con anterioridad, no fueron un éxito clamoroso de público. En realidad, apunta Enrique Gomá, y pese a que despertaron gran expectación entre el “selecto grupo de personas inteligentes de Madrid”, la mayor parte del público se mostró “desorientada” ante un espectáculo que nunca antes había contemplado y del que era incapaz de valorar la modernidad inserta en el arte de los bailes rusos. Rogelio Villar, creía que en parte, esa desorientación de la que hablaba Gomá se debía a la propia denominación del espectáculo como “bailes rusos”, por las connotaciones populares y artísticas que el público relacionaba más con artistas “acrobáticos” o de “circo” que de *ballet* propiamente dicho.

⁹³ *Revista Musical*, nº6, 30 de junio de 1916, p. 20. La elección del Hotel Ritz, se puede ver como algo casual por ser el lugar donde estaba alojado Diaghilev, pero también es interesante la reflexión que apunta Guillermo Cortázar sobre los madrileños hoteles inaugurados en la época como el Ritz y el Hotel Palace como centros de transformación y modernización de Madrid: “posibilitaron centros de reunión para las nuevas élites frente a la cerrada “vida de sociedad” de la época anterior al Reinado de Alfonso XII o del propio Reinado de Alfonso XIII”, en Guillermo Cortázar, *Alfonso XIII, hombre de negocios*, Madrid, Alianza editorial, 1986, p. 80.

España, en general, vivía un poco alejada de los nuevos avances artísticos que se sucedían en Europa, los *ballets russes* que llegaron a este país europeo por “la tristísima fuerza de las circunstancias”, inyectaron entre la crítica una nueva visión de un género, el *ballet*, que se encontraba en el ostracismo:

“Los bailables de ópera o danzas pantomimas del género de “Coppelia” de Delibes o “Historia de un cascanueces” de Tchaikowsky, y aun de inferior categoría, reinaban por todas partes, y estas formas artísticas no mejoraban, no se renovaban, sino se pervertían, repito, en una infecunda rutina. Y esto, no precisamente por lo que a la música se refiere, sino, en especial, por lo que atañe a la coreografía, su esencial elemento. Diaghilef inició la renovación de la coreografía teatral y del baile pantomima.

En España, naturalmente, no nos enterábamos de nada de esto; vivimos bastante al margen de Europa, y, además, el “ballet” no ha sido espectáculo aquí prodigado. Sólo los bailables más o menos vistosos, más o menos deplorables de la viejas óperas nos impedían que olvidáramos la existencia de la danza teatral”⁹⁴.

La fusión entre música y coreografía de la “danza teatral” de los *ballets* de Diaghilev, dio paso a un análisis más o menos argumentativo con el fin de clasificar este nuevo orden de “bailables” que había sumido en el caos de la modernidad el panorama de la danza española. Enrique Gomá, Rafael Domenech o Adolfo Salazar, indagarán en las obras de los *ballets russes* presentadas en el Real, para presentar diferentes clasificaciones desde el punto de vista de la coreografía. Tomarán como elemento diferencial algo que, a su juicio, sólo han visto hasta la fecha en los bailes rusos: el baile pantomima.

Enrique Gomá presenta una sucinta clasificación pero de amplio espectro, sobre las obras de los *ballets russes* desde el origen de su concepción coreográfica a partir de su instrumentación musical. Básicamente, y con estas premisas, divide en tres grupos las obras de la compañía de Diaghilev: en primer lugar obras de piano y orquesta y obras sinfónicas que, aunque puedan ser bailables, no se han creado para la “coreografía teatral”; en segundo lugar *ballets* y “bailables” de ópera que se han modificado para su interpretación como coreografías, es el caso de “Sílfiges” y “Carnaval”; por último, obras escritas ex profeso para el arte que representan los *ballets russes* como es el caso de “Petrouchka”, donde se introducen elementos realistas como gestos y recreaciones de escenarios (como la feria), con sus sonidos y particularidades. En estas últimas, los detalles tan realistas introducidos en la obra, pese a ser concebida para la representación pantomímica en su origen, desvirtúan “la naturaleza del espectáculo” a diferencia de “Las Sílfiges”

⁹⁴ Enrique Gomá, “La música en los bailes pantomima-rusos”. *Atenea*, compilación anual de artículos del año 1916, pp. 167.

donde, en su representación, solo es bailable y no hay introducción de “arte dramático”. No obstante, la novedad de todas ellas para Gomá, residía en su coreografía como baile-pantomima, porque algunas obras musicales eran ya conocidas por muchos espectadores del Real y del movimiento musical madrileño⁹⁵.

En base al origen diverso y al carácter interpretativo de las obras, sujeto o no a la dramatización de los bailarines rusos, Rafael Domenech estableció una sencilla clasificación entre “danzas puras” o solo de baile y “danzas pantomimas”, con elementos dramáticos en su escenificación. El hecho de la ausencia de gestos o dramatizaciones en las danzas puras, unidas a la escasez de decorados, salvo el telón de fondo, pueden presentar para estas obras, si las comparamos con los bailes pantomimas, una mayor dificultad a la hora de resolver la escenificación de la misma, como plantea Domenech en *Carnaval*:

“¿Cómo llevar todo eso a la escena, en una acción sin palabras, y casi sin acción? Ha bastado cerrar la escena con grandes telas: de un azul oscuro en la parte baja; de un tono de viejo terciopelo negro en el resto; sobre este matiz, unas grandes flores de loto estilizadas y poco visibles. Vestir las figuras de mujeres con delicados colores: blanco, amarillo, azul claro o siena; reproducir los personajes románticos de la época de Heine y Schumann. Imaginaos unas preciosas figurinas de porcelana de Sajonia del tiempo de nuestro abuelos; encerradas en una vitrina forrada de viejo terciopelo azul, y, al conjuro de la música de Schumann, verlas animadas con nuestras pasiones juveniles, y tendréis una pobre idea de la obra creada por Fokine y Leon Bakst, y maravillosamente vivida por los artistas rusos”⁹⁶.

Entre las danzas puras se encontrarían: “Les Silfides”; las danzas de “El Príncipe Igor” que poseen un fundamento étnico, “por su rudeza”; “Sol de la Noche” con orígenes populares ambientados en un carnaval popular en las regiones del ártico ante el solsticio de verano; “El Espectro de la Rosa”, y “Carnaval” donde no existiría ese carácter popular pero si universal al representar valores transversales como el “amor fugitivo” o la “ilusión juvenil”. Estas dos obras, por su parte, tendrían un pequeño componente de drama que las convertiría en obras de transición desde las “danzas puras” hacia las “danzas pantomimas”. Por último, tendríamos en el campo del drama escénico las obras de “Scherezade” y “Cleopatra”, que vendrían a reproducir una perfecta evocación para el espectador tanto del mundo oriental como del egipcio; así como “El Pájaro de Fuego”; “Thamar” y “Petrouchka”⁹⁷.

⁹⁵ *Ibid.* p. 169.

⁹⁶ Rafael Domenech, Escenografía y Coreografía de los bailes rusos, *Atenea*, compilación anual 1916, pp. 184-185.

⁹⁷ *Ibid.* pp. 183-185.

Si las anteriores clasificaciones parten del origen de la música instrumental o de la interpretación con la presencia o ausencia de arte dramático, Adolfo Salazar va más allá de las clasificaciones para buscar el origen de la genealogía de los bailes rusos. Analiza desde la música pura o música decorativa (sin ningún “objetivo ulterior”, cuyo ejemplo es una *suite*) y desde la música expresiva (del ritmo, del gesto como un minué o una mazurka) el auspicio de un nuevo arte coreográfico, basado en el encuentro de ambas “ramas artístico-musicales”. La genealogía de Salazar se divide en 4 ramas, donde las dos primeras parten de la extensión de la música pura en la danza pura: 1ª arte tradicional -*ballet* clásico de tradición italiana- donde estarían “Les Sylphides” y “El Espectro de la Rosa”; 2ª arte étnico, o de “la raza” fundamentada en la tradición de la Escuela Imperial Rusa, como es el caso de “El Príncipe Igor”. Las otras dos, son la extensión de la música expresiva en las danzas expresivas: 3ª la pantomima clásica, con el “Carnaval” de Schumann, “El Espectro de la Rosa”; 4ª las influencia de danza étnica en la pantomima, como “Scheherezade” y “Thamar”. El arte de los *ballets russes* es la síntesis del sonido de la música instrumental y del gesto del arte dramático impulsado por una nueva escuela musical que tiene como base la etnicidad. La compañía de Diaghilev, para Salazar, había reformulado el ballet, creando un arte renovado a partir de llevar las “danzas de la calle o del campo” al teatro transformando la anticuada coreografía italiana, en la “pantomima moderna”.

La pantomima, como rasgo definitorio de las obras de los *ballets russes*, centra de desigual manera la búsqueda clasificatoria de ambos autores en lo que respecta a los bailarines. Domenech⁹⁸ se atreve a “objetivar artísticamente” la interpretación de los personajes de las obras por parte de los bailarines, por el tipo de danza ejecutada. La escenografía desaparece o prácticamente no tiene una especial relevancia sobre el escenario, siendo suplida por la presencia de los bailarines de la compañía sobre la escena. En estas obras es donde se mostraba una de sus principales características: la “perfecta unidad de su trabajo” tanto en la parte del componente físico de los bailarines, como en la figuración artística donde solo el “Orfeón Catalán” en España sería capaz de igualar la diaghileviana disciplina de cada uno de los bailarines de la compañía rusa. Se trataba de un “verdadero organismo” donde la personalidad de cada bailarín era un valor añadido

⁹⁸ Adolf Bolm, danza-pantomima (tanto por sus personajes caracterizados desde le punto de vista de la moral como el Pierrot de “Carnaval” o en su caracterización étnica de, el negro de “Scherezade”); Leonidas Massine, danzarín mimo; Alexander Gawrilow, danza pura; de Enrico Cechheti aunque profesor coreográfico dice que es un mimo excelente al igual que destaca el esteticismo de Idioski; Lydia Lopokova es una danzarina espiritual; Lubow Tchernichewa es un actriz severa y una danzarina admirable, por último Alajandra Wasilewska, Lydia Sokolova, Sofia Pflanf y María Chabelska, las define como “estrellas radiantes de la danza pantomima”. R. Domenech, *Atenea*, Julio de 1916, pp. 179-199.

dentro de la función general que desempeñaba el cuerpo de baile, destacando principalmente sobre los demás, Adolf Bolm⁹⁹, Massine, Gavrilow, Tchernicheva o Sokolova. Salazar, de forma más simple, hablaba tan solo de dos clases de bailarines: de clase o de carácter¹⁰⁰.

La selección de argumentos para el análisis de los bailes rusos no se acaba aquí y no se ciñe exclusivamente a las obras en el caso de Domenech o Salazar. En algunos casos, la imaginación desbordada de algunos críticos pareció fijar una especie de línea Maginot escenográfica en el pensamiento de quienes habían asistido a este acontecimiento artístico, y desde ese momento, asumían la necesidad de valorar y defender la nueva modernidad escénica del espectáculo ruso. Así lo advertía Joaquín Fesser:

“Como sucede siempre en casos tales, los primeros entusiasmos suscitados por estas danzas rusas han dado motivo para desvíos y extravíos de las imaginaciones exaltadas en su afán de nuevos ideales y ensueños. Yo creo que nuestras aspiraciones podrían contentarse con esta regeneración estética destinado a alternar con los ya existentes del orden artístico más o menos elevado. Pero estos incorregible imaginativos impetuosos no conciben la edificación sin la destrucción¹⁰¹”.

Fesser, opinaba respecto a los rusos que “nosotros...somos nosotros”, otra raza y aún no siendo inferiores intelectualmente no tenemos “aptitudes para la organización, la disciplina y, sobre todo, la unidad de miras”. Desde su visión de no destruir los resquicios de modernidad presentes en el panorama español escenográfico, aspiraba a que la influencia rusa actuase en los distintos componentes de la escenografía y coreografía española -la sastrería, la danza, la dirección de escena o el maestro- por medio de la creación de una escuela de danza “por patriotismo”, dirigida con profesores extranjeros, sin obviar la “intervención española”.

Desde el punto de partida de la modernidad escenográfica rusa, el propio Domenech, sin abogar a una intervención extranjera como Fesser, se preguntaba si España poseía “un núcleo suficiente y variado de artistas para llevar a cabo grandes reformas escénicas” a la altura de la

⁹⁹ Bailarín con el que Domenech mantiene una fluida relación que le hacen conocer “la visión y el sentimiento estético. Lo considera un escultor de su propio cuerpo en el que halla, como si fuera un geólogo del movimiento, “una franca ductilidad expresiva”. Confiesa que mediante fotografías del artista ha realizado un “análisis estético” de sus formas al igual que se con las esculturas. *Ibid.*

¹⁰⁰ Entre los primeros, se encontrarían Gawrilow, Lopokova, Idikowski o Sokolova, de carácter solo halla Salazar a Bolm como la figura más importante de la compañía y Massine, que sin la potencia y fuerza de Bolm, destaca por su “finura y buen gusto”. Joaquín Fesser, “Los Bailes rusos. Epílogo”, *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 6, 30 de junio de 1916, p. 13.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 14.

compañía de Diaghilev. La respuesta la halló en pintores como Nestor y Pérez Dolz, los únicos a su juicio que podían desarrollar una escenografía moderna española. También en literatos y músicos, aunque no especificaba quiénes, sino tan solo que no son “usufructuarios” de la escena española. En lo que a directores de escena se refiere, se centró en la figura de Adrián Gual y su capacidad por “entender esta escenografía moderna”, en la innovación en la dirección para asentar las bases de una nueva coreografía. Aunque en España, solo veía posible aprovechar como artistas coreográficos a los profesores de las danzas populares, a excepción del arte que representaba Maria Kouznesoff.

El alegato de modernidad de Domenech, iba más allá de la puesta en escena de la obra, pues entendía que el edificio destinado a las representaciones también necesitaba modernizarse. Proponía reformar los teatros incorporando nuevas innovaciones arquitectónicas como la “cúpula Fortuny”¹⁰², para ir creando así un ambiente propicio en los elementos escenográficos y coreográficos con los que contaba España en esa época y poder alcanzar de esa forma el nivel de desarrollo de las “reformas escénicas extranjeras”¹⁰³, como las realizadas por la compañía de los *ballets russes* aunque su triunfo solo se reservase para Madrid, Barcelona o Bilbao.

Antonio de Hoyos y Vinent¹⁰⁴ y Emilia Pardo Bazán, representaban el contrapunto a las posiciones mantenidas por el movimiento musical madrileño. De Hoyos y Vinent, dentro de la sección de comentario sentimental de la revista *La Semana* sobre los bailes rusos -cuyo nacimiento situaba dentro de la decadencia que había traído al mundo la Primera Guerra Mundial-, había un apartado titulado “Las hembras poseídas de Satanás”. Bajo su particular visión marcada por el movimiento decadentista, recorría algunas de las obras estrenadas en el Real:

"En la inquietud de la moderna decadencia, las danzas plásticas, tal y como los Bailes Rusos se daban, encarnaba a maravilla todo el anhelo de arte de la efímera vida del momento. Tenía la caricia de la música, el ritmo elegante del baile, la postura estatutaria y la magia colorista de la pintura. Y luego había aún más; la inquietud del espíritu, la curiosidad de cosas malsanas y abominables, el divino escalofrío de aquellas vidas legendarias que los artistas enfermos de su arte

¹⁰² Recibe el nombre de su inventor Mariano Fortuny i Madrazo, se define como “Ciclorama o telón de cielo evolucionado, consistente en una superficie de un cuarto de esfera que aparece en forma cóncava y curva”, en Manuel Gómez García, *Diccionario Akal del Teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 229.

¹⁰³ Pensaba que sólo podrían tener éxito en Madrid, Barcelona y en menor medida, Bilbao, en Rafael Domenech, “Escenografía y Coreografía”, *Atenea*, Julio de 1916, pp. 179-199.

¹⁰⁴ Begoña Sáez Martínez: *Las sombras del modernismo. Efectos del decadentismo en España: la narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent* /; [tesis dirigida por Joan Oleza i Simó], Universitat de Valencia, Facultad de Filología, 2003.

iban evocando. Eran las vidas de las heroínas bíblicas, de las reinas malditas de prisioneras del Demonio de las cortesanas que como fabulosas arañas envolvieron en su sutil malla el destino de los pueblos. Y fue Tamar, hermética y liviana; Scherezeda, conceptuosa y ambigua; Cleopatra; arbitraria y lasciva; fueron las reinas crueles y magníficas que temblaron bajo sus joyeles en los brazos de los esclavos y entre las garras de los tigres. Y cuándo no, fueron subrayadas con música de Chopin las enfermizas melancolías del espíritu con las banales piruetas de “Las Silfides”, o la tragedia tan artificiosa y tan melancólica sin embargo de Petrouchka”¹⁰⁵.

Aunque todo no iba a ser crítica sin más argumentos que la moralidad de las obras. La subjetiva mirada del escritor “decadentista” advertía a los que habían dado los “últimos alaridos de admiración”, que este espectáculo era digno para España y Marruecos, pero no era adecuado para París, allí serían necesarios otros decorados, otros bailarines, otra escenografía, es decir, otros *ballets russes*. Pero, al igual que en París, había en la programación obras de gran sensualidad y de “discutida moralidad”- para la prensa de la época y en parte, reflejo de la parte de la sociedad que leía estos diarios -como “Cleopatra “ o “Scherezade”, que habían llamado la atención de una amistad de Hoyos y Vinent, la condesa de Pardo-Bazán.

Emilia Pardo Bazán¹⁰⁶, antes de retirarse a veranear a su rincón espiritual del Pazo de Meirras, había visitado Madrid, donde cultivaba las relaciones sociales y participaba de los acontecimientos de la alta sociedad de la capital como la fiesta de la flor Real o la novedad del momento,

Figura 4. Adolf Bolm.
La Acción 25 de mayo
de 1916.

los bailes rusos. Con Hoyos y Vinent además de la amistad les unía la visión escrupulosa y moral sobre ciertas formas de espectáculo, por este motivo no veía admisible que las bailarinas salieran sin ropa, y afirmaba con un tono condescendiente ante estas representaciones, “serán rusos pero con carácter cosmopolita”. Los bailes rusos como expresión de un arte independientemente de un universo más popular o cosmopolita, hallan en la filosofía de Pardo-Bazán sus derechos de expresión e interpretación pero también los tiene el poder colectivo para exigir cierta medida en determinadas expresiones artísticas. Por lo tanto, todas las obras no son admisibles en el Teatro Real. Pese a reconocer en los *ballets russes* un espectáculo notable, la novedad y el entusiasmo no cubrió la expectación generada por su visita a la España “Real”.

¹⁰⁵ Antonio Hoyos y Vinent, “Comentario sentimental. Los bailes rusos”, *La Semana*, nº4, 10 de junio de 1916, Madrid, p. 12.

¹⁰⁶ Asidua al Real, escribió un artículo sobre sus impresiones acerca de los bailes rusos firmado como La Condesa de Pardo Bazán: “La Vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, nº 1799, Barcelona, 16 de junio de 1916, p. 4.

1.4 Una incursión en la España “real”.

El 9 de abril de 1916, se habían celebrado en España Elecciones Generales y el Partido Liberal fue el ganador de los comicios, convirtiéndose en Presidente del Gobierno Alvaro Figueroa y Torres Mendieta, Conde de Romanones. Un mes después, el día 10 de mayo, tuvo lugar la ceremonia inaugural de las Cortes, donde el Rey Alfonso XIII fue recibido por una salva de 21 cañonazos en el Congreso de los Diputados. Bajo el pabellón nacional que ondeaba sobre el Congreso, Alfonso XIII, leyó un discurso fundamentado en cinco grandes ejes vertebradores para la política nacional: las necesidades públicas y la economía, la ley de Tribunales, la guerra de Marruecos, la Cultura Nacional y la neutralidad española en la Gran Guerra¹⁰⁷. El gobierno de Romanones, proponía una serie de políticas con vistas a devolver la falta de confianza en el sistema político de la Restauración, cuyo pilar fundamental era Alfonso XIII y la institución que representaba el máximo poder en España.

De este modo la España neutral se yuxtaponía a la oficial, a la monárquica dentro de un contexto de guerra europea mediante una sostenida neutralidad que enmascaraba a ojos de la opinión pública extranjera numerosos conflictos internos con una Europa marcada por la movilización de la sociedad de masas fruto de la gran guerra¹⁰⁸. Mientras la otra España, la real, era la que con estos condicionantes políticos, descubrieron los *ballets russes* de Diaghilev en sus calles, en sus cafés, a través de sus lugares históricos que reflejaban una idea determinada del país.

¹⁰⁷ El discurso fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, al día siguiente de su lectura en la cámara baja. El Gobierno liberal de Romanones, plantearía en su lectura su acción política para la España neutral de Alfonso XIII. En dicho discurso, para la economía española se establecía un Plan Orgánico de medidas económicas y financieras, desde las necesidades públicas y con la referencia de la situación económica mundial; se buscaría desarrollar una Ley Orgánica de Tribunales y llevar cabo las modificaciones previstas en la Ley de Enjuiciamiento Criminal; en la Guerra de Marruecos, las intenciones del Gobierno eran establecer una política de pacificación con las tribus rifeñas beligerantes, la reducción del gasto público y la conversión de ciertas plazas marroquíes con carácter militar en civil; en cuanto a la Cultura Nacional, fue la preocupación más grande del Gobierno con diferentes Leyes que aseguraran la autonomía universitaria o la libertad de acción de iniciativas particulares educativas acordes siempre con el régimen jurídico estatal junto con la creación de escuelas, la formación de bibliotecas o la garantía de un sueldo mínimo para los maestros en cumplimiento de la Ley 9/11; por último, planteaba seguir la línea del anterior gobierno con políticas encaminadas a mantener una estricta neutralidad en la Gran Guerra y abogaba por la necesidad de la paz. *Gaceta de Madrid*, nº 132 del 11 de mayo de 1916, pp. 273-275.

¹⁰⁸ La exposición de Romanones cargada de proposiciones e iniciativas gubernamentales pronto chocó con la realidad española, de una economía y una política marcada por el contexto de Gran Guerra. Para Fuentes Codera, la neutralidad española estaba relacionada con los propios conflictos internos que tenía el país y que mostraban la falta de apoyo social del propio régimen de la restauración: “Los rápidos cambios económicos, sociales e ideológicos producidos por la Gran Guerra hicieron evidente que no se podía ocultar por más tiempo la falta de apoyo social y de atractivo popular que padecía el régimen en una época de movilización de masas en el conjunto del continente” en M. Fuentes Codera, *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*, Madrid, Akal, 2015, p. 115.

El país gobernado por Alfonso XIII que daba forma a la realidad del contexto socio-político del Madrid donde actuó la compañía rusa de Diaghilev en 1916, cobraba sentido como si de un telón de fondo se tratase con la España del imaginario romántico europeo, la escenificada, la representada, la que había alimentado el ingenio extranjero sobre el concepto de una determinada manera de entender y ver España como una cultura con visos orientalizantes y exótica para los europeos¹⁰⁹. El propio Diaghilev infería lazos de unión entre la cultura española y la rusa, como si un denominador común aunase ambos extremos de Europa, como si de dos polos exóticos de caracteres y culturas diferentes se atrajesen hacia lugares de encuentro común en lo cultural. En vez de prodigar el extrañamiento ante una cultura diferente a la propia, los componentes de *troupe* rusa como Bolm, Massine o el propio Stravinsky creían ver esa cercanía intercultural ruso-española en lo extraño y las nuevas realidades de la vida en la calle que hallaban a su paso cuando alejados de los escenarios, salían a descubrir una España “real”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Serafín Fanjul, reflexiona sobre este fenómeno tan popular entre los románticos europeos y viajeros extranjeros del siglo XVIII y XIX: “La contemporánea tendencia europea a eliminar los rasgos que distinguían a unos pueblos de otros lleva a los románticos a proclamar lo diferente como principio estético, con exaltación de las manifestaciones populares, “auténticas”, lo irracional en suma. Por consiguiente, un país anticlásico, medieval, atrasado, natural, sin los vicios y afectaciones de la civilización debía, por necesidad, atraer los ideales románticos (nobleza, altivez, misticismo, islam, heroicidad, violencia, misterio)”. Una idea de España construida a base de explotar y retorcer la realidad en pro del reduccionismo más exótico que es lo parecía buscar el lector o espectador europeo: “Fischer, a fines del siglo XVIII, señala la desaparición del velo y la basquiña, el denominado “traje típico español”, pero treinta años después Irving aseguraba que, en Antequera, todas las mujeres las usan y “las modas de París no habían llegado a Antequera” en Serafín Fanjul, *Buscando a Carmen*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 43.

¹¹⁰ Sjeng Sheijen recoge en su biografía de Diaghilev una reflexión del empresario ruso en unas declaraciones a la prensa inglesa al respecto de los lazos culturales ruso-españoles: “In Russia, Spain enjoyed something of a minor cult following, thanks to a popular notion that the 2 nations were in some sense parallel cultures. Both were ancient civilization that were starting of dormancy-to claim the rightful place in the Europe mainstream. Both nations were defined by their resistance to foreign rule, whether in the guise of the Tartars or the Moors, and both special connection to the orient”. Para el propio Sheijen, Diaghilev transformó esta visión orientalizante en una teoría cultural latino-eslava para afrontar el predominio de la cultura alemana en las artes en Europa, en Sjeng Sheijen, *Diaghilev, a life*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 340. Pero, este último hecho que señala Sheijen, no pareció ser algo aislado de Diaghilev y la cultura eslava. Algunos intelectuales franceses de principios del siglo XX, con especial relación con músicos españoles enrolados en la Schola Cantorum de París, como Albéniz, Granados, Falla y Turina (estos dos últimos tuvieron también relación directa con Diaghilev), sostuvieron posturas parecidas de búsqueda de un alineamiento cultural frente a Alemania, frente al wagnerismo cultural y político. Unos de esos intelectuales, Henry Collet justificaba los supuestos lazos latinos y mediterráneos entre la cultura francesa y española, para así socavar, mediante la propaganda, la influencia alemana en las artes con el fin de sustituirla por una cultura francesa hegemónica que uniera las diferentes culturas latinas en un suerte de panlatinismo cultural. La cultura mediterránea debía ser en su definición, diametralmente opuesta a la representación del norte de Europa. Collet, incluso iba más allá, usando el término nitzscheano de “mediterranean race” para concebir a Carmen como la síntesis de la cultura mediterránea y la antítesis de Wagner, de lo germánico: “with Carmen we take a break from the hurried North, from all the wagnerian haze” en Samuel Llanos, *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1909-1929*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 11-15.

Los artistas, tras finalizar los ensayos los días que no había función o los días de descanso entre sesiones, se perdían por los teatros y locales de varietés de la capital, donde el cuplé era el espectáculo popular de moda junto con los cafés cantantes¹¹¹. El bailarín Adolf Bolm visto junto con algunas bailarinas, en el Romea¹¹², compartía con Leonidas Massine su pasión por descubrir el arte español y, junto con varios bailarines, visitaron el Museo del Prado. Massine no limitó a una sola visita el estudio de la pinacoteca española, invirtiendo muchas horas en el análisis de los trabajos de Murillo, Zurbarán, Goya, Velázquez y El Greco al igual que sus compañeros, solo que siempre acompañado de Diaghilev, hacía su particular introducción a la otra España, a la “noche española” de visitas a cafés-cantantes y tablaos donde iba a ver flamenco¹¹³. Una de esas noches en las que querían presenciar algo “realmente” español, Diaghilev acompañado de Stravinsky, se escapó a ver una de las artistas de flamenco más importantes del momento, “La Niña de los Peines”, gracias a la iniciativa de uno de sus contactos de la aristocracia madrileña¹¹⁴.

¹¹¹ “We did not perform every night so we were able to visit the cafés and enjoy the dancing, singing and the guitar playing”, L. Sokolova, *Dancing with Diaghilev*, op. cit., p. 68.

¹¹² Bolm (primer bailarín y director coreográfico), que además acaparó la atención de la prensa española, dedicándole entrevistas y artículos en revistas musicales y de artes donde habló de las semejanzas entre las culturas rusas y española. Durante la gira española, aprovechando la estancia en Madrid preveía visitar El Prado, Aranjuez, Toledo y El Escorial, lugares en los que ya había estado en 1913, cuando disfrutó de un descanso de 20 días en aquella temporada parisina. Bolm, que veía semejanzas entre la cultura rusa y la española no pensaba lo mismo del desierto panorama español con respecto a la difusión y programación de la música nacional, solo, salvado por Falla, de quién manifestaba escribiría algo para los *ballets russes* en *La Acción*, 25 de mayo de 1916, p. 2.

¹¹³ “I also spent many afternoons in the Prado, studying the paintings of Ribera, Murillo, Zurbarán, El Greco and Velázquez. I was intrigued by the marvellous deportment of the people depicted in so many of these Spanish portraits, particularly those by Velazquez. I came to recognize and admire the simplicity of his brushwork, the deftness with which he conveyed the forms and textures surfaces. he seemed to me a painter who left much to the imagination, suggesting movement rather than labouring over minute details. And behind impeccable dignity of his elegantly poised *infantas*, with their curious mixture of hauteur and poignancy, I sensed and underlying melancholy”. L. Massine, *My life in ballet*, Londres, MacMillan St. Martin’s press, 1968, p. 89. Estas visitas y el estudio de los cuadros de los pintores del siglo de Oro español, sería determinante como elementos de sugestión para la génesis de la primera obra de inspiración española, “Las Meninas” de la que hablaremos más adelante.

¹¹⁴ El Conde de Cuevas Vera llevó a Stravinsky y a Diaghilev a ver a La Niña de los Peines a un café cantante porque ambos quisieron conocer algo español que les diera una idea de los cantos populares de España, en *La Época*, 2 de junio de 1916, p. 1. Falla no era la única relación española para el empresario ruso, puesto que mantenía una red de contactos con personajes de la nobleza como los Duques de Montellano, el Duque de Durcal, el Conde de Romanones, el Marques de Garay y Mamme. Eugenia Errazuriz. Desde su llegada a Madrid para preparar la primera representación en la capital, programada para el 26 de mayo de 1916 en el Teatro Real, Diaghilev se hospedó en el Ritz, que como ya hemos visto era el centro de encuentro aristocrático. Stravinsky por su parte durante su estancia en Madrid, y en sus posteriores viajes por Granada y Sevilla, extrajo el compositor ruso sus propias conclusiones acerca de la música española: “No se asombre nadie que yo no diga nada sobre la música popular española. Sin negar su carácter específico debo decir que no fue una revelación para mí. Esto no me impedía ir a las tabernas y pasar noches enteras escuchando infinitamente los rasgueos prelúdicos del guitarrista y la voz grace y el aliento interminable de la cantaora que desarrollaba en ricas florituras su larga cantinela Árabe” en Igor Stravinsky, op. cit., p. 131.

Las incursiones en la España “real” iban más allá de Madrid¹¹⁵, donde Stravinsky por su parte se había dedicado a ver corridas de toros, y junto con el compositor ruso varios miembros de la *troupe* rusa, visitaron El Escorial, Aranjuez y Toledo¹¹⁶, en la búsqueda de esas “visones de España”, orientalistas y *démodé*:

“Me interesa anotar la inmensa impresión que me produjeron Toledo y el Escorial. Las dos cortas visitas que hice a dichas ciudades me revelaron una España que vanamente hubiera buscado en los tratados de Historia. Pero lo que evocaba en mí la vista de esas dos ciudades no eran los horrores de la Inquisición ni las crueldades de épocas tiránicas, sino el profundo temperamento religioso de España y la ardiente mística del catolicismo, tan próxima en su esencia, del sentimiento y del espíritu religiosos rusos. Advertí, sobre todo la diferencia que existe entre el catolicismo español y el catolicismo romano que impresiona sobre todo por la impasible grandeza de su autoridad. Encuentro de ello una explicación lógica al pensar que Roma, como metrópoli y centro de la cristiandad occidental, debe necesariamente revestir un aspecto más austero e inmóvil que la catolicidad de los países periféricos”.

En el país de la española, la realidad, a veces distaba mucho de las impresiones culturales que los extranjeros, en este caso rusos, se hacían, ya que las producciones cinematográficas que empezaban -los espectáculos en cafés, teatros y salas, así como parte de las creaciones artísticas de la vanguardia- resumaban lo que los “otros” llamaban “lo español”, que quedaba dentro de la categoría de lo exótico y pintoresco. Esta caracterización de lo exótico, ahondaba en los tópicos que se materializaban sobre el escenario muchas veces como espectáculo en cualquiera de sus “variedades”, y donde la Primera Guerra Mundial favoreció su proliferación junto con una creciente mercantilización artística, gracias al progreso de los transportes y las comunicaciones, junto con las grandes posibilidades económicas del momento¹¹⁷.

La “otredad” era un síntoma de una época donde el vanguardismo resquebrajaba a partes iguales la sociedad de la modernidad¹¹⁸ con el exotismo español, sin embargo, donde empezaba

¹¹⁵ I. Stravinsky, *Ibid*, pp. 129-130.

¹¹⁶ Un grupo de los artistas rusos (no especifica quienes) de la *troupe* de Diaghilev que esta actuando en el Teatro Real de Madrid, ha visitado Toledo con el crítico de *ABC*, Rafael Domenech en *El Castellano*, 5 de junio de 1916, p. 2.

¹¹⁷ España, según Salaün gracias a la proliferación de salas de espectáculos y varietés, con la llegada de la Primera Guerra Mundial, se convierte en el centro europeo de la “frivolidad y la especulación”. A lo que se añade el auge progresivo de un producto de entretenimiento de origen español, el cuplé que alcanza en este tiempo su época dorada. Es un producto cultural más que contribuirá a fomentar esta visión exótica de España, que al termino de la guerra se exportará al resto de Europa y América. Serge, Salaün, *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 94.

¹¹⁸ Con las capitales Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia a la cabeza, como hemos visto, la sociedad de la modernidad continuaba en expansión, pero Salaün también señala, en relación al cuplé y a la modernidad, y como la canción contribuye a las “prácticas” y “mentalidades” en las zonas rurales alejadas de los núcleos de modernidad de las ciudades capitales. Es el resultado de una intensa actividad festiva (taberna, cine, sociedades de recreo, cabaret, teatro), en lugares de encuentro y socialización, *Ibid*. p. 55.

lo vanguardista y acababa lo exótico, ¿era el exotismo español la otra cara de la vanguardia solo vista por los extranjeros? Exportada por los cultivadores de la mitificación de una determinada España¹¹⁹, se complementaban como dos caras de una misma moneda con las pinturas de Sorolla, Zuloaga¹²⁰, Anglada-Camarasa o Jose María Sert que, desde una óptica artística regionalista y explorando las bases de la cultura popular mostraban su particular visión sobre España al mundo¹²¹. En sentido inverso tenemos el caso de la importación de entretenimiento por parte de empresarios de renombre como Diaghilev al que, por un lado, la Guerra Mundial obligó a buscar un

¹¹⁹ En estos relatos, la mujer es sin duda, un elemento principal cuyo elemento desencadenante fue *Carmen*: “Desde la condición femenina de Carmen, o la exageración de sus rasgos, al cruce de las experiencias personales de los forasteros, factor este que podría contribuir a un relato más realista, como pegado a vivencias concretas, pero que con frecuencia, muy por el contrario, desemboca en escapismos, ocultaciones o ensoñación de modelos imaginarios embutidos, malo que bueno, en españolas de verdad, cuya personalidad auténtica sabe Dios cómo sería”. Serafín Fanjul, *Buscando a Carmen*, op. cit., p. 100. El historiador Carlos Seco Serrano, también ve en el nombre *Carmen* el principio de un movimiento que va más allá de la construcción de relatos exóticos, es el nacimiento de un potente símbolo de corte español, cuyas connotaciones son fácilmente reconocibles a través de las diferentes formas de representación, de su caracterización simbólica: ¿Mitificación de España y de la española, sobre fondo de *españoladas*? Sin duda; pero al mismo tiempo el personaje ha superado esta dimensión...Españolísimas, la Carmen romántica y sus herederas fueron más que españolas, ya casi “orientales” para la imaginación europea, que asoció entonces “España”, “sur” y fantasía erótica.”... “España, Andalucía, Sevilla, reivindicaban para sí el orgullo de haber ofrecido al mundo el ropaje necesario a la planeación de alguno de su más potentes mitos modernos, muy lejos ya de los orines devotos que en un principio resume este nombre: Carmen” en Carlos Seco Serrano, *El Nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, Taurus, Madrid, 1999, p. 54.

¹²⁰ Manuel Azaña, describía en 1912 las obras del pintor vasco como “demasiado fuerte”, hasta tal punto que la gente que visitaba la exposición de este en París - al igual que él- no se paraba ni a contemplar los cuadros: “este pintor me preocupa, hace pensar en cosas que angustian. Después de mirar, estas obras, todo lo demás parece confitura. Yo estoy un poco desconcertado” en Manuel Azaña, *Diarios Completos: Monarquía, república y guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 56. Julio Camba, un año más tarde, en febrero de 1917, no se alejaba mucho de la concepción de Azaña sobre el pintor, aunque su análisis no fue tan general y lo encuadró dentro de una reflexión sobre la idea de España proyectada en las obras de Zuloaga. Encontraba en lo “romántico, emocional y dramático” de la pintura de Zuloaga una “explicación de la totalidad de España” con un cierto paralelismo visionario con la Generación del 98: “...otros pintores, en España, habían pintado también curas y toreros, gitanas e inquisidores, santos y chulos, mendigos y bailarinas; pero los habían pintado sin emoción, sin reacción, sin indignación, considerando perfectamente natural la abundancia de esas gentes en un país. Zuloaga, no. Probablemente Zuloaga exagera, deforma y caricaturiza; pero eso no es malo, sino bueno y muy bueno. ¿Que qué van a pensar de nosotros fuera de España?...Ante la España de Zuloaga, el extranjero piensa de nosotros mucho mejor que ante los cuadros de Fortuny, para citar algún nombre. La España de Zuloaga es una España que tiene conciencia de sí misma, como la España de Baroja y como la España de *Azorín*. El extranjero ve en la España de Zuloaga a un país que se da cuenta de sus propios dolores. Todo lo que haya de exagerado en Zuloaga, todo eso es sensibilidad” en Julio Camba, *Maneras de ser español: en la política, en la cultura, en la cocina y en el extranjero*, Madrid, Catalina Luca de Tena (ed.), 2008, p. 291.

¹²¹ Al igual que el folclore lo hace mediante la música o la danza, determinadas imágenes de España son un pretexto para la representación y expresión de lo popular mediante la pintura, la escultura o el teatro. Esta especie de movimiento cultural sin catalogar, que nace en el seno de los terratenientes o la alta burguesía española tiene en Joaquín Sorolla, Hermenegildo Anglada Camarasa, Josep María Sert o Julio Romero de Torres sus más claros exponentes. La modernidad cada vez más presente en cualquiera de sus formas y la emergente sociedad de masas, promueven la movilidad de ideas y de los propios artistas que exportan este arte como modelo de una determinada forma de entender, de ver España. Para saber más sobre la incipiente sociedad de masas española en Carlos Serrano y Sergue Salaün,(eds.): *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 223.

país neutral donde proseguir con su compañía. El empresario ruso desde la modernidad de su empresa, también se unió de algún modo a la búsqueda de la inspiración en lo exótico y meridional de ciertos espectáculos cotidianos en los cafés cantantes de la época, y el folclore regional español, para transformar mediante el *ballet*, el arte de lo popular en un producto más de consumo para la élites¹²². Aunque no se le limitó a la ciudad de Madrid y sus alrededores, quería ver y sentir el “origen” de “lo español” acompañado de su núcleo duro¹²³.

De este modo tras finalizar la programación del Real el 9 de junio, Diaghilev concedió dos meses de permiso a toda la compañía, y decidió quedarse en España con Massine y Stravinsky, aunque no pudo permanecer con ellos Serge Grigorieff, que aprovechó este descanso para volver a Rusia y traer a España a su hijo pequeño que había dejado allí ¹²⁴. Falla, por su parte también acompañó y, de algún modo, guió como “portero cultural” a Diaghilev por Sevilla, Granada y Córdoba, donde el compositor andaluz introdujo a Massine, Stravinsky y Diaghilev en su visión de la música popular del sur de España. En Sevilla, frecuentaron el Café Novedades y se encontraron por primera vez con Félix Fernández “el loco” quien jugará, más tarde, un papel fundamental en el aprendizaje folclórico de Massine¹²⁵.

¹²² Para Labanyi y Graham, durante el primer tercio del siglo XX España vive un periodo obsesivo de redefinición de la identidad nacional, no solo debido a la decadencia política que arrastra España desde las pérdidas coloniales del 1898, sino también fruto del pluralismo cultural que eclosiona en la sociedad española desde el inicio del proceso de modernización del país. En líneas generales, para ambas autoras los artistas en España se dividieron entre los que vieron la masificación de la cultura como una amenaza y alentando las divisiones ente alta y baja cultura y entre los que vieron en la contradicción de la modernidad española, una oportunidad para crear un arte mediante la yuxtaposición de la élite, lo popular y las nuevas expresiones de cultura de masas, que de algún modo, hacían su propio camino contra la comercialización de la cultura en *Spanish cultural studies: an introduction. Culture and Modernity*, Helen Graham and Jo Labanyi (ed.) Nueva York, Oxford University Press, 1995, pp. 21-23.

¹²³ Joaquín Turina que dirigió la orquesta que acompañó a los *ballets russes* durante la tournée española de 1918, recuerda en unos relatos escritos en 1944, la curiosa composición de la compañía como si de una sociedad del antiguo régimen, dividida en estamentos se tratase: “¡Pintoresca y extraña sociedad la de aquel pueblo errante! Estaba construido por tres sectores: la plana mayor, la burguesía y la parte popular, que tenían, entre sí, el menor contacto posible, guardando un protocolo riguroso. El primer bailarín, Massine, muchacho inteligentísimo sucedía la famoso Nijinsky, si bien con poquísima simpatía de los bailarines, quienes no le perdonaban su rápido encumbramiento”, reproducido en Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 278.

¹²⁴ Grigoriev tuvo problemas con la documentación de la salida en España solicitando la intermediación de Diaghilev para dejarle salir. Se reunió con la compañía en San Sebastián al igual que el grueso del cuerpo de baile. Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1960, p. 123.

¹²⁵ Le servirá como maestro e inspiración para la creación de la coreografía del *Ballet Español* de Massine (Le Tricorne). Según, Vicente García-Márquez es en Sevilla donde también conocen a La Niña de los Peines, pero como hemos visto con anterioridad, su primera toma de contacto con esta artista sucede en Madrid. Massine, describe de esta forma tan gráfica una de sus primeras experiencias con el flamenco: “The singing is really shouting, the dance consits of various steps involving swaying from side to side, and many figures” en V. García-Márquez, *op. cit.*, p. 72.

En Granada, el día 26 de junio asistieron a una representación de “Noches en los jardines de España”, en el Palacio de Carlos V con el propio Falla al piano¹²⁶. También visitaron La Alhambra, el Albaicín, y asistieron con Falla a dos sesiones de “nocturnal gypsy feast”¹²⁷ una de ellas en un jardín con vistas a la Alhambra y al Albaicín en compañía del matador de toros Juan Belmonte -rival por entonces en los ruedos de Rafael “el gallo”- que ejerció las veces de anfitrión. Tras su paso por Córdoba donde visitaron la Mézquita-Catedral y la judería, se desplazaron a la costa catalana, concretamente a Sitges, donde pasaron gran parte del mes de julio con idas y venidas para cumplir con los proyectos que iba formalizando Diaghilev, hasta el comienzo de la preparación de las nuevas sesiones en Bilbao y San Sebastián.

La localidad catalana se había convertido en una especie de patria chica de la modernidad, donde, con el marco incomparable de la Iglesia de *Sant Bartomeu* y *Santa Tecla*, artistas y amantes del arte hicieron, de este pequeño pueblo de pescadores, un polo de atracción de la actividad artística y cultural en la España neutral de la Gran Guerra, a la que también contribuyeron la visi-

¹²⁶ El concierto estaba programado dentro del festival de música correspondiente a la Fiestas del Corpus de Granada para el día 26 de junio. En la crónica de *El Defensor de Granada*, se destacaba que era una obra de la “buena estirpe española” y que el propio Falla tuvo que salir varias veces a saludar a escena, aunque destacaba la elección de Diaghilev: “sin duda ninguna el maestro Falla es más conocido en París que en el propio Madrid. Bien es verdad de la penuria artística española hace a los que como Falla, saben volar, buscar más amplios horizontes. El *Nocturno* de anoche reúne la circunstancia de haber sido elegido por el directo de los Bailes Rusos, señor Dsaghileff para un baile granadino pronto comenzará a ensayarse”, Antonio del Castillo, *El Defensor de Granada*, 27 de junio de 1916, portada. Por otro lado, durante su estancia en Madrid, Diaghilev, había sido presentado al matrimonio Martínez Sierra por Falla -ya había trabajado con Falla en *El Amor Brujo*- donde compartieron veladas en casa de los Martínez Sierra, junto con Stravinsky. En una de esas veladas, Falla había interpretado fragmentos de *El Corregidor* y *la Molinera* y de *Noches de los Jardines de España*, Diaghilev -como ya vimos anunciar en los periódicos que cubrieron las actuaciones de la compañía rusa-, quiso materializar la pantomima y los nocturnos de Falla en *ballet*, una vez acabada la temporada en la capital española. En poco tiempo, tendría Diaghilev diseñados los escenarios y los figurines. Da constancia de esto Falla, que así se lo transmitió a Gregorio Martínez Sierra por carta un 18 de junio de 1916, donde le especificó que los “rusos” tenían los escenarios 1 y 2 preparados, y que los bailarines aparecerían caracterizados con frac, capa y sombrero mientras que las bailarinas serían ataviadas con un mantón, siendo el lugar donde se ambientaría la obra el Generalife. No sabemos si esto fue una de las causas que motivó el viaje a Granada y la presencia de Diaghilev y Massine en el Palacio de Carlos V, pero allí estuvieron viendo la orquestación de Falla de sus nocturnos. El compositor gaditano, al final no llegó a un acuerdo con Diaghilev sobre la escenografía final en la que se orquestaría *Noches en los Jardines de España* dejando así la vía libre para proyectar la obra que se convertiría en el *ballet* “Le Tricorne”, citado en Antonia Rodríguez, *María Lejarraga una mujer en la sombra*, Madrid, Vosa, 1994, p. 188.

¹²⁷ En unas declaraciones a la revista *Excelsior*, reproducidas más tarde en la *Revue Musicale*, París, julio de 1926, el compositor gaditano hablaba sobre su propia percepción de la música, y más concretamente la de Andalucía: “Estoy absolutamente entregado a la música y la música es necesario vivirla, llevarla en sí porque la formación de obra musical es un poco como la creación del ser”... “los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos, yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folclóricos auténticos. Es necesario partir de las fuentes naturales y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia pero no por los que aparentan en el exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla”. M. de Falla, *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El cante Jondo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 106.

ta del “núcleo duro” de los *ballets russes*¹²⁸. La llegada de Massine y Diaghilev fue debida a que el matrimonio Sert¹²⁹, Jose María Sert y Misia Sert¹³⁰, veraneaban en la localidad. Allí se les unió la pareja de artistas Natalia Goncharova y Mihael Larionov (también estaban casados) en lo que también sería su primera visita a España¹³¹ en Julio de 1916.

¹²⁸ Desde que Santiago Rusiñol estableció en Sitges su casa-taller, llamada, Cau Ferrat, y tras un breve bache económico originado por la pérdida de las colonias americanas en 1898 -por la gran cantidad de “indianos” que poblaban sus calles-, se convirtió en un polo de atracción artística motivado por la dinámica modernidad de Rusiñol y las obras de su Cau Ferrat. Convertida la localidad costera catalana en la patria chica del modernismo, sirvió de marco incomparable para artistas y amantes del arte, que hicieron de este pequeño pueblo de pescadores, un centro de conexión cultural de la Europa de la Gran Guerra que atrajo no solo a artistas, sino también al filántropo y millonario norteamericano Charles Deering. Propietario de la fabrica de máquinas agrícolas, *International Harvester Corporation*, gran coleccionista de arte, llegó a Sitges de la mano de su amigo Ramón Casas y pronto quedó fascinado de su belleza. Ayudado por el pintor Miguel Utrillo, compró algunas casas de la calle Fonollar junto con el viejo Hospital medieval de la villa y obró frente al mismo Cau Ferrat, una inmensa mansión que se inauguró en 1914 (abandonó Sitges en 1924 tras diferencias con Utrillo, llevándose toda sus obras de arte consigo). Pedro Jou, llamó al conjunto *Maricel* y muy pronto gracias al filántropo norteamericano esta casa de veraneo de los Deering, se convirtió en un pequeño reducto expositor de arte con obras de Anglada, Rusiñol, Sunyer, Casas, Goya, Velázquez...etc. En el año 1917, la puerta del acceso al Palacio Maricel fue ofrecida a Jose María Sert para que la decorara con una pintura alegórica de la Gran Guerra, en Alberto Del Castillo, *José María Sert: su vida y su obra*, Buenos Aires, Argos, 1949, pp. 50-53.

¹²⁹ Así lo indica V. García-Márquez en su biografía de Massine, V. García-Márquez, *Massine*, Knopf, Nueva York, 1995, p. 74. Aunque no están claras las fechas que el matrimonio Sert permaneció en Sitges, o si solo se desplazó Josep M^o Sert porque en una carta dirigida a Stravinsky con un programa de mano fechado el 18 de julio sitúa a Misia Sert en París. Asistió a un concierto en la galería de Arte Poirer - donde Erik Satie interpretó su *Gymnopédie*. En Arthur Gold y Robert Fizdale, *La Vida de Misia*, Barcelona, Destino, 1985, p. 189.

¹³⁰ Misia Sert, esposa de Josep María Sert, conoció a Diaghilev por mediación de su marido en un encuentro en París, tras asistir a uno de los primeros espectáculos del empresario ruso en aquella ciudad: “Poco después de la primera representación, cenando en Prunier con Sert, fue cuando vi por vez primera a Diaghilev. Sert le conocía y me lo presentó. Mi fervoroso entusiasmo hacia su Boris Gudounov, me franqueó pronto su afecto. Nos quedamos juntos hasta las cinco de la mañana, y nos fue muy penoso el momento de separarnos. A la mañana siguiente vino a casa y nuestra amistad no se interrumpió hasta su muerte”, en Misia Sert, *Misia*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 124. Desde ese momento se convierte en una amiga, confidente y personaje capital en la vida del empresario ruso, llegando a mediar incluso entre artistas y músicos respecto a su participación en futuros proyectos de la compañía. Precisamente en junio de 1916, desde París, escribía estas líneas a Cocteau, quien imploraba una futura colaboración en un proyecto de Diaghilev, “Parade”, el primer *ballet* cubista: “Mon cher petit Jean: He respondido a su carta tras recibir una larga carta de Valentine acerca de Erik Satie y de usted. Sólo le diré de nuevo que ya conocía esa colaboración. Aunque no le he dicho nada a E. S., sé que si quiere hacer algo para Serge, la presencia de usted sería inútil. No obstante, no tendré esto en cuenta. Espero ver a Serge esta semana y confío en arreglar esto de una vez por todas. Satie viene a verme con bastante frecuencia y todavía tengo grandes esperanzas en él. Es a la vez franco y astuto, y confío en que se librará de los canallas que le rodean... Igor pasó por París camino de España para ver a Serge (quién regresó de América en un barco italiano cargado de municiones, pero prefería la muerte al terrible aburrimiento de América y no podía esperar). Así que se fue a España, donde está con Stravinsky desde entonces. Así pues, le pedí a Stravinsky que apoyara a Satie, y él se entusiasmó tanto que incluso piensa en combinar este proyecto con la nueva obra que le encargó Polignac (Renard) para hacer una corta y perfecta velada...” en Arthur Gold y Robert Fizdale, *op. cit.*, p. 203.

¹³¹ Mikhail Larionov y su mujer Natalia Gontcharova se unirán a Diaghilev en España el 8 de julio. Larionov, diseñará para el empresario ruso los telones, el decorado y los trajes para la obra “Kikimora”, con música de Anatole Liadov, estrenado con gran éxito en San Sebastián ese mismo año en Mikhail Larionov: *Mikhail Larionov, 1881-1964, Une Avant-Garde explosive*, Lausana, L’Age d’ Homme, 1978, p. 164. Sert, por su parte, se encargó del diseño de la obra “La Meninas” también estrenado el verano de 1916.

Aunque la elección de Sitges por parte de la *troupe* rusa no parece una casualidad. Falla recaló aquí en 1915, tras el estreno de *El Amor Brujo* en junio de 1915 en Barcelona, y permaneció allí durante el verano, invitado por María Martínez Sierra. Alternó su tiempo en la capital condal con estancias en Sitges, invitado más tarde por Santiago Rusiñol, en su Cau Ferrat, donde terminó su obra *Noches en los Jardines de España*¹³². La estancia en Sitges tras los viajes por Andalucía, dio paso a una nueva etapa creativa, con la creación del primer *ballet* de temática española.

Mientras Sert, Carlo Socrate, Gontcharova y Larionov preparaban los diseños para “Las Meninas” y “Kikimora” respectivamente en Sitges, los ensayos de la compañía se pospusieron

hasta la reunión de la misma en San Sebastián¹³³ (después de un mes de descanso en julio) con idas y venidas de Diaghilev y Massine a la capital donostiarra. Allí una vez instalado el director de la orquesta, Ansermet preparó la partitura para iniciar los ensayos con Massine, que diseñó la coreografía de ambos *ballets* durante su estancia en Sitges.

Figura 5. Dibujo de “Cleopatra” de José Zamarra. *La Semana*, 10 de junio de 1916, p. 11.

¹³² En A. Rodríguez, *op. cit.*, 1994, p. 169. En una carta de Falla a su abogado y amigo Leopoldo Matos fechada en Barcelona el 23 de julio de 1915, le explica brevemente sus impresiones de esa estancia: “Querido Leopoldo: estamos aquí en Barcelona desde anteayer. Esto me gusta mas que cuando vine de paso hacia Sitges. La verdad por entonces llovía terriblemente y ya sabes el efecto que me produce la dichosa lluvia.... Estoy estupefacto de ver como me conocen aquí sin haber venido yo hasta ahora. Toda la parte que tiene relación con teatro, música, etc- está amabilísima conmigo. No sé aún cuando me iré , pues Gregorio y María insisten en que me queda con la bondad que tienen siempre para mí.Supongo habrás recibido mi última carta de Sitges”. Correspondencia entre Leopoldo Matos y Manuel de Falla. AMdF..

¹³³ El musicólogo Carlos Bosch, amigo de Turina, Falla y miembro del movimiento musical español de la época, se encuentra en San Sebastián durante los ensayos y estrenos de las obras, comparte mesa y tertulia con Diaghilev en varias ocasiones. Describe de esta forma un ensayo de la compañía rusa en el que estuvo presente Diaghilev: “Admiraba presenciar cualquier ensayo dirigido por él, como atinaba en todo a primera vista, combinando los grupos por los colores, calculando perspectiva, ocupándose desde los efectos de focos luminosos hasta los ritmos coreográficos y la unión orquestal. Acordando a músicos, pintores y escenógrafos, coreógrafos y danzarines, en paz on triunfo y, lo que supone más, con naturalidad despreocupada, como quién no hace nada”, Carlos Bosch, *Mnéme: anales de música y sensibilidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, p. 155.

Durante el transcurso del mes de julio, Diaghilev negoció con el empresario madrileño Arturo Serrano¹³⁴ una serie de actuaciones en las localidades de Bilbao y San Sebastian, anunciadas ya en el diario *ABC* el 26 de julio¹³⁵. Se programaron funciones para San Sebastián los días 19, 21, 23 y 25 de Agosto y, para Bilbao, los días 28 y 29 de agosto. El día 29, en el mismo diario, se invitaba mediante un anuncio a los profesores de orquesta que hubieran participado en las sesiones rusas del Real, a “contratarse” para el mes de Agosto en San Sebastián¹³⁶.

Esta última localidad, junto con Santander eran los lugares de veraneo de la familia Real, pero también de buena parte de la aristocracia española y lugar de recreo de ricos exiliados de la

¹³⁴ Empresario que gestionaba el Teatro Infantas de Madrid y el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastian ese año y al que el semanario satírico *El Mentidero*, sin nombrarlo de forma expresa, le otorgaba la próxima explotación del Teatro Real en una especie de acuerdo tácito entre el Conde de Romanones y Arturo Serrano. El plan según el diario era declarar desierto el concurso y para poder así adjudicarlo por libre designación con el fin de no dejar sin empresa ni programación la siguiente temporada de ópera: “Lo de los bailes rusos ha servido para echar por tierra una barbaridad de ilusiones que había allí almacenadas, cayendo con ellas fantásticos proyecto y descabelladas empresas. El teatro que iba a ser explotado por el propio Patronato, va a ser sacado a concurso, para ver quién es el valiente que se lo lleva. Y sin saber por qué, a Mamporro le ha dado en la nariz tufillo de componendas y arreglos que no es muy de su gusto. Ya se dice que como cosa segura que el propio presidente del Consejo le ha prometido a determinado individuo la explotación del teatro, y que además se hará en una forma en la que se mostrará agradecimiento por haberse prestado a salvar la situación. Y el que quiera saber más, que vaya a San Sebastián”, en *El Mentidero*, 1 de julio de 1916, nº181, p. 6. Días más tarde, José Juan Cadenas, también hablaba sobre una avenencia en el concurso para adjudicarlo a “última hora” aunque no descartaba una nueva explotación directa del Patronato del Real, con sus posibles consecuencias: “Ignoro si al fin saldrá ó no á concurso el teatro Real, aunque mucho me temo que aguarden á última hora, para que no haya tiempo más que de preparar un bululú como el que corrió á cargo del caballero Ercole, la temporada anterior... Es posible que continúe el misterioso Patronato dirigiendo los destinos de la Opera... En este caso, el abono se encargará de llamarle la atención empleando el procedimiento suave y convincente que ya puso en práctica en la temporada de los bailes rusos... Y, ¡quién sabe! Puede que vuelvan aquellos tiempos famosos de las silbas á la empresa... Sólo que, en esta ocasión, el público silbaría al Patronato”. José Juan Cadenas en *Blanco y Negro*, 16 de julio de 1916, p. 31.

¹³⁵ *ABC*, 26 de julio de 1916, p. 15. La noticia también aludía a que la interpretación musical se llevaría a cabo con orquesta sinfónica sin concretar si era la formada por los profesores del Teatro Real u otros músicos. Hecho, que como veremos generará polémica entre Falla y Serrano. En otra noticia aparecida unos días más tarde en el diario *La Acción*, se especulaba que también la gira de los bailes rusos iría a Santander, pero no se ha podido verificar si actuaron allí o fue un rumor periodístico asociado a los lugares de veraneo de Alfonso XIII, en *La Acción*, 31 de julio de 1916, p. 3.

¹³⁶ “Los Sres. Profesores de orquesta que hayan actuado en las representaciones de “Bailes Rusos”, celebradas en el teatro Real en Mayo último, y deseen contratarse para los que han de celebrar el mes de agosto en San Sebastian, pueden dirigirse con toda urgencia al Sr. Trejo, Serrano, 5, entresuelo” en *ABC*, 29 de julio de 1916, en la sección de anuncios, p. 19. Yvan Nommick, en “El Epistolario Diaghilev- Falla”, ha recopilado varios telegramas que tratan sobre esta cuestión en fechas con posterioridad del anuncio. En ellos Diaghilev le pide a Falla que le remita lista de profesores de la Orquesta del Real, de lo contrario, Serrano contratará otra orquesta. En otro telegrama fechado el 4 de agosto en San Sebastian el empresario da por cerrado el tema con la Orquesta del Real. Confirmando Serrano a Falla que el día 7 de agosto su representante firmará los anticipos a los profesores contratados. Sin embargo, en un nuevo telegrama fechado el día siguiente, 8 de agosto, Serrano comunicó a Falla que había encargado a su socio Méndez Vigo, que fueran profesores del Real, aunque parece que los presentados para firmar el anticipo no son todos del Real, cosa que Serrano no acepta. Yvan Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario” en *VVAA: Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, op. cit.*, p. 121.

guerra como bien muestran las fotografías de la prensa de la época. Una parte de ella refleja en sus páginas la amplia agenda social de los reyes durante los meses estivales donde el monarca, bien por las imágenes gráficas de la prensa, bien por sus manifestaciones, demostraba una gran exposición pública y visibilidad social. Para Morgan C. Hall, la guerra trajo consigo a España una burguesía poderosa que se introdujo en los nichos tradicionales de la aristocracia española. Se puede afirmar que el Rey también fue partícipe de esos años locos de la guerra como ocurrió con una parte de la población española¹³⁷.

El veraneo de la familia Real en San Sebastián durante el mes de agosto coincidía con la Semana Grande, con una amplia oferta de ocio como corridas de toros, carreras de caballos en el hipódromo, juegos de pelota vasca en el frontón Jai-Alai y otras actividades habituales de asistencia aristocrática como regatas o el tiro de pichón. *El Liberal Guipuzcoano* o *El Pueblo Vasco*, cubrían todos estos eventos y daban información de ellos a todos sus lectores. Algunos de estos

espectáculos estivales no estaban exentos de polémica para una parte de la opinión pública de San Sebastián¹³⁸ como eran las carreras de caballos en San Sebastian y Bilbao en agosto de 1916. Los eventos exclusivos programados en San Sebastián no eran aptos para todos los bolsillos como, tampoco por ejemplo, los *ballets russes* que actuaron en la ciudad por primera vez.

Figura 6. El rey en las carreras de caballos de San Sebastian. *La Ilustración Artística*, nº1808, Agosto de 1916, p. 546.

¹³⁷ Morgan C. Hall, vincula la neutralidad de la gran guerra con el desarrollo masivo del ocio para la alta sociedad, incluido el Rey: “Al mismo tiempo, la guerra alteró la rutina de Palacio y volvió más irregular el contacto de Alfonso con las élites políticas y con el pueblo. La Casa Real consideraba inapropiado seguir manteniendo recepciones de gala y ceremonias públicas como el Lavatorio...este aspecto sombrío, sin embargo, no encajaba con el calendario social disoluto del que hizo gala la familia real. Las ganancias espectaculares que trajo la guerra creó una clase de nuevos ricos que se introdujo en los círculos aristocráticos de San Sebastián y Madrid. En las fotografías de la prensa popular, el rey aparecía frecuentemente en compañía de dandis y jugadores libertinos, cuyas extravagancias veía con malos ojos la mayor parte de una población con unas condiciones de vida más precarias” en Morgan C. Hall, *Alfonso XIII y el ocaso de la Monarquía Liberal (1902-1923)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 185.

¹³⁸ Así lo refleja *El Pueblo Vasco*, en su portada del 20 de agosto de 1916: “El Hipódromo de Lasarte ha sido un grave error que no traerá á San Sebastián ventaja alguna. Las carreras de caballos son de un exotismo que jamás logrará carta de naturaleza en el territorio español...Lo que se consigue con las carreras de caballos es atraer cierto núcleo de gente que nada puede favorecer con su presencia una ciudad como San Sebastián. Las carreras, que como espectáculo no nos seducen, tienen un segundo aspecto altamente perjudicial: el juego”.

1.5 San Sebastian y Bilbao, agosto de 1916.

La compañía de *ballet*, una vez reunida en San Sebastián¹³⁹ disfrutó de la oferta de ocio y la playa de la capital donostiarra, así como de la cercana Fuenterrabía, alojándose en el Hotel Continental, donde coincidió con el pianista polaco exiliado Arthur Rubinstein¹⁴⁰, que frecuentaba el Cafe Terrace y que pronto se dejaría ver en compañía de Gontchanova, Larionov, Ansermet y, en especial, con Valentina Kachouba. El inicio de las funciones en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián se fijó para el 19 de agosto de 1916 y *El Pueblo Vasco*, el día anterior ya anunciaba tanto el comienzo de las representaciones con el teatro todo vendido, como la llegada el día 17 de los profesores de la orquesta que habían de interpretar las obras y el tren con el decorado y el material eléctrico¹⁴¹.

Figura 7. Anuncio del primer día de función de los bailes rusos en el Teatro Victoria de San Sebastián. *El Pueblo Vasco*, 19 de agosto de 1916, p. 3.

¹³⁹ La localidad de San Sebastián en el momento de la actuación de los *ballets russes*, contaba además del Teatro Victoria Eugenia -donde actuó la compañía de Diaghilev - con el Teatro Principal -que albergaba en las mismas fechas a la Compañía de Gregorio Martínez Sierra-; el Salón Miramar -donde se desarrollaban pequeñas obras de teatro; el Palacio de Bellas Artes -que programaba cine y varietés-; La Perla del Océano - un salón que programaba conciertos de música-; el Teatro Colón - que presentaba actuaciones de varietés y cancionetistas-; el Salón Novedades - que programaba diferentes espectáculos- o el Gran Casino, que programaba conciertos de Rubinstein o del director Fernández Arbós. Además, no hay que olvidar las frecuentes interpretaciones de la banda municipal ofrecidas alrededor de las 20:30 horas de la noche en el paseo del Boulevard de San Sebastian. Se puede consultar toda la programación de estas salas y locales de ocio en la sección de “Espectáculos para hoy” de *El Liberal Guipuzcoano* del mes de agosto de 1916. A esta gran oferta, había que sumarle localidades de los alrededores como Fuenterrabía, que contaba con un Gran Casino que se anunciaba en la portada de *El Liberal Guipuzcoano*, como un local con restaurante de primer orden, con programación de conciertos de tarde y noche, de sesiones de cine, con servicios de coches, tranvía y automóvil, además de servir el té -five o'clock tea-. Como curiosidad, destacar entre los exiliados extranjeros que llegaron a San Sebastián, a Friedrich Rudolf Stallman, más conocido por Baron Von Koenig. Años más tarde, en 1918, junto el comisario Bravo Portillo, dirigieron con puño de hierro el llamado Sindicato Libre, formado por pistoleros a sueldo de la gran burguesía catalana que causó numerosos muertos entre las filas del movimiento obrerista barcelonés. Koenig llegó a Fuenterrabía a mediados de 1915 y desde ese mismo año hasta la mitad del año 1917, se hizo cargo de la dirección de los Casinos de San Sebastián y de esta localidad, en Farquar McHarg, *¡Pistoleros! The Chronicles of Farquar McHarg: 1918*, Oakland, PM Press, 2011, p. 233.

¹⁴⁰ Rubinstein que se encontraba de vacaciones en San Sebastián, y en cierto modo también era un exiliado por la guerra coincidió con la compañía rusa durante los ensayos y la representaciones. Durante esta estancia en común, Rubinstein presencié algunas pruebas musicales de Falla sobre lo que iba a ser partitura para el *ballet* “El Sombrero de Tres Picos” ante un “escéptico” Diaghilev, en Harvey Sachs, Donald Maldini, *Rubinstein: A life*, Grove Press, New York, 1995, p. 161.

¹⁴¹ *El Pueblo Vasco*, 18 de agosto de 1916, portada.

El día de la inauguración de los *ballets* en San Sebastián,- el sábado 19 de agosto a las nueve y media de la noche-, se programaron “Les Sylphides”, “Sadko”¹⁴², “Sheherezade” y “El Príncipe Igor”¹⁴³, convirtiéndose esa noche el Teatro Victoria Eugenia en “el punto de encuentro de la colonia veraniega de la sociedad donostiarra” por el gran número de localidades vendidas¹⁴⁴. Aunque todos los diarios reflejaban la expectación que habían causado la llegada de los *ballets russes* a San Sebastián, *El Diario Vasco* publicó una crónica no tanto del espectáculo presenciado esa noche en el Victoria Eugenia (al parecer, el lleno que presentó el Teatro hizo que hubiera espectadores de pie por los pasillos presenciando las actuaciones de los Bolm, Massine y compañía), sino más bien, a modo de reflexión sobre la presunta inmoralidad de las obras representadas por los *ballets*, en especial “Sheherezade”:

“Mucho se ha discutido si los ballets russes pecaban o no de sicalípticos¹⁴⁵... Las pantomimas rusas ejecutadas anoche pueden tratarse lo más mínimo de inmorales ni de sicalípticas. El tercer baile Sheherezade fué el que más gusto al público...hubo figuras de bailes muy bonitas y momentos en que el escenario se movían acompasadamente más de 60 personas de ambos sexos, resultando un cuadro artístico de gran efecto. Es posible que este baile sea criticado por algunos que para juzgarlo se basen en el drama que utilizó el genial maestro de baile Topike¹⁴⁶, pero esto no trascendió en la representación de la pantomima”¹⁴⁷

¹⁴² La obra Sadko, inicialmente creada por el coreógrafo y bailarín Mihael Fokine, a partir de la ópera del mismo título de Rimsky-Korsakov, fue estrenada el 6 de junio de 1911 en la Théâtre du Châtelet de París con diseños de decorado y vestuario de Boris Anfield. Pero, en 1916 fue de nuevo coreografiada por Adolf Bolm y rediseñado el vestuario por Natalia Goncharova a partir del set original de la obra para la gira americana de octubre de 1916 con los roles de Vulkov por Lubow Tchernichewa y Sadko por Adolf Bolm, en Richard Buckle, *Diaghilev: costumes and designs of the Ballets Russes*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979. Sin embargo, el reestreno de esta obra se producirá en San Sebastián y no en el inicio de la gira norteamericana. El 23 de agosto *El Pueblo Vasco*, en su página 4, en el anuncio de la programación del Teatro Victoria Eugenia para ese día de los *ballets russes* se podía leer: “Sadko”, como “ballet fantástico de Adolf Bolm, en un acto, música de Rimsky-Korsakov, choreographie de Adolf Bolm. Décor de D. Anisfeld, costumes de N. Gontcharova”. El motivo es que Diaghilev quería volver a programar “Sadko”, pero no podía recordar la coreografía original de Fokine, así que invitó a Adolf Bolm a crear una nueva para la que también, se crearon nuevos vestidos y trajes para los bailarines diseñados por Gontcharova desde su llegada a España, en R. Buckle *Diaghilev*, Hamish Hamilton, 1984, London, pp. 314-315.

¹⁴³ *El Pueblo Vasco*, 19 de agosto de 1916, portada.

¹⁴⁴ *El Liberal Guipuzcoano*, 19 de agosto de 1916, p. 2.

¹⁴⁵ Lo sicalíptico hace referencia a sicalipsis según el *Diccionario de Lengua de la Real Academia Española*, cuyo termino se define como “malicia sexual, picardía erótica”. www.dle.ra.es.

¹⁴⁶ Se refiere a Mijael Fokine.

¹⁴⁷ *El Diario Vasco*, 20 de agosto de 1916, portada. Al igual que paso en Madrid, una parte de la opinión pública de San Sebastián, centró más su foco informativo sobre la moralidad de las obras de los *ballet russes* que en el análisis escenográfico propio de un acontecimiento como el que representaba la compañía rusa. Después de la publicación de esta noticia, *El Diario Vasco*, que incluso el día 19 había publicitado la programación y el estreno de la compañía rusa, cesó tanto en su propósito de anunciar los programas de los días siguientes como de dar informaciones relativas a las actuaciones.

Por su parte, *El Pueblo Vasco*¹⁴⁸, repasaba sucintamente las obras representadas en la sesión del 19 de agosto y a diferencia de *El Diario Vasco*, destacó “Scheherezade” no en relación a la moralidad, sino en referencia a su “exuberancia y fantasía orientales” y la reacción del público al final de esta obra que “aclamó con delirio a los prodigiosos artistas”. Su redactor -bajo el pseudónimo de Milón de Crotona-, encontró la música como el elemento esencial de los bailes rusos y por consiguiente el fundamento de la danza, sin menoscabar la función del decorador que era una parte más del todo que se representaba en la escena. En su conjunto, el espectáculo supuso “una verdadera revelación” en España por la “plana mediocridad” en que se hallaba la escenografía española según su criterio. Destacó de entre todos los bailarines a Adolf Bolm, al que calificó de “mimo extraordinario”, por su representación en “Sheherezade” de “la pasión fuerte, dramática, salvaje”, y a la orquesta dirigida por Ansermet que “se comportó admirablemente”.

El día 21 de agosto se anunciaba la llegada del rey a San Sebastián¹⁴⁹ a bordo de su yate “La Giralda”, donde despacharía con varios ministros con vistas a un próximo Consejo de Ministros a celebrar en la capital donostiarra. Esa misma noche, en el Teatro Victoria Eugenia, los *ballets russes* cumplieron con su segunda representación programada, ofreciendo un estreno mundial y dos novedades en cartelera respecto al día anterior. Así, el cartel se compuso de “Sheherezade”, “Les Sylphides”, “Las Meninas (nueva creación)”, “El Espectro de la Rosa” y “Sol de la Noche”¹⁵⁰. *El Liberal Guipuzcoano*, mostraba el agradecimiento en nombre de todos los donostiarras, en su edición del día 21¹⁵¹, al empresario Arturo Serrano “por haber dado a conocer los más exquisito del arte en uno de sus diversos aspectos”, sin entrar a valorar en profundidad el espectáculo en su crónica del día 22¹⁵². Entre otras cosas, el redactor se quejaba de la falta de

¹⁴⁸ Milan de Crotona en *El Pueblo Vasco*, 20 de agosto de 1916, portada. En esa misma portada se publicaba otra información respecto a la programación de los bailes rusos porque la compañía de Diaghilev, coincidió en San Sebastian con otra compañía de Danza, la que dirigía Margarita Xirgu que se programaba los mismos días que la compañía rusa pero en el Gran Casino. El periódico se hizo eco de este hecho porque las funciones se solapaban y algunos de los abonados, se habían puesto en contacto con la redacción de *El Pueblo Vasco* para que suplicasen a la administración del Gran Casino la reprogramación de las funciones de la compañía de Xirgu en días alternos a la de los bailes rusos.

¹⁴⁹ Ningún periódico que cubre la función menciona la presencia del rey en el estreno de la obra “Las Meninas”. Aunque Fernando García Valderrama afirma que si estuvo presente en “A la búsqueda del pasado español de Mrs. Keynes”. *Papeles de Economía Española* Fundación Fondo para la Investigación Económica y Social. Obra Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1983, p. 342.

¹⁵⁰ *El Pueblo Vasco*, 21 de agosto de 1916, p. 2. También destacaba el anuncio que debido a las numerosas demandas de familias que habían solicitado una sesión *matinée*, la empresa había programado una nueva función para el sábado día 26 a las cinco de la tarde.

¹⁵¹ *El Liberal Guipuzcoano*, 21 de agosto de 1916, p. 3.

¹⁵² *El Liberal Guipuzcoano*, 22 de agosto de 1916, p. 3.

espacio para escribir según hacía constar en la noticia. Tan solo remarcaba un éxito de los *ballets* mayor que el primer día y que no hubieron localidades vacías. Se lamentaba por último de lo elevado del presupuesto por no poder extender más la temporada de *ballets* en la capital donostiarra.

El crítico Rogelio Villar, que ya había cubierto la información de los *ballets russes* durante sus actuaciones en la Temporada de Primavera del Real, también se desplazó a la capital donostiarra para seguir la evolución de los bailes rusos colaborando con el rotativo *El Pueblo Vasco*. Al inicio de un artículo sobre la segunda representación de los de Diaghilev, ya advertía a sus lectores del hecho de que no era un profano en la materia. Y que salvo “Sadko”, la “poco afortunada” miniatura coreográfica de “Las Meninas”¹⁵³ y el próximo estreno de “Kikimora”, ya conocía el repertorio. De ahí, que dedicase su crónica al análisis de la recepción de los bailes rusos de Diaghilev por parte del público, tomando como referencia “Tristan” y “Parsifal” de Wagner elevada por muchos a paradigma del espectáculo escénico. Para Villar, a ojos del espectador, el *ballet* quedaba reducido a un espectáculo meramente visual, un espectáculo circense:

“Muchas personas no comprenden el sentido artístico, sutil de los bailes rusos, pues toman por acrobáticos, por cosas de circo, ciertos saltos atléticos, en que las figuras se suspenden en el aire cadenciosamente, pareciendo de goma sus elasticidad, tan característicos del arte ruso que ha hecho del ritmo un rito. No ven más que el lado plástico del espectáculo, el elemento sensible, no el dilema, el drama interno, la expresión del gesto y de las actitudes ¿Pero no son los momentos de más intensa emoción aquellos pasajes de “Tristan” y de “Parsifal” en que el gesto, el “drama mudo de la más alta ensoñación espiritual”, sustituye al declamado lírico...Lo que más sorprende al público que presencia este espectáculo único, es la escenografía, verdaderamente deslumbradora, á pesar de la limitada escena del teatro Victoria Eugenia, en la que no luce en todo sus esplendor y originalidad, y el vestuario, que por sus tonalidades y policromía armonizadas con su arte supremos y gusto refinado, producen un efecto mágico”¹⁵⁴

¹⁵³ A diferencia de Villar, Antón Martín desde las páginas de *La Época*, si que habló de un Massine influenciado por Velázquez que creó, bajo la inspiración del cuadro del pintor de cámara de Felipe IV, la obra “Las Meninas” cuyo baile se sostiene sobre la *pavane* de Fauré. También, describió brevemente, el argumento de la misma para ilustrar al lector: “Sobre un fondo que nos hace ver una puerta plateresca de cuarterones, dominando el tono verdosos sobre un zócalo berroqueño amarillo, dos caballeros de la corte del Rey D. Felipe galantean á dos damas, cuyo enorme guardainfante peca de exagerado. Mariárbola, la enana inmortalizada por el pintor de cámara del Rey poeta, parece gozarse en molestar á las damas y galanes, y se entromete entre ellos, siendo de justicia consignar aquí la señora Antonewa fue merecidamente aplaudida en el papel de Maribárbola”. El público que en parte, podía conocer el lienzo del pintor sevillano no pareció valorar en demasía el estreno de la compañía rusa porque, en palabras de Martín: “no tuvo el éxito que se prometió su autor”. Antón Martín, *La Época*, 23 de agosto de 1916, p. 5.

¹⁵⁴ Para Villar, la interpretación es la parte del todo que une, la música, la escenografía, el decorado, los trajes de los bailarines, en resumen, el espectáculo de los bailes rusos. Rogelio Villar en *El Pueblo Vasco*, 22 de agosto de 1916, p. 2.

Bajo la sombra del wagnerismo, Villar pasa por alto el acontecimiento que podría suponer para un crítico musical tan entusiasta de los bailes rusos de Diaghilev, el estreno mundial de una obra para *ballet* de inspiración española, como es “Las Meninas”. Lejos de lo que pudiera parecer en un primer momento debido al latente wagnerismo de Villar, el crítico musical sitúa al mismo nivel que las óperas wagnerianas el arte de los *ballets russes* cuando afirma que “las danzas rusas son la última evolución estética de las artes del gesto y del ritmo fusionados, arte integral en el que se funden todas las bellas artes”. Porque, aunque no les otorga el poder mitológico y trascendente que se les supone a las obras de Wagner a las creaciones rusas, “tan simplistas, tan infantiles como una parte del pueblo ruso, todavía soñador y místico”, si en la parte de la ejecución y representación en escena sitúa la música al mismo nivel que el gesto.

El día 22 no se programaron bailes rusos en el Victoria Eugenia, al ser el ciclo de los “lunes de moda”, correspondiendo a la tercera función cuyo comienzo se situó a las diez y cuarto de la noche con la obra “El matrimonio interino” de 3 actos. La nota curiosa, y en relación a la compañía rusa, es que si bien no hubo representación de “bailables”, sí que sonaron las piezas solo para música de “Les Sylphides” en el primer entreacto y “Sheherezade” en el segundo entreacto interpretadas por la Orquesta del Teatro Real y bajo la dirección de Ernest Ansermet.

El día 23 de agosto, el cartel de noche se configuró con “Sadko”, “El espectro de la rosa”, “Carnaval” y “Cleopatra”. Ese día se celebró en San Sebastián un Consejo de Ministros presidido por el Rey. Una vez terminado, todos los miembros del consejo asistieron a la representación de los bailes rusos en el Teatro Victoria Eugenia excepto los ministros Ruíz Jiménez y Miranda¹⁵⁵. Con un “lleno rebosante” en el teatro, el Presidente del Consejo, el conde de Romanones, el Ministro de Instrucción Pública, el duque de Alba y el general Luque y el señor Gasset, disfrutaron del espectáculo desde el palco del Ayuntamiento. El éxito de la noche cayó en la representación de “Carnaval”, cuyo “efecto en el público” es “difícil de describir” para el redactor de *El Liberal Guipuzcoano*, porque la ovación que se llevó la compañía fue “inenarrable”. De hecho, para el propio diario donostiarra es, sin ningún género de duda, el *ballet* mejor interpretado y representado de la compañía de Diaghilev.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *ABC*, 24 de agosto de 1916, 2ª, p. 11.

¹⁵⁶ *El Liberal Guipuzcoano*, 24 de agosto de 1916, p. 2.

El jueves 24 se hubo de suspender la función programada para ese día, debido al montaje del decorado de “Petrouchka”, trasladando la función de los bailes rusos al viernes 25 con las entradas ya agotadas¹⁵⁷. En su lugar, el 24 se programó una doble sesión que constaba de una “matinée”, a las seis y media de la tarde, con un concierto a piano de Arthur Rubinstein acompañado por la Orquesta del Teatro Real¹⁵⁸ y la comedia “Charito la Samaritana”, programada a las diez y media de la noche¹⁵⁹.

El 25 de agosto se estrenó a nivel mundial “Kikimora”¹⁶⁰, programada con “Las Meninas”, “Sol de la noche”, “Carnaval”, y la otra novedad de la noche “Petrouchka”. Como obra excepcional se interpretó musicalmente “Recuerdos de una noche en Madrid”¹⁶¹. Mientras que *El Liberal Guipuzcoano*¹⁶² se limitó en su crónica a narrar todo el argumento de “Petrouchka”. Rogelio Villar relató esta cuarta noche de bailes rusos en el Victoria Eugenia desde las páginas de *El Pueblo Vasco* donde siguió a vueltas con el asunto del poder de lo visual de la escena que hace obviar al espectador la música, esta vez, con Stravinsky y “Petrouchka” como razón¹⁶³:

¹⁵⁷ *El Pueblo Vasco*, 25 de agosto de 1916, portada.

¹⁵⁸ Según los biógrafos de Rubinstein, el pianista afirmó que este concierto celebrado en San Sebastián de forma extraordinaria con la Orquesta del Real con la dirección de Ansermet, no estaba previsto. Fue celebrado para recaudar fondos para la compañía de Diaghilev -para pagar cuentas de hoteles, salarios de los bailarines, etc.- cuya situación a causa de la guerra empezaba a deteriorarse en lo económico, Harvey Sachs, Donald Maldini, *Rubinstein: A life*, Nueva York, Grove Press, 1995, p. 161.

¹⁵⁹ *El Liberal Guipuzcoano*, 24 de agosto de 1916, p. 4.

¹⁶⁰ Estrenado por primera vez en San Sebastián, en 1916 pasó a formar parte de una obra más extensa formada por tres *ballets* de un acto como “Kikimora” y que se estrenó como “Les Contes russes” en París en 1917. Coreografiado por Massine y con diseños del telón, decorado y vestuario de Larionov -en algunos colaboró la propia Gontcharova, se dividía en “Khovorode”, “Kikimora”, “Bova Korolevich” y “Baba yaga”, con un epílogo danzado al final, en Natalia Gontcharova, Michael Larionov, Pierre Vorms, *Les Ballets russes: Serge de Diaghilew et la decoration theatrale*, París, Nouve Belves, 1955, p. 111.

¹⁶¹ Compuesta por el compositor ruso Glinka en Granada en el año 1849 tras un viaje por Andalucía y Castilla, Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930, p. 133.

¹⁶² *El Liberal Guipuzcoano*, 26 de agosto de 1916, p. 3.

¹⁶³ Rogelio Villar en *El Pueblo Vasco*, 26 de agosto de 1916, p. 2. Villar habla de “Kikimora”, como de un “bonito cuento infantil” donde lo más acertado de la obra fue la decoración de Mihael Larionoff, pero centra la mayoría de su crónica en la crítica a la música de Stravinsky que calificó de monótona y cansada por las consecuencias que producía esta en el público. En “Petrouchka”, para el crítico musical se disgregaba lo plástico y visual en detrimento de lo musical o del conjunto de la obra, era la escenografía una barrera escénica de la percepción del “arte total” como si de estadios existenciales kieekergianos se tratasen que impidieron la superación de las sensaciones de lo visual para una mejor apreciación y comprensión de la obra en su conjunto. Donde el público “poco acostumbrado” a la música, y más si cabe a la revolucionaria de Stravinsky, no fuera capaz de sobrepasar una especie de primer estadio estético musical, por culpa de eso que Villar llamaba “el más extraño exotismo, de una falsa originalidad” en referencia a Stravinsky y el arte de la música. Se convertía la música de este modo, para el crítico musical en algo “más decadente que progresivo”.

“Strawinsky rompe con toda tradición clásica, alardeando de una libertad sin límites, verdaderamente desenfadada, en la construcción de una música de gestos, de ritmos, colorista, descriptiva y hasta onomatopéyica... En fuerza de extremar la nota de lo raro y lo pintoresco, caminamos hacia una estética de lo feo, y al pretender renovar los medios de expresión del arte musical, vamos retrocediendo hacia un arte elemental y primitivo, convirtiendo la música en una serie de ruidos acústicos, de timbre sonoros. La fuerza y el interés de “Petrouchka” está en la visualidad del espectáculo y en la perfección de la interpretación, es una orgía de luz, color y movimiento. El público se embelesa con lo que pasa en la escena y no oye la música. Por esto, el peligro de este espectáculo, por lo que a la música se refiere, está en que la música ocupe un lugar secundario para el oyente poco acostumbrado; pues acontece lo que con la Prensa gráfica que se ven los grabados y no se lee. Además, la música descriptiva nunca ha conseguido su objeto, como su fin no se la expresión poética por hábilmente que ese empleen armonía extrañas: giros extravagantes”

El 26 de agosto, el programa se fijó en sesión “matinée” a las seis de la tarde. Estuvo compuesto por “Petrouchka”, “Las Meninas”, “Kikimora”, “El Príncipe Igor” y “Les Sylphides”, y el Teatro Victoria Eugenia también contó con la presencia de el Presidente del Gobierno, el conde de Romanones¹⁶⁴ que, como en el día anterior, asistió a los *ballets russes*¹⁶⁵. Tan solo *El Pueblo Vasco*¹⁶⁶, hacía referencia a esta función aunque no se extendió mucho el redactor por la falta de espacio que el diario dedicó a la noticia ya que “nada hay que añadir a lo dicho” de los días anteriores, salvo que los bailes rusos “dejan aquí un recuerdo de su arte exquisito que no olvidaremos fácilmente”. En esta ocasión el “Victoria Eugenia” no se llenó aunque tuvo una entrada excelente. El día 27 de agosto la compañía de Diaghilev se trasladó a Bilbao para continuar con el contrato suscrito con Serrano, con funciones programadas para el 28 y 29 de agosto en el Teatro de los Campos Elíseos.

El día 28, con motivo de la visita de los Reyes se organizó una función de gala en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao. El Rey que por la mañana había llegado al muelle de Portugalete procedente de Santander, fue recibido por el Gobernador Civil -Queipo de Llano- y otras autoridades civiles y militares en el puerto de Las Arenas. Tras una recepción en el club náutico Sporting, presenció las regatas con la participación del Príncipe Raniero de Borbón y Dos Sicilias y visitó, después de finalizar la prueba deportiva, la Sociedad Española de Construcción Na-

¹⁶⁴ Ya se ha comentado que Santander y San Sebastián eran lugares de veraneo de la alta sociedad española, y parte de la burguesía nacional y extranjera. Entre los veraneantes ilustres de la política se encontraban el Presidente del Gobierno (Romanones) que veraneaba en San Sebastián junto con el Rey. Antonio Maura, en cambio, veraneaba en Santander, una ciudad en plena conflictividad social en aquellos años. En Angel Barrios, en “La Sociedad del Siglo XX. El Estado interventor y los derechos sociales de los ciudadanos” *Mutua Montañesa, en su primer centenario (1905-2005)*, Juan Baró Pérez, (ed.), Santander, 2006, pp. 68-70.

¹⁶⁵ *ABC*, 26 de agosto de 1916, 4ª, p. 13.

¹⁶⁶ *El Pueblo Vasco*, 27 de agosto de 1916, p. 3.

val. Tras finalizar el almuerzo se desplazó a la fábrica La Vizcaya, donde una vez terminada la visita navegó en una lacha de vapor hasta el pueblo de Neguri, donde practicó tiro al pichón¹⁶⁷.

Por la noche asistió a la función de los bailes rusos¹⁶⁸ que comenzó a las nueve y cuarenta y cinco, con un programa formado por “Carnaval”, “Sadko”, “El Espectro de la Rosa” y “Shehe-

Figura 8. El rey embarcando en un balandro para dirigirse a las regatas en San Sebastian. *La Ilustración Artística*, nº 1805, Agosto de 1916, p. 498.

rezade”¹⁶⁹. *El Nervión*, destacó lo brillante del espectáculo del día 28 por la decoración, las “figuras” y en referencia a “algunas obras”, reconocía su valor artístico a pesar de “los atrevimientos de la plástica”¹⁷⁰. Las compañías de ferrocarril de Las Arenas y

los tranvías eléctricos ofrecieron un servicio especial al fi-

¹⁶⁷ La agenda del Rey fue tan dilatada durante el día que llegó al Teatro de los Campos Elíseos una vez ya comenzada la representación, por este motivo el público no se percató de su presencia hasta el entreacto. Estuvo acompañado del comandante general de alabarderos, el marqués de Viana, el duque de Santo Mauro, el conde de Aibar don Jacinto Nárdiz, el conde de la La Unión, el conde de Zubiría, D. Enrique Careaga, el director general de Seguridad y don Gabriel Sánchez Vidal en *El Liberal*, 29 de agosto de 1916, portada. *El Nervión*, del 29 de agosto de 1916 en su página 2, concretaba la hora de llegada hacia las once de la noche, y que se situó en “el proscenio principal de la derecha”, lo acompañaron el infante Don Carlos y el Príncipe Raniero”, su séquito se situó en palcos consecutivos.

¹⁶⁸ *ABC*, 29 de agosto de 1916, 2ª, p. 14.

¹⁶⁹ *El Liberal*, apenas hizo referencia al espectáculo ofrecido por la compañía de Diaghilev. Trató el estreno en los Campos Elíseos como un acontecimiento social de gran expectación por la asistencia del Rey al espectáculo y por la novedad de los propios *ballets russes*, que motivo a que se llenase el teatro: “Así fué. Todos los palcos, las plateas, las butacas, ocupadas por distinguidas y bellas damas y gentilísimas señoritas, luciendo ricas toaletas y valiosas joyas”. Entendido, el acontecimiento de los *ballets russes* como una fiesta más de la agenda veraniega de la alta sociedad tanto española como vasca, el redactor, hace un repaso a la lista de asistentes- muy extensa-, disculpándose por la omisión de los no citados, en *El Liberal*, 29 de agosto de 1916, portada.

¹⁷⁰ “Algo hay en ciertos bailes que merece reproche por que toda la grandeza de las diversas manifestaciones de arte no puede ocultar los atrevimientos de la plástica ni los efectos de la sensualidad refinada. Con la salvedad, hay que reconocer con justicia, el mérito excepcional de los bailes rusos, ó mejor dicho, el conjunto de méritos que encierra el sorprendente espectáculo, que aquí, como en todas partes ha sido y será en las dos siguientes representaciones, un verdadero acontecimiento” en *El Nervión*, 29 de agosto de 1916, p. 2. Este periódico también describe una larga lista de personalidades de la alta sociedad bilbaína, más larga si cabe que la de *El Liberal*, presentes en el Teatro de los Campos Elíseos la noche del 28 de agosto de 1916.

nalizar la representación de los *ballets russes*, debido, entre otras cosas a la ubicación del teatro¹⁷¹, en la zona nueva del ensanche de Bilbao.

El día 29, se representaron “Les Sylphides”, “Las Meninas”, “Kikimora”, “Sol de la Noche” y “Carnaval” y pese a la interpretación de la compañía (más ajustada a lo que se vio en el Real), la orquesta, la puesta en escena o incluso el buen hacer de los tramoyistas, el público no correspondió, según el redactor “M.”, con los aplausos que merecían la “esplendidez artística” de los *ballets russes*¹⁷². El periodista socialista Teodosio Mendive desde su sección *La Linterna Mágica*¹⁷³ de *El Liberal*, añadía un breve relato sobre Alfonso XIII y esta noche de *ballets russes* en Bilbao, llegando a afirmar que tan solo aplaudió el Rey tras la representación de “Les Sylphides”. El monarca hizo notar a los espectadores allí presentes su agrado por los bailes rusos vistos en el Teatro de los Campos Elíseos llamando, al terminar la última de las obras programadas, llamó a varios artistas al palco, situado cerca del escenario en proscenio, para felicitarlos pública y personalmente¹⁷⁴.

Ante el éxito de público y la expectación que habían generado los *ballets russes* en las dos representaciones programadas en Bilbao, y al igual que en San Sebastián, se programó una sesión extraordinaria a las cinco de la tarde del día 30 de agosto. Anunciada como “matinée especial de gran Gala”, el Teatro de los Campos Elíseos no llenó ese día, aunque si que obtuvo una

¹⁷¹ El Teatro de los Campos Elíseos inició su construcción en el año 1901 y fue el primer teatro que se construyó en Bilbao en la zona del Ensanche de la capital vizcaína, sometida a principios el siglo XX a un fuerte proceso urbanizador, y alejada del antiguo casco urbano en Mikel Bilbao Salsidua, “Arquitectura teatral en Bilbao en los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los lugares recuperados”, *Bi-debarrieta*, nº23, Bilbao, 2012, pp. 49-51.

¹⁷² Para “M”, esto no era raro, porque aunque echo en falta obras que según su punto de vista tenían más valor artístico y carácter para el espectáculo como “Sheherezade”, el público de Bilbao se pasaba la vida diferenciando entre lo “escabroso” y lo “soso”, “M.” en *El Liberal*, 30 de agosto de 1916, p. 3.

¹⁷³ “El rey aparece en su palco poniendo en movimiento al público. En pie, erguido y sonriente, saluda, luego se sienta, y la orquesta termina la Marcha Real. El rey estira los puños de la camisa; luego los oculta, después pasa una mano sobre su real cabeza, luego junta las manos entrelazando los dedos; las desune; toma los gemelos y envía sus reales miradas; después coge el programa y lee, vuelve a unir sus pulcras manos grandes, y por fin, se levanta y desaparece tras la roja cortina del antepalco”...continúa con la narración de la representación de “Les Sylphides”, que acaba con otra alusión al rey: “Cuando el valse muere, lentamente, Lydia la espiritual, se cierra en sí como una flor blanca en la noche, y pronto sílfides y mariposas y hadas huyen al fondo del lago misterioso y profundo que duerme bajo la luna. El telón cae, la luz brilla y el público...no aplaude. ¡Desdichado! Sólo el rey aplaude con agrado. Sólo el rey tiene buen gusto”. Teodosio Mendive en *El Liberal*, 31 de agosto de 1916, portada.

¹⁷⁴ El Rey también fue ovacionado por los asistentes a su salida del teatro, en *El Nervión*, 30 de agosto de 1916, p. 2. El episodio del palco es narrado por una de sus protagonistas en un libro sobre sus memorias, junto con varias anécdotas que se sucedieron ente los bailarines y el monarca. Lydia Sokolova, *Dancing with Diaghilev*, Mercury House, Lancaster, 1960, p. 84.

buena entrada con la programación de “Les Sylphides”, “Carnaval”, “El Espectro de la Rosa” y las danzas de “El Príncipe Igor”¹⁷⁵. El Rey en esta ocasión no acudió, a diferencia de las otras noches a esta sesión de tarde. El monarca español durante la mañana había asistido a las regatas y, más tarde, acudiría a un almuerzo en el Real Sporting Club, donde en el brindis defendió mediante un breve discurso, la neutralidad española en la guerra, retirándose después de la sobremesa¹⁷⁶ sin ocupar su palco en el Teatro de los Campos Elíseos, en lo que sería la última función de los *ballets russes* en España durante el año 1916.

Al finalizar la temporada estival de la compañía rusa, al igual que sucediera con la temporada de primavera del Teatro Real de Madrid, continuó el goteo de información sobre las actuaciones en San Sebastián y Bilbao, con reseñas más amplias y críticas sobre el espectáculo.

Un ejemplo de ello lo encontramos en José María Salaverría, que desde las páginas de *ABC*, señaló la buena publicidad y presentación de los bailes rusos ante el público como el principal elemento ante la falta de crítica. Aunque no sería su caso, ya que desde las páginas del diario conservador arremetió contra las actuaciones llevadas por los *ballets* rusos en San Sebastián durante el mes de agosto de 1916 por el “snobismo” que transmitían sus representaciones, conducidas bajo un exceso de modernidad que, a ojos de Salaverría se mostraba ya caduca, fuera de toda moda:

“Después de una preparación concienzuda y expertísima, en que el arte del reclamo agota sus recurso, los célebres bailes rusos han desarrollado sus pintorescas y polícromas habilidades en el mejor teatro de San Sebastián. Es superfluo decir cuánto éxito han logrado. La escala del snobismo comienza en las grandes urbes lujosas, como San Petersburgo y París; luego desciende a Nueva York y Buenos Aires; cuando llega á Madrid, el pasmo de admiración termina en agradecimiento. La fase final y humilde del snobismo. Viendo la sala del teatro, toda colmada de señora brillantes, cuyo escote rebasa casi (tal es la moda) el límite de lo posible; contemplando la animada escena donde brincaban las comparsas de danzantes semidesnudas, pensaba yo que existen actualmente muchas cosas que están fuera del centro, como desviadas, como retrasadas. Esos bailes rusos son contemporáneos del tango criollo, de la pintura de Anglada, del cosmopolitismo,

¹⁷⁵ “Primero fue la teoría de las doncellas con veste blanca, que en la selva azul y profunda trenzan y destrenzan sus figuras ágiles como mariposas de vuelo melodiosas mientras el amor juega ente sus frondas. Después en “Carnaval”, el ir y venir por el escenario -decorado con una tela de zócalo morado, llena de campanillas de oro- de los petimetres de 1830; de los gomosos de telita entallada y de sombrero de copa gris; de las bailarinas vestidas de gasa esponjosa, como en un antiguo grabado de la ópera; de Pierrot, blanco de luna y de los viejos galantes de monocle y de las mujeres que ofrecen al poeta pálido de amor y de ajeno, una rosa escondida. Y Schumann, derramando su inspiración, como un vaso de esencias calientes sobre aquella fábula de amor. Más tarde, la rosa, que dejó su perfume de poema en el alma de una mujer y que luego huye fugitiva. Y para el final de fiesta, arqueros feroces y ágiles danzarinas de Persia saltan briosos, mientras á lo lejos extiende el campamento sus telas de fuego”. Mariano Vidal Tolosana en *La Tarde*, 31 de agosto de 1916, p. 3.

¹⁷⁶ *El Liberal*, 31 de agosto de 1916.

del sensualismo en la literatura, del refinamiento poético, del vicio neurótico, del erotismo cerebral... Hace dos años que todo eso imperaba, y resulta ya anacrónico”¹⁷⁷.

La contestación a este artículo, vino de la mano del crítico musical Adolfo Salazar -cronista de las actuaciones en San Sebastián en el diario *La Voz de Guipúzcoa*¹⁷⁸- que con forma irónica se refiere al texto de Salaverría en el *ABC* en un post criptum de un artículo sobre los *ballets russes*¹⁷⁹. En ese mismo artículo, Salazar aprovecha para repasar las tres obras estrenadas en San Sebastián, que no habían sido representadas en Madrid: “Sadko”, “Las Meninas” y “Kikímora”. Aunque las considera como obras de cámara en contraposición con otros bailes de mayor volumen de bailarines y duración -del mismo modo que se opone la música de cámara a la sinfónica-, como si hubiesen sido creadas “para un salón o para un escenario reducido”¹⁸⁰.

Hubo gente, según Salazar, que al ver el nombre del cuadro de Velázquez en los carteles pensó que era una representación animada del cuadro del pintor sevillano, pero para el director de la *Revista musical hispano-americana*, fue no más que un “paso de danza, armoniosamente lento, evocado por la contemplación de los retratos velazqueños”, donde existían errores, a su juicio, de anacronismo en el decorado, el vestuario o incluso en los detalles de algunos personajes. Aunque, Massine, había manifestado a Salazar que no trataba de crear una representación de época sino más bien todo lo contrario. Pretendía ofrecer a un público, considerado por Massine cosmopolita, sus sensaciones sobre la España del siglo XVII como observador extranjero. El crí-

¹⁷⁷ Los calificaba de ser la flor del reclamo “esa cosa entre yanqui y judía, ha perturbado y hecho mas anhelante el curso de la vida moderna” Además, más allá de la modernidad “mercantil que representan” entra en la moralidad que personifican algunos de sus espectáculos por exponer ante un público no apto para el erotismo danzas, “de una sensualidad intelectual, literaria, morbosa” donde “ciertos pasajes de los bailes rusos desagradan por su grosera y en apariencia quintaesencia obscenidad; desagradan aun á los ojos más habituados á la contemplación y comprensión de todas las livianidades posibles. Los bailes rusos son manjar para la sociedad ociosa y rastacueramente curiosa de las grandes urbes; para los señoritos provincianos que aspiran a París; para los decadentes levantinos y brasileños. Además, eso ha pasado de moda”. Jose María Salaverría en *ABC*, 4 de septiembre de 1916, p. 7.

¹⁷⁸ Todas las crónicas de Adolfo Salazar del año 1916, publicadas en *La Voz de Guipúzcoa*, así como otras informaciones relativas a esta gira de los *ballets russes*, están publicadas en su integridad por Patxi J. Larrañaga y José M^a Larrañaga en “La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, op. cit., pp. 293-310.

¹⁷⁹ Salazar criticaba que toda la retahíla de adjetivos y comparaciones con respecto a la compañía de Diaghilev sea para hacer saber a los lectores que Salaverría vio a los Bailes Rusos unos años atrás en Buenos Aires: “Leemos a última hora un artículo del colaborador del *ABC* Sr. Salaverría, en el que manifiesta todo sus desprecio por los bailes rusos, espectáculos para uso de señoritos y de *snoobs*... ¡Y todo ello para “colocarnos” que hacía ya lo menos cuatro años que el distinguido periodista había visto los bailes rusos en Buenos Aires! en Adolfo Salazar, “Algo sobre más sobre los bailes rusos”, *Revista musical hispano-americana*, nº 7, agosto de 1916, Madrid, p. 12.

¹⁸⁰ Adolfo Salazar, *Ibid.*, p. 10.

tico no acertó a ver la transfiguración española de Massine plasmada en la plástica de la escenografía ni la coreografía del *ballet* de “Las Meninas”, que fue para él una creación insuficientemente “evocadora” de lo español¹⁸¹. En cuanto a “Kikimora”, la analizó como si de una fantasía infantil para teatro se tratase, simplemente era para el crítico musical “humorística y graciosa”.

No fue el único artículo que publicó Salazar sobre estas actuaciones en San Sebastián. En la publicación *Arte Musical*¹⁸² del mes de septiembre añadía nuevos detalles sobre aquel *tour de force*, -así se lo definió Bolm que, además, le adelantó que habría primicias en San Sebastián-. En lo que se refiere a la escenografía, la compañía tuvo que hacer un trabajo extra de adaptación de las coreografías al pequeño escenario del Teatro Victoria Eugenia aunque, de haber sido únicamente programadas las obras de estreno, no hubiese sido necesario. Salazar calificó a “Kikimora” y “Las Meninas” como obras de “salón”, pues entendía que habían sido creadas más para “salones aristocráticos” que para teatros, y en referencia a la obra de inspiración española consideró que: “La obra gustó más en posteriores representaciones que el día del estreno, en el que el público se quedó un poco sorprendido y frío”¹⁸³.

El contrapunto a la crítica de Salazar lo ponen Francisco Gáscue y Rogelio Villar, desde la *Revista musical hispano-americana* y *La Ilustración Española y americana*, respectivamente. Gáscue era de la misma opinión que Salazar con “Sadko”, al considerarla “agradable e interesan-

¹⁸¹ Massine, según Salazar construye esta obra en función no solo del sentido que adquiere la España del Siglo de Oro para el bailarín y coreógrafo ruso, sino de otros recuerdos e impresiones sobre España como observador extranjero -recordemos que más arriba hemos citado la afición por visitar de Massine las obras expuestas en el Museo del Prado durante su estancia en Madrid, entre ellas, muchas de Velázquez-. Sin embargo a ojos del crítico musical: “en realidad, la escena hubiese tenido más carácter español si en lugar de la puerta de la cochera, malamente barroca, con unos grupos a derecha e izquierda al gusto de Bernini, se hubiese ideado otra escena, o aun si esa misma hubiese sabido ser más evocativa”. A continuación describía el hilo argumentativo de la obra con cierto tono crítico: “El ligero argumento supone que dos damas, ataviadas con enormes guardainfantes (que al principio me parecieron desproporcionados y que luego he visto que no hacen mal, a pesar de su voluminosidad, porque ésta decreta la lentitud de la danza), son galanteadas por dos galanes que las requieren con ademanes más goyescos que velazqueños. La enana Maribárbola, pequeña y deforme, se entromete con agrio y malévol gesto”. *Ibid.*, p. 11.

¹⁸² A. Salazar, “Los bailes rusos en San Sebastián”, *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, nº41, 15 de septiembre de 1916, pp. 1-2.

¹⁸³ Para Salazar, Sert no tuvo un excepcional acierto en la decoración, y el público encontró exagerado los trajes que hacían parecerse a las damas a aquellos aparatosos “timbaleros napoleónicos”. La propia bailarina Sokolova, que participó en el *ballet* se quejaba en sus memorias de lo pesado del vestuario diseñado por el catalán: “Our dresses were enormous: the hoops stuck out twice of our arms an the wigs were width of our shoulders”. L. Sokolova, *op. cit.*, p.84. En cuanto a la orquestación de las piezas musicales que acompañaron a los *ballets*, no piensa que la orquesta del Victoria Eugenia sonará muy bien, porque de todas las obras interpretadas solo se salvaron “La Pavana” de Fauré, “Sadko” y “Petrouchka”. Siendo esta la última la que generó el único aplauso a la orquesta dirigida por E. Ansermet contando al piando con M. Henri Defosse. A. Salazar, *Ibidem*, p. 2.

te” aunque su escenografía le parecía en su conjunto como “una orgía desenfadada de la danza”. No tenía en cambio muchos argumentos para definir “Las Meninas”, pues encontraba la representación tan sencilla que apenas daba para mucho más que su mera descripción escénica. De esta forma, criticó el aporte de la enana en la escena por ser “una cosa fea”, pudiéndose haber suprimido porque la obra en su conjunto “supo a poco” y que, pese al acierto de tocar la orquesta una Pavana de Fauré en su representación, hubiera sido mejor buscar una analogía musical española de los maestros del siglo XVI y XVII. Pese a todo, la consideró un “cuadro fino y delicado”. “Kikimora” fue la que peor salió parada de las tres al calificarla de ser algo “feo e inaceptable”, en palabras de Gáscue:

“No puedo soportar los clowns excéntricos (ahora no hay, en verdad, ninguno centrado), haraposos y sucios. Son una injuria al arte. No puedo tampoco admitir la representación del espíritu del mal por un bailarín alto, seco, chupado, repintado de horrible modo y con un traje de colores chillones y mal casados que hacen *pendant*, por desgracia, con los de la decoración fantástica, pero inaceptable, también de la escena. No recuerdo, ni hago esfuerzo alguno por recordar, el brevísimo argumento. Hay un gato que guarda Kikimora, espíritu del mal, que ha tomado forma humana. Kikimora corta la cabeza al gato y huye. Y nada más en fin de cuentas. Es poco, pero es malo, y dispensen los que admiran todos los bailes rusos en bloque y sin distinguir entre ellos”¹⁸⁴

Figura 9. Lydia Lopokova representando “Sadko”. “La Semana Grande de San Sebastián”. *La Ilustración Española y Americana*. 8 de septiembre de 1916, nº33. p. 527.

Rogelio Villar, por su parte- que era director de la *Revista musical hispano-americana* junto con Adolfo Salazar- escribía en *La Ilustración Española y Americana* un artículo sobre las novedades de los *ballets russes* con respecto a la temporada de Madrid. En referencia a “Kikimora”, se situaba en la misma línea que Salazar, dando poca importancia a la representación en sí pero a diferencia de este tenía en cuenta el valor de la decoración “colorista” de Larionov. En “Sadko” destacaba el conjunto de artistas que daban vida a una representación marcada por la “gran visualidad” que presentaba en el escenario para el espectador.

La obra de temática española “Las Meninas”, era para Villar una obra que sería, en todo caso, apreciada fuera de España por su “exotismo” pero a ojos de los españo-

¹⁸⁴ Francisco Gáscue, “Movimiento musical de provincias y extranjeros: San Sebastian”, *Revista musical hispano-americana*, nº 9, septiembre de 1916, Madrid, p. 17.

les no poseía ni carácter ni ambiente, además, los pasos de corte más “ceremoniosos y solemnes” de los bailarines en su representación eran “un tanto ridículos”. No obstante calificó, al igual que Salazar y Gáscue¹⁸⁵, de fino el cuadro que representaba la obra y los tres críticos musicales convergieron en que ni por vestuario, ni por decorado, ni por música ni por coreografía y escenografía, la creación de Massine reflejó el cuadro o la época de “Las Meninas” de Velázquez¹⁸⁶.

Por último, Ignacio Zubialde¹⁸⁷, con sus impresiones sobre las actuaciones de los rusos en Bilbao, cierra el apartado que la crítica musical dedicó desde sus publicaciones más especializadas a la compañía de Diaghilev en su gira de verano. Zubialde, que era el presidente y fundador de la *Revista musical hispano-americana*, encuentra que el espectáculo del Campos Elíseos pudo ser más vistoso de no haber sido por las reducidas medidas del escenario del teatro del ensanche de Bilbao pero, al estar en reformas el Teatro Arriaga, de dimensiones más amplias, se hubieron de adaptar la escenografía y coreografía con las consecuencias para el propio espectáculo.

Para el crítico musical, el espectáculo de los bailes rusos pese a no gozar de un grandioso éxito, suscitó un aumento de la expectación entre el público bilbaíno a medida que transcurrían las noches, generando al término de la última función grandes beneficios en taquilla. En su opinión, esto no se reflejó en la actitud de la empresa hacia el público que había pagado por sus en-

¹⁸⁵ En las páginas sucesivas Gáscue, no se inhibió del debate generado en torno a la compañía de Diaghilev en su comparación con la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, ya iniciado por Villar en el número de junio de la misma revista. También se extendió, de nuevo, sobre la polémica de que el público en muchas de las obras representadas por la compañía de Diaghilev “prefería ver a oír”. Para el ingeniero vasco reconvertido en crítico musical, en la combinación de los cuatro elementos, música, baile, decoración y palabra, las obras de Wagner guardaban un equilibrio entre las mismas artes sin que la música sea la predominante. En cambio, no veía en la combinación a dos de música y baile de los *ballets russes* la misma armonía sino que “el espectáculo visual” dominaba sobre la música: “tengo la seguridad de que, para el noventa y cinco por ciento de los espectadores, queda ésta reducida al mismo papel de acompañante que desempeñan el piano o el sexteto en un cinematógrafo. Se necesita un gran hábito de oír música para seguir con la vista el baile y a la vez el oído de la orquesta”. Tampoco quería dejar sin crítica la música de Stravinsky: “Stravinsky representa la reducción al absurdo de los postwagnerianos alemanes, como Strauss, el cual ha solido declarar que huye del bueno sonido (wohklng) como el cólera!!”. Para muchos en la música del compositor ruso, se sitúa “el límite del progreso de nuestro días”, pero a criterio de Gáscue, comparándose con esas otras personas de más competencia en lo musical y en el gusto artístico, él está con Schumann: “lo primero que una música necesita para ser buena es que suene bien” y pone el ejemplo de “Petrouchka”, marcada por “el estruendo de lo moderno a todo trapo” donde se reproducen “exactamente los mil ruidos de de una feria del pueblo”. Vaticinaba que en una “docena de años” se habría extinguido el arte de Stravinsky al igual otras modas efímeras en arquitectura o pintura, porque eran “enfermedades agudas del arte” de corto recorrido. *Ibid.* pp. 18-19.

¹⁸⁶ Finaliza el artículo Villar con la creencia de que volverán el año que viene a Madrid y que traerán consigo el estreno de la pantomima de Falla “El Sombrero de tres Picos” y quizás “Las Noche en los jardines de España”, en Rogelio Villar, “La Semana Grande de San Sebastián”, *La Ilustración Española y Americana*, nº 33, 8 de septiembre de 1916, p. 527.

¹⁸⁷ I. Zubialde “Bilbao”, *Revista musical hispano-americana*, nº 9, septiembre 1916, Madrid, pp. 10-11.

tradas por la “desconsideración y desdén inconcebibles” en la configuración del programa diario. A juicio de Zubialde, la programación no fue del todo acertada pues repitió obras como “Carnaval” o “Sylfides” varias noches, y tan sólo una vez la obra de “Scheherezade” que causó muy buena aceptación entre los asistentes a la sesión. En cambio, no programó ni una sola noche “Petrouchka” ni “El pájaro de fuego”. Tampoco atinó la empresa en los programas de mano, tan sobrios que ni tan siquiera contenían notas o explicaciones sobre las obras. En el caso de “Kikimora”, la obra resultó simplemente “incomprensible” por este motivo.

Tras caer el telón sobre el Teatro de los Campos Elíseos y con la publicación de las últimas crónicas escritas sobre la compañía de Diaghilev, concluía la primera gran temporada de los *ballets russes* en España. Diaghilev, al igual que había hecho en alguna ocasión anterior, mandó al grueso de la compañía de gira por Estados Unidos (partieron desde Burdeos el 8 de septiembre) mientras un pequeño séquito de colaboradores permaneció junto a él para definir el destino de la compañía en los meses futuros. España se volvía otra vez centro de operaciones creativo y logístico hasta bien entrado octubre¹⁸⁸. Nuevos proyectos sobre temas españoles se vislumbraban en el horizonte del repertorio de los *ballets russes*, aunque no pasaron a concretarse en obras.

¹⁸⁸ En el catálogo de la exposición sobre los *ballets russes* celebrada en Granada en 1989, se afirma que tras la despedida de los *ballets russes* hacia EEUU en Burdeos, Diaghilev y Massine acudieron con posterioridad a San Sebastian para fijar los términos del contrato con Falla para “El Sombrero de Tres Picos”. En esa localidad aprovecharon para ver al pianista Rubinstein dentro del Festival de Música del Gran Casino, y tras terminar su estancia en San Sebastian el día 22 partieron hacia Italia en coche Diaghilev, Massine, Josep M^a Sert y Misia, en *España y los ballets russes. Catálogo de la exposición*, Auditorio Manuel de Falla (Granada), del 17 de junio al 2 de julio, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes escénicas y musicales, Madrid, 1989, p. 71. En cierto modo, Diaghilev no solo regresó a España a rubricar el contrato con Falla, también lo hizo para disponer el envío de todo el material de su *ballet*, porque el voluminoso equipo material de los *ballets russes* no saldría de España hasta finales de octubre de 1916 por Barcelona y Hendaya, tal como lo refleja un telegrama que envía Diaghilev a Falla el 24 de octubre de 1916 desde Roma, en Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario en VVAA: Antonio Alvarez Cañibano e Yvan Nommick, *op. cit.*, p. 122. En cuanto a la fecha de partida de España, si realmente Diaghilev salió el 22 de septiembre hacia Roma, tuvo que volver a finales de ese mes porque los contratos de los bailarines que el empresario ruso pactó para su proyecto español, están firmados el 1 y 2 de octubre en Sevilla con el puño y letra de Sergue Diaghilev, hecho que lo sitúa en Sevilla y por tanto en España, a principios del mes de octubre de 1916. Una copia de estos contratos se halla en el Fons Kochno de la Biblioteca-Museo de la Ópera de París, Bibliothèque National de France.

1.6 Proyectos inacabados.

La pareja rusa formada por Larionov¹⁸⁹ y Goncharova¹⁹⁰, junto con el catalán José María Sert, habían copado todos los diseños referidos a los nuevos proyectos de la compañía de Diaghilev, durante el verano de 1916 en España. Algunas de las creaciones de este periodo pronto se incorporaron al programa de los “bailes rusos”, como “kikimora” o “Las Meninas”. En cambio, otras obras como “España” y “Triana”¹⁹¹, cuyos diseños de vestuario y decorados recayeron sobre Goncharova, no vieron nunca la luz del escenario. Ensañados en Roma y coreografiados mediante sketches por parte de Massine¹⁹², con base musical de Albéniz y Ravel, respectivamente, constituyen parte del legado de los *ballets russes* heredado de su primera visita a aquella España de Alfonso XII situada en el ecuador de la Primera Guerra Mundial del siglo pasado. Para completar ambos proyectos, Diaghilev buscó a dos bailarines de flamenco expresamente, para adoptar roles de españoles tanto en “Triana” como en “España” y cuya incorporación al pequeño sé-

¹⁸⁹ Mikhail Larionov acompañó a Diaghilev por España del 8 de julio al 9 de octubre junto con su esposa Natalia Goncharova (la fecha de partida la fija una postal enviada a Falla el 9 de octubre de 1916 desde Madrid: “Cher Falla, Nous partous aujourd’hui a Rome. Nous vous remercions pour le temps que nous avons passé très agréablement avec tous et vous envoyons nos meilleurs souh(n)ets” en Fons Kochno, Biblioteca-Museo de la Ópera de París, Bibliothèque National de France). El vanguardista creador ruso diseñó para Diaghilev, los telones, el decorado y trajes para la obra “Contes Russes” o “Kikimora”, con música de Anatole Liadov, estrenada con desigual éxito en San Sebastian el 25 de agosto. Tras finalizar su periplo español, desde finales de octubre de 1916, Diaghilev pasó algunos meses en Roma después de mandar gran parte de su troupé a America, quedándose junto al empresario, entre 16-18 bailarines. Con Massine como nuevo coreógrafo preparó los *ballets* de “Les contes russes”, de Liadov y “Les femmes de Bonne Humeur, de Scarlatti. Después de Roma, según Larionov, volvieron casi todos los años a España bajo la especial protección del marques de Durcal y donde el rey, que asistió a todas las representaciones de los bailes rusos, admiraba especialmente los pasos de Woizikovsky: “qu’il esquissa lui-même quelques pas en demanant si c’était bien cela” en Mikhail Larionov, 1881-1964, *Une Avant-Garde explosive*, op. cit., p. 164.

¹⁹⁰ El estallido de la Primera Guerra Mundial puso fin a la empresa más brillante de “World of Art” en el diseño de escenografía, y consecuentemente, los artistas del grupo, sólo ya de forma esporádica, contribuyeron a las producciones de Diaghilev. Entre 1914 y 1916, su puesto fue cubierto con representantes de una nueva generación, de los que destacan Mikhail Larionov y Natalia Goncharova. Superada esta etapa, Diaghilev invitó a pintores que lideraban diferentes movimientos artísticos tanto en Francia como en Europa Occidental y, muchos de ellos, por lo general, no habían participado en el diseño y creación escenográfica con anterioridad. Entre ellos varios pintores españoles, pero sobre todo franceses: Pablo Picasso, André Derain, Georges Braque, Henri Matisse, Georges Roualt, Maurice Utrillo, Juan Gris, Joan Miró, and Max Ernst Vsevolod Petrov, *Russian Art Nouveau, The World of Art and Diaghilev’s painters*. Bournemouth, Parkstone Press, 1997, pp. 119-120.

¹⁹¹ Diaghilev pensaba, una vez descartado los nocturnos de Falla, configurar una especie de velada española con tres *ballets*, uno amplio basado en *El Corregidor* y *La molinera* (que más tarde se denominaría “Le Tricorne” y dos pequeños *ballets* de un acto, basados en diferentes obras de maestros musicales cuya inspiración era España: “Triana” y “Puerto” de Isaac Albéniz, “Polo gitano” de Tomás Bretón y “Rapsodie espagnole” de Maurice Ravel. De las cuatro posibilidades solo “Triana” y “Rapsodie espagnole” -renombrada “España” para obra de ballet- se llevaron a cabo, encargando sus diseños a Natalia Gontcharova como hemos visto. *España y los ballets russes. Catálogo de la exposición*, op. cit., p. 31.

¹⁹² E. V. Petrov, op. cit., p. 294.

quito de Diaghilev fue prevista entre el 15 y el 20 de octubre en Roma. Pero el principio del fin de ambos proyectos coincide con la “espantá” de los bailarines españoles contratados, el “Batato” y la “Morillo”.

Tras la rúbrica de la firma de José Rodríguez y del padre de Angeles Morillo¹⁹³ en Sevilla en octubre de 1916, al lado del puño y letra de Sergue Diaghilev, se inició uno de los primeros episodios con bailarines o figurantes españoles de por medio en los que se vio envuelto el empresario ruso. El asunto comenzó, una vez más, gracias al papel que jugó Falla como anfitrión cultural. Diaghilev recurrió a él para ultimar los preparativos administrativos del viaje de los bailarines desde Sevilla hasta Roma, donde se reuniría con la compañía para llevar a cabo unas sesiones que tenía programadas en el Teatro Augusteo de la capital palatina. Falla a su vez, que vivía en Madrid por entonces, decidió traspasar las gestiones a su amigo sevillano Juan Lafita.

Lafita, que trabajaba en el Archivo de Indias en Sevilla hizo de “conseguidor” en este asunto. Se puede ver el grado de implicación que pone en sus cometidos en este breve fragmento que a continuación reproducimos de una carta enviada por Lafita a Falla:

“Ahora vengo de dejar medio arreglado el asunto del pasaporte del bailador aunque aún no me atrevo a cantar victoria pues mañana han de pedir los pasaportes y aún hay que visarlos por los cónsules de Francia sólo se pone que pasan para asuntos particulares y no para bailar, por consejo del secretario del Gobernador civil y Gobernador interino Sr. González Junguitu ... Yo en cuanto tenga los papeles en la mano le telegrafiaré a Diaghilev pidiéndole el dinero del anticipo y viaje de Rodríguez, y el billete de Francia e Italia como los de la Morillo, y acusándole recibo de todo aunque ya de lo anterior V. se lo ha dicho”¹⁹⁴.

Los bailarines ya habían iniciado tramites para la obtención de la documentación necesaria para el viaje a Italia vía Francia (la cédula de identificación y el pasaporte en este caso). Pero Rodríguez tuvo problemas y Lafita tuvo que acompañar al “Batato” personalmente a realizar las gestiones de los documentos. Así se lo comunicó a Falla y, lo que parecía en principio ser un mero tramite burocrático, creó un retraso en el viaje del bailarín de flamenco hacía Roma. Una

¹⁹³ Juan Rodríguez "El Batato" y Angeles Morillo, son una recurrente aportación diaghileviana en su concepción de obras de contenido español en esta nueva etapa creativa originada en España. Por los telegramas y cartas enviadas entre Diaghilev, Juan Lafita y Falla, los conoció en Sevilla, después de acabar su gira en San Sebastian e iban a formar parte del elenco de artistas de los nuevos proyectos inspirados en España. Independientemente de la visión española tan particular de Gontcharova, quiso el “impresario” ruso aportar con su presencia sobre el escenario de Roma, una pequeña dosis de realidad en la representación de “lo español” en el recién inaugurado periodo de pintores y obras no rusas.

¹⁹⁴ Citado en Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario- Apéndice documental- en VVAA: Antonio Alvarez Cañibano e Yvan Nommick, *op. cit.*, p. 144.

vez solucionado el problema de la documentación, Lafita lo puso en conocimiento del compositor gaditano¹⁹⁵ y del mismo Diaghilev. Falla felicitó por su éxito en la gestión a Lafita en este asunto y una vez asumida su función de mediador entre Lafita y Diaghilev, pensó como Lafita que el retraso del viaje no tenía gran importancia y esperaba confirmación del empresario ruso para que le enviara a Rodríguez el dinero con el que sufragar el billete de tren y los gastos de viaje, al igual que había hecho previamente con Ángeles Morillo¹⁹⁶.

Lafita, Falla y Diaghilev se intercambiaron varias cartas y telegramas para concretar los pormenores del viaje durante el mes de noviembre¹⁹⁷. Una vez hecha la previsión de gasto, sólo era cuestión de que los bailarines llegaran a Madrid en tren para, a continuación, dirigirse a Barcelona en ferrocarril, al objeto de pasar la frontera francesa siguiendo destino a Roma. Pero, el 7 de diciembre, Lafita se mostraba desesperado al no tener noticias de ambos bailarines ni de Falla o Diaghilev, por lo que decidió escribir a Falla para comunicarle que, tras dejarlos en el tren, no había sabido nada de ellos. Lafita desesperado decidió hacer una visita a la casas de los hermanos de la Morillo para ver si tenían noticias de ella, pero “nada”.

El episodio continúa con un escrito dirigido a Diaghilev a Vía Parlamento, 9 de Roma para preguntar por los artistas “quand arrivent”¹⁹⁸. La respuesta que tiene de Falla, el 28 de diciembre de 1916, no es nada esperanzadora: “Diaghilev está furioso y con mucha razón”. Falla le comen-

¹⁹⁵ Carta de Falla a Juan Lafita, fechada el 29 de octubre de 1916. AMdF, carpeta de correspondencia 7162.

¹⁹⁶ Carta de Juan Lafita a Manuel de Falla, fechada el 27 de octubre de 1916. AMdF, carpeta de correspondencia 7162.

¹⁹⁷ En una carta del 30 de octubre de 1916, Lafita comunicó a Falla que le había mandando un telegrama a Diaghilev “Tout arrange attendant seulement billet avec argent danseur partiment ensemble. Lafita”. Dando por supuesto que la cosa ya estaba arreglada con los bailarines, pero que no le había querido decir nada más al empresario ruso por si le ponía “pegas” el cónsul de Francia. AMdF, carpeta de correspondencia 7162. En otra tarjeta postal del 9 de noviembre de 1916, Lafita escribió a Falla “Recibo esta tarde un telegrama contestando a mi postal de ayer y ahora envío uno a Diaghilew conforme, que dice “Reçu 400 pesetas danseur et telegrame sites si j’attends billet Cerbere- Roma comone danseuse”. Esa misma mañana, recibió otro telegrama de Diaghilev donde fue informado que le había enviado “400 pts. pour le voyage danseur, sincers semierciements” pero Lafita ante el temor de un error del ruso le informa a Falla que “por si acaso el viaje que se refiere hasta la frontera le he enviado la propuesta anterior pues es raro que habiendo mandado a la Morillo los billetes y 580 ptas (entre el anticipo de 300 a ella y las 280 a mi para los billetes a la frontera). Enviarle solo 400 para todo a el muchacho cuyo viaje a Barcelona cuesta ordinariamente en 3ª 83 ptas (que con 100 con comidas etc. y Francia a Roma serán 150 más) y tiene que equiparse; yo creo que podrá ir de todos modos pero estirando la cuerda. Ya esperaré contestación de Diaghilew”. AMdF, carpeta de correspondencia 7162.

¹⁹⁸ Diaghilev le insiste a Falla que ponga en manos de un abogado el asunto y que exija indemnizaciones por todos los inconvenientes que le están suponiendo al empresario ruso la incomparecencia de los bailarines, en Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario en VVAA: Antonio Alvarez Cañibano e Yvan Nommick, *op. cit.*, p. 124.

ta a Lafita que ha puesto en manos de sus abogados el asunto, que se ha pasado por la Dirección de Seguridad en Madrid, para pedir información sobre los mismos porque “quiere seguir el asunto judicialmente”. Terminaba la carta pidiendo a Lafita que le informe de cualquier novedad al respecto¹⁹⁹. Sin noticias de los bailarines en los meses siguientes, al igual que de los proyectos “Triana” y “España”²⁰⁰, se confirmó la incomparecencia de los mismos ante Diaghilev según la correspondencia mantenida entre Lafita y Falla²⁰¹.

Tras, el episodio de la “espantá”, que se prolongará algún tiempo más en la correspondencia entre Lafita, Falla y Diaghilev, se pone un punto y seguido a la llegada de los *ballets russes* de Diaghilev a España. Ante una coyuntura bélica -a la que luego se uniría la Revolución Rusa que asfixiaba los recursos económicos de su empresa, unida a la imposibilidad de llenar las vacías plateas de los teatros continentales europeos en conflicto, la compañía inicia una especie de campaña española durante el paréntesis europeo de la guerra mundial. Su comienzo de gira en el Teatro Real de Madrid, caracterizado por la presencia en exclusiva de obras rusas, se enmarca dentro de un impromptu artístico que los *ballets russes* iniciaron con el viraje de los diseños de

¹⁹⁹ Carta de Falla a Lafita, fechada en Madrid el 28 de diciembre de 1916. AMdF, carpeta de correspondencia 7162. Falla le confirma a Diaghilev que desde el 15 de diciembre no ha vuelto a saber nada del “Batato”: “me enseñó los documentos para salir y el propio abogado me recomendó que le diera el dinero”. En esta última carta también le hace una observación sobre la orquestación de “Triana” hecha por Arbós que ha visto recientemente: “Me ha parecido de gran efecto y refleja muy bien el carácter de la pieza original”. Es está la ultima referencia que hacen sobre los *ballets* de “Triana” y “España” en la correspondencia que se conserva de ambos y que no aportan nada más sobre lo fallido del primer proyecto formado de obras de *ballet*, donde se ensalzaba “lo español” como tema, para estreno en el extranjero. Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario en Antonio Alvarez Cañibano e Yvan Nommick, *op. cit.*, p.124

²⁰⁰ Si la insumisión de los bailarines establecía un principio de incertidumbre ante los proyectos de “Triana” y “España”, no fue óbice para que Diaghilev cesará en su empeño. Si ya contaba con los diseños de Gontcharova, y la coreografía de Massine, amén de los dos bailarines que otorgarían el realismo español a las obras en la parte de representación escénica. Los telegramas que recoge Nommick, y donde se puede seguir toda la correspondencia conservada entre Diaghilev y Falla, muestran como el empresario ruso seguía con el proyecto ante el ofrecimiento, siempre a través de Falla, a Enrique Fernández Arbós. Le ofrece a Arbós orquestar “Triana” para enero de 1917 y autorización para interpretar las obras “Triana” y “Puerto” (le ofrece 400 pesetas por orquestación de “Triana” y 300 pesetas por la partitura de “Puerto”). Telegramas fechado el 3 y 16 de noviembre de 1916 en Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario en Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op. cit.*, p.123.

²⁰¹ El amigo sevillano de Falla le confirmó a este, el día 11 del mes de abril de 1917, que no había vuelto a saber nada de “el Batato”, aunque a Sevilla no regresó y que quizás viviera en Barcelona. En cambio, si tenía noticias de la bailaora: “la Morillo tiene un pisito aquí por el sr. sátiro, viejo y raptor”. Lafita tampoco había vuelto a saber nada del “famoso Diaghilev”. AMdF, carpeta de correspondencia 7162. Falla le contestó que no tenía noticias del empresario ruso pero que “vendrá hacia el 15 de mayo y lo tendré al corriente de lo que salga por si puede ser útil”. Por otra parte, Falla no se sorprendió que no le haya contestado Diaghilev “porque así se las gastan esos señores no escribe más que cuando les conviene”. Carta de Falla a Lafita del 13 de abril de 1917. AMdF, carpeta de correspondencia 7162.

vestuario y la escenografía en el año 1914, tras la marcha de Fokine, lo que propició la entrada de artistas y bailarines no rusos, además de el auge de Massine como coreógrafo²⁰².

Para Garafola, el *ballet* de Diaghilev es algo así como la madre patria de la modernidad artística donde confluyen muchos de los hijos de las vanguardias del momento²⁰³. Algunos de ellos se vincularon a la compañía a su paso por España y extrajeron grandes experiencias acumuladas en este “rincón de Europa”. Larionov, de hecho, establece una especie de línea temporal invisible, como si de un meridiano se tratase, que divide la participación de artistas rusos con otros de diferentes nacionalidades²⁰⁴, siendo la guerra del 1914 el eje axial entre ambas divisiones y España, un pilar fundamental en el desarrollo de una nueva modernidad sobrevenida, no tanto por la producción de obras españolas como por su consideración de campamento creativo, que marcaría el comienzo de un camino hacia una modernidad congénita ruso-española.

Entre 1915 y 1918, el empresario ruso hubo de renunciar prácticamente a la ciudad que vio nacer el éxito de los *ballets russes* y que tantas glorias le había dado, París²⁰⁵, de ahí que España volviera otra vez a vislumbrarse en el horizonte de Diaghilev. Marcado por las circunstancias que como un grito orteguiano se mostraban determinantes ante sí, España se presentaba de nuevo como destino. A principios de 1917, nuevas fechas se empezarían a barajar para la próxima temporada de primavera, con nuevos escenarios :

“PIDA A MÉNDEZ VIGO SI SERRANO O SU REPRESENTANTE PUEDEN VENIR SEMANA QUE VIENE PARÍS, QUISIERA TRATAR DE VEINTE ESPECTÁCULOS DEL 8 DE ABRIL AL 8 DE MAYO, ENTRE SEVILLA, MADRID O BARCELONA, CONDICIONES

²⁰² Con una Europa en Guerra, Diaghilev había conseguido en los años que van del 14 al 17 del siglo XX, llevar a un cambio radical a la concepción del *ballet*. De los artistas creativos a los intelectuales, los *ballets* rusos de Diaghilev se situaron durante estos años en la escena principal de la *avant-garde*. Aunque, la compañía creció al amparo de la identidad del genial director ruso, su desafío al orden establecido en las artes no lo llevó a cabo en solitario. Se rodeó de todo un círculo de vanguardistas europeos, que sobrepasaron, al igual, que la Guerra Mundial, las fronteras y la concepción del mundo establecidas durante la década de los años veinte. En Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, *op. cit.*, p. 95.

²⁰³ Irónicamente el *ballet* “Parade”, llegó al fin de una revolución iniciada por Diaghilev en el año 1914. El primer *ballet* cubista vino a marcar un giro en su homenaje a la *avant-garde*, con unos dignos artífices, que en esa época evocaban y representaban la modernidad, los Picassos, Satie, Cocteau y Apollinaire, rubricaron un *ballet*, en el que solo Massine no sobresalía a alcanzar esta etiqueta, aunque el aura de lo “moderno” arribaría en la década del 1920. *Ibid.*, p. 76.

²⁰⁴ Mikhail Fedorovich Larionov, *Diaghilev et les Ballets Russes*, París, Bibliothèque des Arts, 1970, p. 13.

²⁰⁵ El 11 de mayo de 1917, iniciaron en París su única sesión durante el tiempo que duro la Gran Guerra, a excepción de una solitaria gala en diciembre de 1915 en R. Buckle, *op. cit.*, p. 328.

AÑO PASADO. TELEGRAFIE RESPUESTA PARIS HOTEL EDOUARD SEPT. SALUDOS”²⁰⁶.

El país volvería a presenciar los *ballets russes* y esta vez, con un nuevo protagonista que se había quedado fuera de los teatros por el paréntesis que la guerra había introducido en su vida también. Con una Europa convertida en un telón de fondo descosido por las trincheras, el rey Alfonso XIII sería otra vez crucial en la reaparición sobre los escenarios de Nijinsky, el dios de la danza.

²⁰⁶ Telegrama de Diaghilev a Falla, del 5 de febrero de 1917 enviado desde Roma - cuartel general de la compañía para Europa en estas fechas, citado en Y. Nommick, “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a través de su epistolario en Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op. cit.*, p. 126.

CAPITULO II

1917. UN AÑO DE REVOLUCIONES.

3 de junio de 1914, calle Zurbano de Madrid. En la residencia del embajador de los Estados Unidos se celebra un banquete en honor de los reyes de España con motivo de la próxima boda de la hija del diplomático norteamericano Belle Willard con su prometido Kermit Roosevelt¹. Después del almuerzo, los invitados pasaron a un salón de baile donde un escenario montado para la ocasión ocupaba el fondo del habitáculo junto a un piano. Las paredes lucían adornadas con guirnalda de claveles. En ese lugar, se unieron al grupo que había disfrutado de la comida, los embajadores de Austria-Hungría, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania para presenciar un espectáculo de ballet concebido para obsequiar a los invitados. El profesor Cesar Malé al piano interpretó un vals de Chopin y otro de Weber. Ambas piezas fueron danzadas sobre el escenario por una bailarina apellidada Schwartz y por un bailarín, Vaslav Nijinsky².

Esta ocasión era la primera vez que Nijinsky coincidía con el rey Alfonso XIII en Madrid, también fue su primera visita a España, país al que no volvería en casi tres años, hasta la primavera de 1917 ya con la compañía de los bailes rusos de Diaghilev de la que había sido expulsado en 1913³. Su reingreso en la compañía se produjo en 1916 motivada por un contrato firmado por Diaghilev con el empresario Otto Khan del Metropolitan de Nueva York⁴, que obligó al de San Petersburgo a localizar a su antigua estrella. En ese momento se encontraba como prisionero de guerra en Budapest⁵.

Para lograr su liberación, Diaghilev activó su red de contactos internacionales de la alta sociedad europea amantes del arte, incluyendo al rey Alfonso XIII, quien realizó, varias gestiones para su liberación desde el recién creado “Servicio de prisioneros heridos,

¹La boda se ofició en la embajada del Reino Unido el 6 de junio de 1914.”Theodore Roosevelt Center”. <http://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record?libID=o282610>

² *La Época* 4 de junio de 1914, p. 3.

³ Para, saber más sobre las causas que derivaron en la expulsión de la compañía de Diaghilev ver, R. Buckle, (1975), *op.cit.*, pp. 391-395.

⁴ Con Bolm lesionado, Tamara Karsavina fuera de la compañía, solo Nijinsky podría cubrir las expectativas las demandas del empresario de neoyorkino. *Ibid.* 423.

⁵ El matrimonio con Romola Nijinsky de origen húngaro con la Gran Guerra de por medio, le trajo problemas a Nijinsky de nacionalidad rusa, por ser su país beligerante con el Imperio Austro-Húngaro. Fue retenido en Hungría a una especie de arresto domiciliario al estar en edad de combatir. Sobre este tema ver capítulo 16 titulado “Prision of War” de Romola Nijinsky, *Nijinsky, op.cit.*, 1987.

repatriación = canje y población civil”, gestionado directamente desde la “Secretaría Particular de S.M. Alfonso XIII” en lo que se llamó de forma oficial Oficina Pro Cautivos (OPC)⁶.

2.1 La Oficina de desaparecidos del Rey Alfonso XIII en el caso Nijinsky: Un breve episodio retrospectivo.

Ante el estallido de la Gran Guerra, y con Eduardo Dato como Presidente del Consejo, el gobierno adoptó la neutralidad de España en la contienda, sin previa discusión y aprobación en las Cortes. El país vivía con un clima social, que se fue volviendo más inestable debido a la inflación, los conflictos obreros, y la polarización a medida que avanzaba la guerra entre partidarios de los aliados o de la entente encabezada por Alemania. Este estado de las cosas mostraba tanto desde las posiciones de los líderes políticos que secundaban una u otra opción, como desde la opinión pública que la España de la Restauración tenía poco peso en Europa⁷. Su neutralidad, no era otra razón de ser que la “impotencia”, como afirmaba el Rey⁸. Con la

⁶ La liberación de Nijinsky fue una contribución más del rey Alfonso XIII a la empresa de los *ballets russes* de Diaghilev, pero que en el tema presente, es una colaboración imprescindible para entender la historia de la compañía durante el año 1916 y el 1917 durante sus giras por España. Aunque Juan Pando critica que algunos historiadores solo muestren la labor humanitaria del rey citando casos famosos como el de Nijinsky, ya que no fue su liberación una labor humanitaria sino, más bien, para cumplir un contrato laboral. Por otro lado, realiza un amplio trabajo de documentación sobre el trabajo de esta oficina de localización de desaparecidos creada por el rey con tan solo 54 personas y la comparándola con una oficina homónima de la Cruz Roja Internacional ubicada en Suiza que contaba con 1200 personas para realizar la misma función, en Juan Pando, *op.cit.*, p. 245.

⁷ Raymond Carr, refuerza con sus argumentaciones la tesis de un debate estéril entre aliadófilos y germanófilos, sabedores muchos de ellos de la “impotencia” española en el campo militar que abonaba la conflictividad política durante la neutralidad española en la Gran Guerra: “El problema era cuál de los bandos debería beneficiarse de una interpretación benévola de neutralidad. Maura consideraba la benevolencia hacia los aliados como antiespañola porque Gran Bretaña era el verdadero enemigo de España; Romanones y la izquierda consideraba la violación de la neutralidad española por los submarinos alemanes como un crimen contra el progreso. Mientras tanto, como señalaran los jefes reformistas y los de la oposición republicano-socialista, se había prescindido del gobierno parlamentario: Dato decidió la neutralidad sin consultar a las Cortes, mientras su sucesor, Romanones, gobernó por decreto y eludió todo control financiero real por parte de las Cortes” en Raymond Carr, *España, 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 482-483.

⁸ En conversaciones con el embajador italiano al comienzo de la guerra, Alfonso XIII le confirmó las razones de la autoimpuesta neutralidad española, entre otras, “porque con 110.000 hombres en Marruecos no se podía hacer otra cosa”. Aunque Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, sostienen que el monarca estuvo tentado por ambas partes para que las apoyase de algún modo a su favor, incluso llegando a ofrecer Gibraltar como contraprestación territorial en el caso de Alemania. Ver más sobre este punto en Javier Tusell y Genoveva Queipo G. Llano, *Alfonso XIII*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 285-287.

autoexigida neutralidad el rey manejaba una situación de equilibrio político internacional que chocaba con sus deseos de participar o al menos influir desde la posición neutral española en la contienda bélica. De ahí su intento de al menos reservarse para su persona una función de mediación, que si bien no gozó de éxito al principio⁹, pronto alcanzó cierta notoriedad desde que empezaran a llegar al despacho de Alfonso XIII cartas de personas cuyos familiares (maridos, hijos, padres) estaban en situación de desaparecidos en la guerra¹⁰.

SECRETARÍA PARTICULAR DE S. M. EL REY.-Información en países ocupados.

Gesuchte Person: = Personne recherchée: Nº 2009

Name und Vorname:

Nom et prénoms:

Alter: = Age:

Beruf: = Profession:

Letzte Adresse: = Dernière adresse connue:

Soll ausbezahlt erhalten: = Somme à verser:

Bemerkungen: = Observations:

Anfragsteller:

Nom de la personne qui demande des renseignements:

Adresse:

Bitte hierunter zu vermerken, wo sich die gesuchte Person zurzeit aufhält und wie es ihr ergeht.
Prière d'indiquer au bas du questionnaire le lieu du séjour de la personne recherchée et de dire comment elle se porte.

Eventuell kann die gesuchte Person selbst etwaige Mitteilungen sowie den Empfang der oben angeführten Summe handschriftlich kurz hierunter vermerken.
La personne recherchée pourra ajouter elle-même quelques communications et accuser réception de la somme susindiquée.

Bitte diesen Vordruck mit dem gewünschten Vermerk versehen möglichst bald zurückzusenden.
Prière de retourner le questionnaire, dûment rempli, aussitôt que possible.

Fig.1: Ficha numerada a cumplimentar de la persona a buscar por la OFC. Esta corresponde con el expediente de Nijinsky con el número 2009.

⁹ Al principio de la contienda el rey Alfonso XIII, pretendió crear una liga de países neutrales formada por España, Italia y Rumanía para interceder ante diferentes conflictos de los países beligerantes, sin embargo esta propuesta no prosperó. Al igual que otra oferta para la gestión de la paz proveniente desde EEUU y Suecia, pero tanto el rey como Romanones la rechazaron por el modo en que se les hizo llegar: “Todos estos deseos de mediación, así como los regateos de primera hora inspirados por ambiciones territoriales, no dejaron de ser fantasías que no merecieron ser consideradas seriamente por los beligerantes. Demuestran, sin embargo, su deseo evidente de jugar un papel activo en el grave conflicto que se desarrollaba en Europa” en Antonio Niño, “El rey embajador”, Javier Moreno Luzón (ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 264.

¹⁰ Según narra en su libro Julio Cortes-Cavanillas, *Alfonso XIII y la guerra del 14*, Alce, Madrid, 1976, pp. 59-60, la publicación de esta acción de búsqueda de desaparecidos de guerra por parte del rey, fue difundida por un diario francés “*La Petit Gironde*”, lo que provocó el inicio de una demanda de numerosa de solicitudes de localización de desaparecidos. Parece, como si, gracias a un hecho puntual y aleatorio fuera de sus posibilidades calculadas con anterioridad, hubiese visto el rey español (si volvemos por un momento a la anterior argumentación de Antonio Niño sobre la búsqueda de un papel relevante en la Gran Guerra) su gran oportunidad de ser partícipe en la contienda desde la neutralidad. Había obtenido un papel de protagonista indirecto para la ayuda en la búsqueda, localización e intermediación con desaparecidos y prisioneros de guerra.

A partir de ese momento, se creó el servicio de localización de desaparecidos con base en el Palacio Real de Madrid. La secretaría particular del rey, se articuló en diferentes departamentos de trabajo con misiones muy concretas para dar curso a todas las peticiones y resoluciones que llegaban desde las diferentes embajadas españolas. Estaban repartidas en los países en conflicto, ya fueran de los aliados o de la entente, como si de una organización supranacional especializada en desaparecidos y prisioneros de guerra se tratase¹¹. Las peticiones no solamente llegaron de mujeres con maridos en el frente o de madres que vieron un día partir sus hijos en un tren con destino a cualquiera de los frentes que dividían la Europa continental a causa de la guerra. Personalidades de la alta aristocracia, amantes del arte de la danza y empresarios del ballet, también sumaron fuerzas a la cruzada postal encabezada por el rey de España desde su oficina del Palacio Real para liberar al bailarín Vaslav Nijinsky, bajo arresto domiciliario en Budapest¹² desde finales del verano de 1914. Obedecía esta nueva petición a la “oficina de la esperanza” a una doble motivación filantrópica y empresarial.

Impulsaron esta gestión para liberar a Nijinsky de un lado Lady Grefulhe y Lady Ripon, cuya filantropía y admiración por el bailarín les movía a aunar esfuerzos para conseguirlo. Del otro lado, Otto Khan y Diaghilev, que necesitaban al bailarín ruso como reclamo comercial

¹¹ Secciones: “1) Servicio de desaparecidos, 2) Servicio de información y correspondencia en los territorios ocupados, 3) Servicio de prisioneros, 4) Servicio de repatriaciones de militares heridos graves o enfermos; 5) Servicio de repatriaciones de la población civil, 6) Servicio de internamiento en Suiza, 7) Indultos, 8) Conmutaciones de pena, 9) Remesa de fondos a individuos o familias que viven en territorios ocupados y que se hallan incomunicados hace tiempo con sus familiares (remesas extendidas en ocasiones a prisioneros civiles y militares, 10) Informes relativos a las visitas de inspección realizadas por los delegados españoles a la Embajada de su Majestad en Berlín, Viena y Roma” en C. Seco Serrano, *Alfonso XIII, op.cit.*, p.30. En estas secciones o departamentos, llegaron a haber cuarenta empleados, bajo la coordinación de un director, el duque de Miranda y otras personalidades con funciones ejecutivas como el Duque de Torres, donde el rey, según afirma Pilar de Borbón, llegó a cubrir de su propio bolsillo, hasta un millón de pesetas en gastos de correo y telégrafos en Pilar de Borbón y Bavier, Chapman-Huston, *Alfonso XIII*, Barcelona, Editorial Juventud, 1945.p. 180. Aunque, la dirección de la oficina, como hemos comentado, fue al principio descargada en el duque de Miranda como mayordomo mayor de palacio, otro autor biográfico del rey como Walloton afirma que Emilio Torres, Marqués de las Torres de Mendoza, secretario personal del rey era quién dirigía todos los trabajos de la oficina. Que, independientemente de su labor humanitaria seguía la línea marcada por Alfonso XIII en política exterior, que se sustentaba bajo cuatro grandes líneas de actuación durante la Gran Guerra: “Buenas relaciones de amistad con todos los Estados vecino o lejanos; en particular, estrechar los lazos con las naciones hispánicas de América; neutralidad estricta; conservación de las posesiones africanas.”.En un breve resume estadístico, cifra en “5000 peticiones de repatriación de heridos graves; 25.000 informaciones de familias en los territorios ocupados, y más de 25.000 investigaciones” en H. Walloton *Alfonso XIII*, Madrid, Colección Popular literaria, 1958, pp. 63-65.

¹² R. Buckle (1975), *op.cit.*, pp. 416-417

para salvar el contrato del Metropolitan de Nueva York y la gira norteamericana de la compañía. Garafola, afirma que en las labores de liberación participaron la condesa de Greffuhle, Lady Ripon, el duque de Alba y el rey de España. Estos podrían representar la parte desinteresada y filantrópica de esta empresa. Otto Kahn y Diaghilev, por su parte, sabían que la presencia de Nijinsky era fundamental para sostener la garantía del éxito de la temporada americana¹³. Con tantos intereses creados de por medio el caso Nijinsky pronto cobró forma.

Las gestiones para la liberación del bailarín comenzaron al parecer en junio de 1915 desde la embajada española en Viena, pero fueron rechazadas por el gobierno austro-húngaro por tener Nijinsky 25 años, y por lo tanto estar en edad de ser movilizado¹⁴. El origen de esta primera iniciativa pudo estar motivada por la Condesa de Greffuhle¹⁵ que, pese a no conseguir ninguna noticia positiva al respecto, no cejó en su empeño de obtener la liberación de Nijinsky. En esta ocasión, motivó su petición en la celebración de una función protagonizada por un programa de los *ballets russes* el día 29 de diciembre de 1915, donde Nijinsky reaparecería en la Ópera de París y cuyos beneficios irían destinados a la Cruz Roja Inglesa. El encargado de hacer llegar esta nueva petición al rey Alfonso XIII, en una carta fechada el 20 de noviembre de 1915 fue el coronel de ingenieros, Francisco Echagüe y Santoyo, ayudante de órdenes de la Casa Militar del rey, que en esos momentos se encontraba en París.

¹³ Los problemas que podían derivar de la no presencia de Nijinsky en la gira norteamericana y las diferencias económicas surgidas después entre Nijinsky, Diaghilev y Otto Khan, motivó que el director el MET asumiera todos los costes generados en la reaparición de Nijinsky en Estados Unidos, pero a cambio, expulsó a Diaghilev como parte ejecutiva de la gestión de la compañía al otro lado del Atlántico. Ante este nuevo panorama, Diaghilev decidió dividir el grupo de bailarines entre una especie de equipo base, que permaneció con el empresario ruso en Europa tras finalizar la primera gira española, y un grupo largo que volvió a América después del verano de 1916, bajo las ordenes de la Metropolitan Ballet Company, dependiente de la Opera house, que se hizo cargo de la financiación, la representación y las contrataciones durante el tour americano en L. Garafola, *op.cit.*, p. 205-206.

¹⁴ Esta información aparece en una carta fechada el 3 de diciembre de 1915 en Viena, y firmada por Antonio Castro y Casaleiz, Embajador español en Austria-Hungría, a la oficina de desaparecidos en relación al asunto Nijinsky como contestación a un telegrama del día 30 de noviembre de 1915, emitido por Emilio Torres desde la secretaría de s.m. el rey Alfonso XII. Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio.

¹⁵ Cortes-Cavanillas cita un telegrama del 8 de octubre de 1915 del rey Alfonso XIII a la Condesa de Greffuhle, 8 Rue d'Astory. París: "Gestiones en favor de vuestro protegido no han dado resultado a pesar de mis esfuerzos. Yo espero no lo tengáis en cuenta a causa de mi fracaso. Alfonso Rey". El autor no lo sitúa dentro del expediente Nijinsky de la oficina de desaparecidos, sino como un telegrama más de salida del rey. Sin embargo, todo parece apuntar que "el protegido" de la condesa es el propio Nijinsky. Citado en J. Cortes-Cavanillas, *op.cit.*, p. 142.

Fue la correa de transmisión entre la condesa y Alfonso XIII, de un asunto que el militar español definió como “fastidioso”¹⁶.

La condesa, quizás para garantizarse una mayor implicación de la corona española, realizó la petición a Echagüe en París en presencia de diferentes personalidades inglesas y francesas. Así se lo transmitió el coronel al rey por carta y, ante estas circunstancias, creía que “haría buen efecto el que se consiguiese por su gestión, además que no se atendió a la anterior demanda que hizo a su majestad”. Termina recomendando al rey que deposite el caso en los embajadores de Petrogrado y Viena, u “otras personas en Austria” porque el asunto era “urgente”¹⁷. El 24 de noviembre de 1915, el marqués de Villavieja también se dirigió por carta a la oficina de desaparecidos del Palacio Real, para solicitar la intervención del rey de España a través de los embajadores de España en Petrogrado y Viena. La iniciativa, esta vez, partió del embajador español en Berna, Francisco Reyonoso y Mateo, que había planteado un canje de prisioneros entre Rusia y Austria Hungría, donde se debía incluir a Nijinsky¹⁸.

Siguiendo con estas indicaciones, el secretario particular del rey, Torres, mandó dos telegramas con fecha 30 de noviembre para transmitir a los embajadores españoles en Petrogrado (Aníbal Morillo y Pérez) y Viena (Antonio Castro), que “piden insistentemente a su Majestad...acelerar liberación de Nijinsky, que debe estar en París cuatro días”. La puesta

¹⁶ Así, lo define en la carta fechada el 20 de noviembre de 1915, y con remite del Hotel Madison de París, dirigida al secretario del rey, Torres. Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio.

¹⁷ Carta de Francisco Echagüe dirigida al rey Alfonso XIII, con fecha del 20 de noviembre de 1915, desde el Hotel Madison de París. Reproducimos el principio de la misma que comienza con los siguientes términos, entre suplica y recomendación: “Señor. Me veo obligado a incomodar de nuevo a vuestra Majestad con otra nueva embolada de la Comtesse Grefhule, pero esta pretensión parece sencilla y fácil de atender, así que por Dios le pido señor que si no encuentra en ello inconveniente la cumpla...” Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio.

¹⁸ La oferta que propuso el embajador español era el canje de 8 rusos internos en Austria a cambio de 6 austriacos internos en Rusia. Nijinsky y su mujer tendrían que estar en la lista de rusos dentro del intercambio. En caso de haberse hecho en dos grupos, Nijinsky tendría que haber estado en el primer grupo ruso de intercambio porque era urgente y se tenía que resolver de forma positiva antes del 2 de diciembre: “comme il y a extreme urgence a ce qu’une solution favorable intervienne avant le 2 decembre, il es donc essentiel de solliciter l’intervention bienveillante de S. M; le roi d’ Espagne. 1º suprès de l’ambassadeur d’Espagne à Petrograd. 2º suprès de l’ambassadeur d’Espagne à Vienne pour accelerer la liberation de Nijinsky coar il fai que’il soti arrive a Paris le 4 decembre au plus tard, et que, par consequent, sa liberation soit faite par la territoire de la Suisse.”. En caso de que de Nijinsky, hubiese llegado a París como muy tarde el 4 de diciembre, su liberación se tendría que haber realizado en territorio suizo. Carta fechada el 24 de noviembre de 1915, del Marqués de Villavieja. *Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio*. En referencia al marqués de Villavieja y el asunto Nijinsky, este podría ser el amigo español de la marquesa de Ripon que cita Romola Nijinsky.

en marcha de la maquinaria diplomática real, tuvo que ser notificada a la condesa de Greffulhe de la mano del propio rey, quizás siguiendo los consejos de Echagüe, porque la condesa le envió un telegrama el día 1 de diciembre para agradecerle al rey la atención prestada al asunto del bailarín, además de anunciarle la fecha de la función de la Cruz Roja británica, el 15 de diciembre. Si todo se solucionaba, podrían contar con Nijinsky, al menos albergaba esa esperanza¹⁹.

El 3 de diciembre Antonio Castro, el embajador español en Viena, respondía al telegrama de Torres (30 de noviembre) y le indicaba que, tras el fracaso de las gestiones realizadas en junio, parecía que Nijinsky había obtenido un contrato para bailar en América e iba a “insistir” en su canje²⁰. Pero, este no fructificó durante el mes de diciembre y la gala de la Cruz Roja Británica en París, prevista en principio para el día 15 de diciembre²¹, se fijó definitivamente para el día 29 de diciembre²² en una sesión *matinée*. La condesa de Greffulhe, así se lo transmitía al rey en un telegrama fechado el 10 de diciembre, participándole que no era un fracaso este retraso, aún sin la presencia de Nijinsky y le agradecía el interés mostrado por Alfonso XIII²³. Tras la celebración de la función parisina, la secretaría del rey seguía sin

¹⁹ Telegrama fechado el 1 de diciembre de 1915, pero transmitido al rey el 2 de diciembre por el conde de Aybar. Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio.

²⁰ Como se vio en las anteriores notas con número 13 y 14, ya se habían hecho gestiones desde la embajada de Viena en junio de 1915 rechazando su liberación por estar en edad militar “por tener 25 años el interesado y ser por lo tanto movilizable”. Esta carta manuscrita, fechada en Viena el 3 de diciembre de 1915 parece poco formal en lo estético por los numerosos tachones y rectificaciones que contiene, a diferencia, de la enviada por Echagüe al rey. Carta de Antonio Castro a la Secretaría Particular de S. M. El Rey. Fechada en Viena el 3 de diciembre de 1915. Expediente de Protección Civil 2009, Archivo General de Palacio.

²¹ El día 15 de diciembre, periódicos como *Le Figaro*, en su página 5 o *Le Temps*, en su página 6, publicaban una idéntica nota de prensa anunciando la actuación del día 29 en la Ópera de París en beneficio de la Cruz Roja Británica, por parte de la “troupe des théâtres impériaux de Russie” reunidos por el incomparable Serge Diaghilev. El programa previsto era el siguiente: “Scheherazade”, “Les danses poloviennes du Prince Igor”, “l’Oiseau de feu” y “Soleil de nuit”. La nota de prensa no hace referencia a Nijinsky, tampoco *Le Figaro* hace ningún tipo de alusión los días anteriores a la posible asistencia del bailarín a la gala.

²² La sesión del día 29, organizada por la Unión para Bélgica de los países aliados y amigos, estuvo dividida en dos partes: la primera se abrió con los “Hymnes nationaux des Alliés”, “Scheherazade”, “l’Oiseau de feu”; en la segunda parte: “La Princesse enchantée”, “Soleil de nuit”; “Melodies russes” y “Le Prince Igor”. La orquesta fue dirigida por M. Rhené-Baton. *Le Figaro*, 29 de diciembre de 1915, p. 5.

²³ Telegrama de Chimay Greffulhe dirigido a Alfonso XIII, recibido el 10 de diciembre de 1915 en el Gabinete telegráfico del Palacio Real, Archivo General de Palacio. Expediente de Protección Civil 2009. AGP.

tener noticias sobre la liberación de Nijinsky. Así se lo confirmaba a Torres la embajada de Petrogrado el día 5 de enero de 1916²⁴, en respuesta al telegrama de la secretaría del día 10 de octubre de 1915.

Al final la liberación del bailarín no se logró hasta el 18 de febrero de 1916 en Viena. Antonio Castro -el embajador español en Viena- transmitió el resultado positivo de las gestiones a la Secretaría particular de Alfonso XIII, al día siguiente en un breve telegrama donde anunciaba el éxito de su trabajo de “insistencia”. Nijinsky, se incorporaría tras esta larga gestión diplomática a las filas de los *ballets russes* en Estados Unidos en febrero del año 1916, y una vez concluidas dos giras por ese país, volvería a España para unirse a la compañía de Diaghilev en lo que sería, la segunda visita de los “bailes rusos” al país. La presencia del bailarín Vaslav Nijinsky en España marcaría la inauguración de la temporada de primavera de 1917 en Madrid²⁵.

2.2 La Temporada de Primavera de 1917 en el Real. El inicio de las revoluciones.

La temporada de primavera del 1917 en el Teatro Real de Madrid no vino solo definida por el reclamo que pudiera tener la presencia de Nijinsky para el público madrileño en lo

²⁴ “A pesar del tiempo transcurrido y de las reiteradas instancias, hasta la fecha el Ministerio Imperial no ha dado respuesta alguna sobre el particular”. Carta de la Embajada de España en Petrogrado, fechada el 5 de enero de 1915, dirigida a la Secretaría Particular de S.M. Archivo General de Palacio. Expediente de Protección Civil 2009.

²⁵ Los detalles del itinerario recorrido por Europa desde su liberación hasta la incorporación a la compañía en Estados Unidos, se pueden ver en Buckle (1975) *op.cit.*, pp. 428-429. Nijinsky para lograr su puesta en libertad, firmó en la Embajada de Estados Unidos en Viena las condiciones por las que se le permitió ir a trabajar a América: 1- Que no cogería las armas contra Austria mientras durase la guerra y 2- Que al finalizar el contrato con la Metropolitan Opera Company debería de volver a Austria. Mientras se encontraba en Estados Unidos durante el 1916, Rusia reclamó a Nijinsky para que cumpliera el servicio militar y Otto Khan envió una carta a Diaghilev, donde le indicaba que si abandonaba la gira el bailarín, nunca más invitaría a los *ballets russes* a América. Diaghilev, al recibir esta carta se encontró con un doble problema, debía asegurarse la continuidad de Nijinsky en la compañía y evitar que el bailarín volviera a la Europa en guerra con Rusia porque incumpliría las condiciones de la liberación. Para solucionar ambos inconvenientes decidió escribir al Rey Alfonso XIII - a través de la Secretaría Particular de S.M- para que mediase con el gobierno Imperial de Petrogrado. Diaghilev, había tramado una estrategia. Solicitó al Rey que Rusia permitiese continuar su contrato en América y no fuese a prestar el servicio militar, porque se encontraba enfermo del corazón. Para ello, justificó que estaba apartado de la escena y solo se encargaba de la dirección artística. Ver carta de Diaghilev a la Secretaría Particular de S. M, enviada desde el Hotel Palace de Madrid el día 4 de octubre de 1916 y Carta del Secretario Particular del rey, Torres a la Embajada de Petrogrado, el día 6 de octubre de 1916, donde da traslado de la petición del rey para que se cumpla lo solicitado por el empresario ruso. AGP. Expte. de Protección Civil 2009.

artístico. Durante la planificación previa a esta temporada, la Junta de Patronato del Teatro Real había sometido al “primer coliseo lírico nacional” de España a unas necesarias reformas de acondicionamiento²⁶ aunque insuficientes por el momento. También había allanado el camino para que los *ballets russes* volvieran al Real como era el deseo de Alfonso XIII, manifestado al propio Diaghilev tras acabar su primera visita en Madrid en 1916²⁷. Para iniciar la temporada de invierno, la Junta había sacado a concurso público el arrendamiento del Real, una vez había iniciado el procedimiento para liquidar las deudas pendientes del anterior empresario²⁸. Era la forma adecuada de poner fin a este breve periodo de transición sin empresa marcado por la gestión directa del Patronato que, por otra parte, había hecho posible la llegada de los bailes rusos.

El concurso, sin embargo, quedó desierto en el mes de noviembre de 1916, tal como le comunicó en una carta el presidente de la Junta del Patronato del Real, el duque de Tamames al Ministro de Instrucción Pública, y eso que “solo se exigía a los licitadores la imprescindible garantía pecuniaria para asegurar la temporada”. De este modo, el Patronato trataba de asegurar la viabilidad económica del proyecto del licitador una vez comenzada la temporada. No obstante, ninguna de las propuestas presentadas satisfizo a los miembros de la Junta del

²⁶ En *El Imparcial* del día 1 de diciembre de 1916, en portada, Monte-Cristo ya anunciaba que habría temporada de ópera en invierno y que quizás también vendrían los bailes rusos, además hablaba de las reformas en el Real al cargo del Conde de Cazal. Estas consistieron en cubrir de mármol las galerías de platea y las puertas laterales que conducen a platea, además de tapizar con un alfombra roja fabricada en la Real Fábrica de Tapices estas zonas. Al personal del teatro, también se les vistió con nuevas libreas. Para más adelante, se dejaría el *foyer* y las escaleras. Monte-Cristo (seudónimo del periodista Eugenio Rodríguez Escalera).

²⁷ Diaghilev así se lo hacía saber a Otto Khan, empresario del Metropolitan de Nueva York el 6 junio de 1916, tras la sesión final de la temporada de primavera del Real de ese año. En un encuentro informal con Alfonso XIII tras una pequeña actuación, Diaghilev presentó los bailarines Lopokova, Tchernicheva, Bolm y Massine al monarca español, y este le hizo saber a Diaghilev que deseaba volverlos a ver la próxima temporada. También el rey quiso que diesen una serie de galas en San Sebastian en el mes de agosto de 1916. Carta reproducida por R. Buckle (1975) *op.cit.* ,p. 440.

²⁸ Se le reclamaba a Ercole Casali, 1063 pesetas como anterior arrendatario del Teatro. En la documentación del AGA se puede ver la fiscalización que lleva a cabo el Patronato del Real con el Banco de España para depurar las responsabilidades financieras contraídas por el sr. Casali. *Gaceta* del 4 de octubre de 1916, nº 278, p. 143. Por otro lado, en la *Gaceta* del 1 de noviembre de 1916, nº 306, p. 325 se publicó la Real Orden por la que se aprobaba el pliego de condiciones para el arrendamiento del Teatro Real por parte del Patronato del Real. En esa orden se agradecía la labor del Patronato por haber tenido a bien redactar dos pliegos de condiciones: Uno de carácter mas general para, salvando los problemas que acontecen hoy en la gestión del Real, se pudiera licitar con una mínimas condiciones de contratación y viabilidad económica y otro, de carácter provisional, para la temporada próxima, acoplado a las circunstancias actuales (estado de Europa en guerra, y el escaso tiempo para la organización de la temporada), consiguiéndose de este modo facilidades para labor artística inmediata.

Patronato bajo la justificación de que peligraba la temporada de invierno en el Real al no haber tiempo para convocar otro pliego de condiciones y su correspondiente concurso público. De nuevo el Patronato decidió “asumir la responsabilidad directa encargándose de la futura campaña artística”. Para llevar a cabo esta iniciativa la Junta convocó a los abonados del Real que quisiesen, a formar parte del proyecto. Quedarían agrupados todos ellos en una especie de colectividad, cuyo representante y encargado de dirigir el funcionamiento del Teatro Real, con “amplias facultades para la contratación de artistas y de servicios” sería el conde de Casal²⁹ a fecha 1 de diciembre de 1916.

Al sustanciarse de esta forma la asignación directa del Real a la Junta, la representación administrativa quedaba bajo la dirección a todos los efectos de un director ejecutivo y administrativo del Teatro Real, el propio conde de Casal. Así se aseguraría nuevamente la contratación de los bailes rusos de Diaghilev. Un mes mas tarde Vicente Contreras, periodista del diario de corte carlista *El Correo Español* analizaba este proceso, al declararse desierto el concurso del Teatro Real, mediante un paralelismo con la política restauracionista del pucherazo orquestado. De hecho llegó a insinuar que hasta el propio rey estaba involucrado:

“Se dijo, por personas conocedoras del asunto, que la idea de presentar en Madrid semejante espectáculo, no se coció en el puchero del Patronato, sino que éste obedeció a requerimientos elevados. Lo cierto es que la compañía terminó su contrato con grave quebranto para los intereses del anónimo y linajudo empresario. Transcurrieron los días, y el activísimo Patronato, pasado el furor de la complacencia, no se cuidó de organizar á su debido tiempo el espectáculo teatral. Por fin, la Gaceta publicó en Noviembre el pliego de condiciones, ¡y que condiciones!. Como era de esperar nadie se presentó..El concurso quedó desierto. Y es que había interés en que fuera el propio Patronato la futura empresa, y, en efecto, lo es. Pero con ello, además de vulnerarse los intereses del Ministerio, como demostraremos en su día, quedó sin representación fiscal el Estado, por que el actual comisario regio nombrado por el Gobierno para vigilar los actos de la empresa es quien organiza el espectáculo, contrata á los artistas y hace y deshace en aquella casa”³⁰.

²⁹ Lo refleja, de esta forma tan textual, el presidente de la Junta al igual que en los otros entrecomillados, extraídos de la misma carta dirigida desde la Junta del Patronato del Teatro Real al Ministro de Instrucción Pública, el día 1 de diciembre de 1916. Legajo 65/0527. Exp. 39. AGA. En esa misma carta, el presidente de la Junta el duque de Tamames, afirmaba que, cuando se conoció que el Real se iba a quedar sin empresa arrendataria, (el 12 de noviembre el Conde de Casal declaró desierto el concurso por carta como Delegado Regio) varios empresarios enviaron solicitudes fuera de tiempo ofreciéndose para la explotación directa del coliseo regio. Uno de ellos fue Joan Mestres Calvet, que llegó a mandar hasta 2 cartas en diferentes momentos del proceso que condujo a la adjudicación del Teatro Real. Legajo 65/0527. Exp. 35. AGA. Mestres era el empresario del Gran Teatre del Liceu de Barcelona desde la temporada 1914/1915, en Roger Alier i Aixalà, *El Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, ed. Francesc X. Mata, 1984. p. 104.

³⁰ Vicente Contreras, “El Real, el Patronato y la Genoveva Vix”, *El Correo Español*, 11 de enero de 1917, portada.

El propio comisario regio había creado un curioso sistema para publicitar los espectáculos que se programaron en el Real. La campaña de publicidad de los *ballets russes* y otros espectáculos promocionada por varios medios en la temporada pasada con notas de prensa casi idénticas -como vimos en el anterior capítulo- era una práctica habitual. El sistema se basó en el regalo de entradas al periódico a cambio de la publicidad del espectáculo en cuestión. Para Contreras este hecho, unido a la propia desidia artística de Ministro de Instrucción Pública, el Sr. Burrell, al no fomentar el arte musical nacional en detrimento de obras extranjeras, hacía del Patronato una obra de buenos propósitos formada por “notabilísimas personas” pero mal asesorado artísticamente. Las consecuencias de este asesoramiento que limitaba la presencia de autores nacionales era para el tradicionalista Contreras, traer al Real “una nueva modalidad de arte extranjero” como los bailes rusos y una temporada de ópera con cantantes del montón, todo ello sin contar en la programación con autores españoles como Vives, Guridi, Serrano, Saco del Valle o Bretón³¹ en el primer teatro de la capital de España.

Las crónicas de Contreras en *El Correo Español*, muestran como una parte de la crítica madrileña conservadora o católica no había olvidado a los bailes rusos desde sus últimas actuaciones. Era un hecho, porque incluso justo un mes antes de esta crónica, en diciembre de 1916, ante el estreno de una obra pantomima en el Teatro Eslava, creían los guardianes más conservadores del arte escénico ver reminiscencias de una negativa influencia o malas copias de los bailes rusos ya fuera en la escenografía o el vestuario. La pantomima era “El Sapo Enamorado” de Tomás Borrás, con música de Pablo Luna, y decorados y vestuario de José Zamora. Pedro Caballero, en su crónica teatral del estreno en el mes de diciembre de 1916, achacó a la influencia del paso de la compañía de Diaghilev la caracterización de pantomima de la obra de Borrás:

“ni griegos, ni romanos, ni cladeos, ni toscanos, ni nadie salvo la compañía de bailes rusos que ha escandalizado por ahí a las gentes de buen sentido, tienen la culpa de estos tanteos pantomímicos que..no vemos en camino de florecer a pesar de los elogios verdaderamente cálidos que ha logrado *El Sapo enamorado*. Y si hemos de decir verdad no lo lamentamos demasiado, si la cosa había de tomar los rumbos sensuales, mejor diríamos libidinosos, que siguen las piezas más importantes del repertorio de los danzantes moscovitas. No hay de eso en la pantomima de Borrás y Luna pero no tardaríamos en llegar ahí, por lo menos en intentarlo...”³²

³¹ V. Contreras, “El Patronato del Real y el Arte”, *El Correo Español*, 14 de febrero de 1917, p. 2.

³² Pedro Caballero, “Crónica Teatral”, *La Lectura dominical*, 9 de diciembre de 1916, pp.792-793.

Menos beligerantes contra los atentados de la moral ante la escenografía presentada en el Eslava se mostraron algunos críticos teatrales del momento como Manuel Machado desde las páginas de *El Liberal*³³ o Filócrito desde la revista *España*, pese a que también observaron una clara influencia de los bailes rusos en la pantomima de Borrás, preguntándose, este último, en su crónica “La Semana Teatral”, si “¿Hoy, en el teatro Eslava, no ensaya la implantación de formas artísticas no existentes en España?”, en clara referencia a la compañía de Diaghilev no solo por el análisis escenográfico sino por la propia reacción del público, extrañado y sorprendido ante lo visto en el escenario. Filócrito, el cronista teatral de *España*, declaraba a “El Sapo enamorado”, como la primera obra española de inspiración pantomímica rusa. Se asemejó a la que narraron algunos cronistas en la Temporada de Primavera de 1916 en el Real con la presentación de los ballets russes de Diaghilev.

“Durante la representación siguió atento los incidentes de la obra; luego, un poco desconcertado, no protestó, pero no se atrevió a aplaudir. Cuando un grupo pequeño aplaudió, la masa general, aun no hecha el género, se contentó con exclamar: -¡Si! Está bien. Pero es una cosa tan rara... Sin querer, una gran parte del público que asistió al estreno pensaba en los “bailes rusos”, y a cada paso hallaba una comparación desfavorable con los actores del Eslava. ¿Cómo no recordar aquella manera de deslizarse más que andar de los artistas rusos, aquella gracia y sutilidad de movimientos, aquella expresión de todo el cuerpo? Al recordarlos, se encontraba lentas, torpes, pesadas a las gentilísimas actrices. Esta proximidad de los “bailes rusos” no solamente daño a los intérpretes de El sapo enamorado, sino también al sr. Zamora. Demasiado recientes los prodigiosos vestuarios de Baks y Larionov, sus trajes traían a la memoria a aquellos”³⁴

Las reacciones a la obra de Borrás, casi 6 meses después de la última actuación de los bailes rusos, mostraban que su influencia seguía latente en el ambiente artístico y parte de la opinión pública de la capital en los meses posteriores a su partida. Se manifestaba en sus consecuencias morales, que la prensa más conservadora situaba en el foco de sus críticas ante

³³ Manuel Machado en una crónica de “El Sapo enamorado”, en las páginas de *El Liberal*, terminaba con una alusión a la influencia de los *ballets russes* de Diaghilev en la obra de Borrás: “Todo esto se desarrolla en los gestos rítmicos de un verdadero “ballet action” que es esta pantomima, y no pantomima propiamente dicha, con un sabor bien marcado de los bailes rusos tan gustados de nuestro público elegante”. Manuel Machado, “Los Estrenos. El sapo enamorado por Tomás Borrás, música de Luna”, *El Liberal*, 5 de diciembre de 1916, p. 3.

³⁴ Filócrito, “La semana teatral”, *España*, nº 99, Madrid, 14 de diciembre de 1916, p. 12. Al comienzo del citado artículo, se hace referencia a Gregorio Martínez Sierra y al Teatro Eslava y su “empeño en dar a conocer al público español extrañas modalidades de arte, le ha llevado a estrenar pantomimas con música. Ha comenzado su labor con *El Sapo enamorado*...”. Aunque realmente, el comienzo habría que situarlo en el mes de septiembre de 1916 con el estreno de “El Reino de Dios”, dentro de un proyecto de largo recorrido denominado el Teatro del Arte en España. Paralelamente, surgía otro movimiento teatral más amplio y regeneracionista protagonizado por Cipriano Rivas-Cheriff -que como también vimos presenció y escribió crónicas sobre los *ballets russes* en la temporada del Real de 1916- en la década de 1920, contribuyendo ambos a la renovación escénica española.

cualquier conato de influjo ruso en el estreno de nuevas obras. También por la influencia de la vanguardia artística diaghileviana en vestuarios, decorados y obras en general que empezaba a calar en el seno de la escenografía española en los estrenos de temporada con una clara tendencia de las escenografías de los “rusos”³⁵, que no parecía terminar de marcharse de la vida escénica madrileña. En este estado de cosas, una vez ya empezado el año 1917, la compañía rusa volvería a anunciarse en los periódicos y esquinas de la capital de España.

Las primeras informaciones en prensa sobre los *ballets russes* de Diaghilev y la posibilidad de su presencia para la temporada de primavera de 1917 en Madrid empezaron a aparecer a finales del mes de febrero de 1917, con el anuncio de la lesión del bailarín Adolf Bolm, que no se podría sumar a las próximas sesiones de los bailes rusos en el Teatro Real³⁶.

³⁵ El año 1916 se fija en el calendario escenográfico español como si de un índice de coordenadas en el mapa de la renovación teatral y las artes escénicas se tratase, no solo por la llegada de la compañía de los *ballets russes* sino por el inicio de una serie de propuestas e intercambios artísticos que se exportaron e importaron de España. Es el inicio de una etapa de transformación que desarrollará un nivel escenográfico acorde al Europa y Estado Unidos ver más en Idoia Murga Castro, *Escenografía de la danza la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009, p. 39. Sin embargo, no debemos olvidar en estas transformaciones e influencias sobre la escenografía española el contexto de guerra europea que posibilitó a España como un lugar para el intercambio artístico y llegada de artistas en exilio o en busca de nuevos escenarios, por su condición de neutralidad, como ya hemos visto. Respecto a las influencias exteriores y la apertura de nuevas posibilidades en la escenografía española, Javier Huerta Calvo, ve que la llegada de los *ballets russes* de Diaghilev y la colaboración con Falla, dio alas a nuevos autores en la búsqueda de un camino marcado por el “incorformismo estético y la búsqueda de nuevos lenguajes” de expresión decorativa, musical o escénica. Ejemplo de ello son “El Sapo Enamorado” o “Fantochines” ambas obras con libretos de Borrás, orquestados con música de Pablo Luna y Conrado del Campo respectivamente; “Don Lindo de Almería” de Rodolfo Haffner; “La Romería de los cornudos” de Gustavo Pittalunga o “Charot” con música de Xavier Montsalvatge y libreto de Ramón Gómez de la Serna. Javier Huertas Calvo, “Un paseo por la historia del teatro musical en España”, *Revista de la Fundación Juan March*, nº 435, Madrid, 2015, pp. 2-10. También hay que añadir que el clima para nuevas propuestas musicales y artísticas en Madrid, se había ido troquelando desde 1915, con la creación de la Orquesta Filarmónica de B. Pérez Casas, con el estreno de “El Amor Brujo” de Falla en el Teatro Lara de la capital y porque también se dio el primer concierto de la Sociedad Nacional de Música, gracias al empeño de distintas personalidades del arte musical y que colaboraban en la *Revista Musical Hispano-Americana*, en Carlos Villanueva, “Adolfo Salazar y la Crítica Musical. Las otras Orillas”, María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2009, pp. 221-222. Como vimos en el anterior capítulo, muchos colaboradores de la *Revista Musical Hispano Americana* como Adolfo Salazar, Rogelio Villar, Joaquín Fesser, etc, siguieron de cerca las evoluciones de la compañía de Diaghilev en su primera visita a España.

³⁶ El bailarín se lesionó en un teatro de San Francisco durante la representación de “Thamar”, al parecer los empleados del teatro no pusieron unos muelles bajo una tabla que tenía que amortiguar al bailarín en la caída al río que se sucede durante la representación. Como consecuencia de la caída, se fracturó varias costillas y tuvo varias lesiones de gravedad. *Revista Musical hispano-americana*, IV época, nº II, 28 de febrero de 1917, Madrid, p. 20.

A principios de marzo *La Acción*³⁷, especulaba que el teatro donde recalaría la compañía podría ser el de la Zarzuela, sin embargo, *La Época*, unos días más tarde en su sección “Diversiones Públicas”, ya indicaba que al terminar la temporada de ópera estarían de nuevo de vuelta sobre las tablas del Real los bailes rusos.

Antes de la llegada de los primeros bailarines de la compañía a la capital de España, el 2 de marzo de 1917 se produjo el primer detonante de un hecho crucial que marcaría el futuro de la compañía rusa y que sumaba otro inconveniente más al ya de por sí complicado contexto de guerra mundial. Se trataba de la abdicación del zar de Rusia, Nicolas II³⁸ como consecuencia de la llamada Revolución de febrero. Este hecho tuvo dramáticas consecuencias para el destino de la compañía y su director Diaghilev en la temporada de 1918 -que analizaremos más adelante-. La caída del zar y la inestabilidad de Rusia no pasaron desapercibidos para la opinión pública española. La revista *España*, dedicó la mitad de páginas del número 113, del mes de marzo de 1917, a Rusia con artículos de Luis Araquistain, P. Kropotkin, Salvador de Madariaga o Fabián Vidal entre otros, donde repasaban su historia y cultura. En su interior, el músico español Miguel Salvador, en un artículo sobre la música rusa, hacía un elogio de los bailes rusos como de “un espectáculo no comparable” a ningún otro³⁹.

³⁷ *La Acción*, 7 de marzo de 1917, p.3. Aunque, semana y media más tarde, ya anunciaba en la sección “Nuestro ecos” la vuelta de los bailes rusos al Real, *La Acción*, 16 de marzo de 1917, p. 3.

³⁸ El zar abdicó tras una serie de manifestaciones obreras, a las que se sumaron soldados reservistas y de reemplazo para la guerra durante el mes de febrero, provocadas por la caída de los salarios y el desabastecimiento, en un clima de descontento general por la guerra. El detonante fue la huelga de la fábrica de armamentos Putilov el 22 de febrero de 1917 que dio paso a una huelga general, donde la autoridad imperial fue anulada día tras día a medida que los obreros y soldados que inundaban las calles, se iban haciendo con edificios oficiales zaristas. El zar Nicolas II que se encontraba en el frente trató de volver en tren para hacerse cargo de la situación, que desconocía fuese tan grave. El día 2 de marzo en el tren de Mogilev hasta Petrogrado el zar abdicó dando paso a un gobierno provisional. Robert Service, *Historia del Rusia en el Siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 49-51. Desde ese momento, hasta el 25-26 de octubre de 1917, fecha de instauración de la revolución bolchevique, Rusia tuvo un gobierno denominado “dvoyevlastie o diarquía”, formado por el Gobierno Provisional (Comité Provisional de la Duma) o poder ejecutivo y el sóviet que a través de su Ispolkom, administraba y legislaba. Richard Pipes, *La Revolución Rusa*, Barcelona, Debate, 2016, p. 322.

³⁹ Habla en el artículo de la sensación de asombro que produjeron los ballets russes en su paso por España y que supuso la renovación inmediata de todas las ideas sobre el drama lírico: “para mí no hay espectáculo comparable al baile ruso”, Miguel Salvador, “Musica Rusa”, *España*, nº 113, 22 de marzo de 1917, Madrid, p. 8.

A la sección americana de la compañía de bailes rusos comandada por Nijinsky el suceso le sorprendió en Estados Unidos con los preparativos para la vuelta a Europa por barco vía Cádiz. Diaghilev, por su parte, se encontraba en el mes de marzo en Italia preparando la nueva temporada, primero para el Teatro Constanzi de Roma, que empezaría el 9 de abril y después para una serie de sesiones en París antes de recalar en España. Las nuevas obras incluían el primer ballet cubista “Parade”⁴⁰. Ante la inminente llegada de los bailarines rusos al puerto de Cádiz y con la situación de guerra que continuaba en Europa, Diaghilev mandó a Grigoriev⁴¹ para que se hiciese cargo de los bailarines en la ciudad gaditana y gestionase su viaje hasta Roma. El grueso de la compañía partió de Cádiz hacia Roma a mediados de marzo con la excepción de Nijinsky, que no podía pisar ninguno de los países beligerantes. Por este motivo, la nueva gira de 1917 para el bailarín se circunscribía a España.

Nijinsky que como ya vimos, había estado en el país, decidió aprovechar su particular tesitura contractual y disfrutó con su mujer de dos meses vacaciones en España⁴² no sin antes ofrecer sus servicios a Diaghilev⁴³ por carta. El director ruso había intercambiado correspondencia con Arturo Serrano durante el mes de marzo por discrepancias en el acuerdo de contratación inicial de la compañía. Al empresario ruso le pareció “ridícula” su oferta.⁴⁴ El propio Arturo Serrano, pese a estas diferencias, ya daba por hecho la llegada de los bailes

⁴⁰ R. Buckle (1984) *op.cit.*, p. 322. Picasso, Cocteau habían dejado París en febrero de 1917, donde ya habían estado trabajando en el nuevo ballet cubista para sumarse al “núcleo duro” de Diaghilev en Roma, junto con Bakst, Massine y pronto se sumarían Ansermet y Stravinsky.

⁴¹ “Diaghilev sent me to meet hem in Spain and convey them thence to Rome. They numbered about fifty; and in those war-time days tit was by no means easy to arrange transport for so many people at a time. It was only, indeed, by exerting a great deal of energy and ingenuity that I contrived to surmount all the difficulties of the journey. In the meantime Diaghilev had announced our first performance for 9 April...”. S. Grigoriev, *op.cit.*, p. 128.

⁴² R. Buckle (1975) *op.cit.*, p.456. Ni Grigoriev en su libro sobre los ballets de Diaghilev ni Buckle, en su biografía de Nijinsky, ni tampoco Romola en su libro sobre Nijinsky, mencionan el día la llegada de los Nijinsky a Madrid, pero una noticia del periódico *El Día*, del 3 de mayo de 1917, en su página 3, afirma que en un concierto de Rubinstein en el Teatro de la Comedia el día 14 de marzo, se encontraban en un palco de platea Nijinsky y Lydia Lopokhova - seguramente confundida con Romola Nijinsky-. Lo que situaría a los Nijinsky en Madrid al menos el 14 de marzo. Rubinstein se encontraba en Madrid desde enero dando conciertos en diferentes teatros.

⁴³ Grigoriev, presente cuando Diaghilev leyó el telegrama de Nijinsky afirmó lo siguiente: “No doubt, after the débâcle in America he would be very glad to join us! Well, he can - after París. The King would like to see a released prisoner, I Expect!”. S. Grigoriev, *op.cit.*, p. 128.

⁴⁴ Diaghilev mandó a Grigoriev a España no solo a organizar el viaje de Cádiz a Roma, también estuvo en Madrid unos días para cerrar el acuerdo con Serrano para la temporada española. R. Buckle (1984) *op.cit.*, p. 324.

rusos en una entrevista publicada en el periódico *La Mañana*, donde además afirmó que iban a existir inconvenientes con la llegada de los bailes rusos al Teatro Real ante la posición que mantenía el Patronato en el tema del arriendo del coliseo regio⁴⁵.

Los problemas de Arturo Serrano con el Patronato para cerrar el acuerdo económico por la presentación de los bailes rusos en el Real iban más allá del arriendo del teatro y afectaban directamente a la gestión del Patronato, que había sido muy deficitaria para las cuentas del Teatro Real con unas pérdidas que ascendían a las 240.000 pesetas cubiertas por los propios patronos y sin repercusión para las arcas del estado. No obstante, el propio Patronato había pedido su disolución al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes una vez terminada la temporada de ópera y *La Época*⁴⁶, ya anunciaba un acuerdo con el empresario Arturo Serrano para la próxima temporada. La fecha en que cesó el Patronato como gestor del Real fue el 20 de abril⁴⁷, pasando la administración directa del Teatro Real al Ministerio de Instrucción Pública a través de la Dirección General de Bellas Artes.

⁴⁵ Serrano empezó la entrevista confirmándole al periodista la llegada de Bailes rusos al Real, pero no entendía que le cobrasen por el arrendamiento del Real puesto que no sucedió de la misma forma el año anterior cuando la gestión fue directa por parte del Patronato. Se justificó el empresario, diciendo que sin arriendo del teatro el Patronato apenas obtuvo 2000 pesetas de beneficio, además de contar con protección oficial. Por este motivo un empresario particular como él iba a “arriesgarse á perder muchos miles de duros que cuesta traer, montar y poner en escena el espectáculo”. Se preguntaba entonces por qué el patronato no se lo cedía a él para poder “complacer al público”. Es lo que afirmaba Arturo Serrano que le movía únicamente, la complacencia del público, porque “hecho esta el contrato. Parte de la compañía viene de Nueva York y otros artistas de Roma. Este año actuará el célebre Nijinski, que es el bailarín principal, el verdaderamente notable”. Concluía la entrevista afirmando que de todos modos iba a contratar a los rusos, que nadie lo dudase “Ahora el Patronato y el delegado regio tienen la palabra”. “Hablando con Arturo Serrano”, *La Mañana* 27 de marzo de 1917, p. 4.

⁴⁶ *La Época*, 15 de abril de 1917, p. 3.

⁴⁷ En una carta dirigida a Alfonso XIII, fechada el día 12 de abril, Julio Burrell, como Ministro de Instrucción pública, agradecía la labor del Patronato y debido a la “situación actual de la vida madrileña y las dificultades inherentes á trabajos que requieren atenciones exclusivas”, proponía una nueva licitación pública, ya organizada por su Ministerio y materializada mediante el presente Real Decreto: del 20 de abril de 1917:

“Art.1 El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, deroga el decreto del 4 de abril de 1916.

Art.2. El régimen de administración del Teatro Real estará en adelante a cargo directa y exclusivamente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Art.3 La Jefatura de todos los servicios será desempeñada por el Director general de Bellas Artes, a cuyas inmediatas órdenes quedarán todos los funcionarios de la plantilla adscritos a dicho Teatro.

Art.4. El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes dictará las disposiciones necesarias para la ejecución del decreto.” Carta y decreto publicados en *Gaceta de Madrid*, nº 110, del 20 de abril de 1917, p. 210.

Que, el cambio de gestión del Real fuese el 20 de abril no responde a una simple casualidad puesto que en la misma *Gaceta de Madrid*, donde se publicó la nueva administración del Real, también venía el cese del actual presidente del gobierno, el conde de Romanones, a raíz de unas declaraciones sobre la guerra submarina alemana⁴⁸ que terminaron por hacerle perder la confianza de Alfonso XIII, desatando una grave crisis de gobierno y la constatación de que el sistema de la Restauración empezaba a dar sus primeros pasos de debilitamiento camino del cadalso político. En el nuevo gabinete formado por el recién elegido Presidente del Gobierno, Manuel García Prieto, se produjo la dimisión del actual Ministro de Instrucción Pública, Julio Burrell, que pasó a ocupar el Ministerio de Gobernación. El nuevo Ministro de Instrucción Pública, sería José Francos Rodríguez, antiguo miembro del Patronato del Real⁴⁹. Este cambio, denotaba una línea continuista en la actuación del Ministerio de Instrucción Pública en relación a la gestión del Patronato⁵⁰. Mientras esto sucedía, se siguió con el proyecto de programar los bailes rusos en el Real y algunos periódicos, ya anunciaron que a finales de mayo estaban de vuelta los rusos con el “estupendo Nijinsky” y con nueva obras, tres de ellas “serán de autores españoles: los señores Turina, Falla y Conrado del Campo⁵¹”.

⁴⁸ A principios de los años 1917, los EEUU pidieron a España que se sumara a la causa aliada, rechazando el Rey la propuesta por su deseo de mediador en la contienda, que se acrecentó con la Revolución de Febrero. El Gobierno de Romanones, en un creciente clima de crisis social había suspendido las garantías constitucionales a finales de marzo y la situación de neutralidad española, se volvía muy delicada ante la presión de Alemania. De un lado el conflicto de Marruecos y en el otro, los continuos ataques submarinos a barcos españoles habían llevado al límite la paciencia de Romanones con Alemania, por lo que simpatizaba cada vez con los aliados. Con la insinuación de que Alemania ponía en peligro la vida económica española, el conde de Romanones pretendió una reflexión sobre la posición española en la contienda. Ante la falta de respaldo del rey a sus políticas, presentó la dimisión. En J. Tussell y G. G. Queipo de Llano, *Alfonso XIII*, Taurus, Madrid, 2001, pp. 298-299.

⁴⁹ Según el periodista Vicente Contreras, que tan furibundo se había mostrado con el Patronato del Real, Julio Burrell fue el encargado de crearlo y también de disolverlo. En el nuevo cargo de Ministro de Instrucción Pública, Burrell pareció tener mejor prensa del periodista de *El Correo Español* que continuaba con su reclamación de que se incluyan compositores españoles en la programación del Real. V. Contreras, “Para el Sr. Francos Rodríguez”, *El Correo Español*, 24 de abril de 1917, p. 2.

⁵⁰ El diario *La Acción*, a raíz de la publicación del Real Decreto, fue citado ante el ministro junto con otros medios de prensa escrita para que se les dictase la nota de prensa “oficiosa” del Consejo de Ministros, tal y como recoge una información acompañada de una fotografía en este diario. Respecto al ministro, Francos Rodríguez, cree el periódico que es una persona idónea porque ya estuvo en el Patronato, y aboga por el concurso público para el Real. Respecto al Patronato afirma que no había otra salida vistas las circunstancias: “He aquí, con esto, terminada la aventura que contra viento y marea se empeñaron en correr algunos señores. Es inútil insistir sobre un hecho ya sancionado por la opinión pública, y únicamente cabe ahora el enmendar los pasados errores y emprender el camino y rumbo distintos”. “Llego la disolución. El Patronato del Real”, *La Acción*, 21 de abril de 1917, p. 2.

⁵¹ Arlequín, “El Teatro”, *La Acción*, 21 de abril de 1917, p. 2.

2.3 Acaba la Cuaresma época de recogimiento, empiezan los bailes rusos⁵².

Mientras estos cambios se sucedían en la gestión del teatro donde iba actuar la compañía, Manuel de Falla en colaboración con la Compañía de Martínez Sierra, estrenaba el 7 de abril en el Teatro Eslava de Madrid la pantomima “El Corregidor y la Molinera” con Joaquín Turina⁵³ al mando de la orquesta. Obra que más adelante se convirtió en “El Sombrero de Tres Picos” al formar parte del repertorio de la compañía de Diaghilev. Miguel Salvador, amigo de Falla, desde la revista *España*⁵⁴, así lo veía:

“EL corregidor y la Molinera, es obra destinada a la compañía de bailes rusos por encargo de hace más de un año. Falla ha hecho de ella al mismo tiempo dos versiones distintas, que sólo difieren en el plan de instrumentación, pues habiéndole Diaghilew dado permiso para que en España al estrenara y representara con independencia de lo que su compañía hiciera en el extranjero y por aquí, necesariamente había que tratar de modo diferente el pequeño núcleo de instrumentos que se congregan en el Eslava... El Corregidor y la Molinera es lo más importante que se ha hecho musicalmente en España desde que se siente el renacer de nuestra actividad en este arte”.

Otro amigo de Falla, Juan Lafita, también le felicitó por el éxito de “El Corregidor y la Molinera”, sabedor que lo tenía en gestación para los ballets russes de Diaghilev. Informaba a Falla de que pronto iba volver a Madrid la compañía rusa y que todavía no había obtenido respuesta de Diaghilev. Con facturas pendientes de gastos por la gestión fallida de los dos bailarines, Lafita se quejaba de que incluso a día 13 de abril de 1917, Diaghilev no le hubiera

Figura 2: Caricatura de la publicación *Nuevo Mundo* del 22 de diciembre de 1916, sobre los bailes rusos.

⁵² Extracto de una noticia sobre los bailes rusos, en *La Acción*, 17 de abril de 1917, p. 4.

⁵³ En su diario, el día 7 de abril escribe: “estreno con éxito de El Corregidor y la Molinera = salgo también a escena”. Al final de su diario en el recuento de representaciones del año, suman 35 actuaciones de esta obra en el Eslava, también dirigió en su estreno de diciembre, “El Sapo Enamorado”, del que ya hablamos. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁵⁴ En la sección donde se incluye la reseña a la obra de Falla, Miguel Salvador aprovecha este espacio para responder y aclarar sus consideraciones sobre los bailes rusos publicadas en el número 113 de la revista y donde valoraba los bailes rusos como “un espectáculo no comparable” y por delante del drama lírico, ante el escándalo causado en “ciertos círculos”. Hablaba del baile ruso como un espectáculo donde se suprime la palabra pero se sobrepone al drama lírico -aun contando ambos con decorados y música-, por el “espectáculo de cuerpos bellos y robustos, una mímica expresiva, el encanto de la danza, una acción vivida, gestos, actitudes, movimientos perfectos, etc., Miguel Salvador, “La semana teatral”, *España*, nº116, 12 de abril de 117, Madrid, pp. 11-12.

mandado una simple nota de agradecimiento⁵⁵. Falla por su parte, le respondía que de los *ballets russes* no tenía ninguna noticia pero, le comentaba que había ido a ver una de las representaciones que Rubinstein estaba ofreciendo en la capital de su obra “Jardines de España”⁵⁶.

El músico Jean Aubry que también conoció la obra “Jardines de España”, a manos del propio autor en Granada no dudó en elogiar al compositor andaluz en un breve panegírico de la vida y obra de Falla. Lo calificó como “poeta de la emoción española”, porque por muy original que fuera la “instrumentación original” de la pieza, para Aubry, Falla era algo más que “un evocador de la España pintoresca”. Según, el músico y crítico francés, había dado a España su primera “gran obra sinfónica” que era a la vez “nueva y nacional”, situando al país en el nivel más alto de las artes al compartir el “prestigio” de representar con los *ballets russes* de Sergue de Diaghilev:

“Gracias a él veremos pronto a España compartir el prestigio de los ballet rusos. Sergio de Diaghilew, después de enriquecer su repertorio ruso con admirables obras francesas, tales como el *Dafnis y Cloé*, de Maurice Ravel, no podía menos de admirar el interés, rítmico, a la vez pintoresco y musical de la España moderna, y ha encargado a Falla una obra en la que trabaja actualmente. Esa obra, esta deriva de la novela de Alarcón, “El Sombrero de Tres Picos”. Y al decir esto, no olvido ni la admirable *Catalonia* de Albéniz; ni la *Procesión del Rocío*, de Turina; ni la *Divina Comedia*, de Conrado del Campo; ni la *Suite Murciana*, de Pérez Casas; pero ninguna de ellas ha penetrado tan profundamente como las *Noches en los Jardines de España*, en los más escondidos repliegues de la sensibilidad española. En estas impresiones sinfónicas el poder de emoción iguala a su poder evocativo; es el encanto mismo de Andalucía, con su languidez, su pasión, su esplendor, su buen humor, su secreta melancolía, lo que canta en en esa obra con todos los recursos de la técnica moderna”⁵⁷

⁵⁵ Reproducidos un extracto de la misma: “Me ha dicho el sr Domenech...que ha pasado aquí unos días que pronto llegará a esa el sr. Diaghilew y la compañía, y el accidente ocurrido a Bolm, al que he escrito. Hace mucho escritos a Diaghilew contándole todas las penas ocurridas con nuestros vivepueusas bailarines, pero no me ha contestado, no se como interpretar su silencio y le agradeceré que cuando vaya a esa le cuente todo y me lo avise y le mandaré todos los papeles y justificantes de mi desgraciada actuación de la que ni me ha dado las gracias”..Tarjeta postal de 13 de abril de 1917, recibida por Falla en Madrid. AMdF. Correspondencia entre Juan Lafita y Manuel de Falla. El sr. Domenech al que se refiere Turina, podría ser Rafael Domenech, el crítico musical del *ABC*.

⁵⁶ Carta de Falla a Lafita el 22 del 4 de 1917. Correspondencia entre Juan Lafita y Manuel de Falla. AMdF. Para el compositor gaditano el pianista polaco “Es un artista admirable. Toca los Jardines de España de un modo prodigioso. Mas parece que ha nacido en Triana o en el Albaycín que en Polonia!!!. La representación de Rubinstein, estaba dentro del ciclo de conciertos organizado por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del maestro Arbós, en ese mismo concierto del día 28 de marzo también se interpretaron “Triana” y “El Pájaro de Fuego”. *Arte Musical*, nº 55, 15 de abril de 1917, p. 4.

⁵⁷ Jean Aubry, “Manuel de Falla”, *Revista musical hispano-americana*, época II, nº 4, 30 de abril de 1917, pp. 4-5. El artículo de Aubry, es una traducción de la publicación del mismo artículo sobre Falla en la revista *Musical Times*, el 1 de Abril de 1917.

El crítico musical Adolfo Salazar, en la *Revista hispano-americana* donde Aubry se posicionó sobre Falla, la música española y España, reflexionaba sobre el paso de “El Corregidor y la Molinera” como pantomima representada en el Eslava al futuro ballet de “El Sombrero de Tres Picos”:

“Hay que asegurar, que dentro de las costumbres actuales del teatro, y dentro de su pequeño alcance estético, la representación de El Corregidor y la Molinera en el Eslava ha sido muy acertada; pero su simple transcripción a un elemento escenográfico de mayor trascendencia artística, es tan posible como la ampliación orquestal que Falla ha hecho para que su obra pase a a la compañía de Bailes Rusos. Simplemente el cambio de interpretación cambiará su aspecto actual de “cuadrito de género” en una obra de un valor estético trascendental y naturalmente, a ello contribuirá en grado máximo el concepto que del arte pantomímico tienen los artistas rusos. En cambio, el esfuerzo que los artistas del Eslava han hecho saliéndose de un género que no es el suyo, ha dado un resultado altamente satisfactorio, pero a cambio del empujamiento del espectáculo”⁵⁸.

Pasado este estreno de “El Corregidor y la Molinera”, que acaparó la atención de parte de la opinión pública de la capital, y tras la semana santa, se inició a finales de abril la campaña publicitaria de los bailes rusos en varios medios de la capital, aunque al principio con alguna información sensacionalista sobre la polifacética artista Tórtola de Valencia, que afirmó haber sido llamada para actuar con los *ballets russes*⁵⁹. La compañía de Diaghilev

⁵⁸ Adolfo Salazar, “El Corregidor y la Molinera (El Sombrero de Tres Picos)”, *Revista musical hispano-americana*, época II, nº4, 30 de abril de 1917, p. 10. El artículo es muy amplio porque el propio Salazar, repasa partes de la partitura de “El Corregidor y la Molinera”, haciendo comentarios al respecto. Yvan Nommick, apunta que Falla tardó casi dos años en modificar la partitura de la pantomima de “El Corregidor y la Molinera” al ballet de “El Sombrero de tres picos”, cuyas principales variaciones se producirían en la estructura y la orquestación. Empezando por el número de músicos, de diecisiete que componían la versión del Eslava se pasó a una orquesta sinfónica, con un cambio en el comienzo de la obra mediante una introducción musical para lucir el telón de Picasso, y que incluía tres danzas durante la representación: una farruca, la “danza del corregidor” y al final de la obra: una jota. El desenlace también varió, pues en la novela de Alarcón el final es incierto. Aunque no en el caso del ballet de Falla, donde el molinero sabe que su mujer no le ha sido infiel con el corregidor, acabando este manteado por los campesinos en Yvan Nommick, “Falla, Picasso y El Sombrero de tres picos”, José María Luna Aguilar (dir.) *Falla/Picasso: Le Tricorne*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, 2013, pp. 65-66. El estreno estaba previsto en Roma para Diciembre de 1916, pero Falla muy cuidadoso con todos los detalles solo alcanzó a tener terminada para esas fechas las partituras para piano, lo que dejó sin margen a Diaghilev y Massine para terminar la orquestación con la coreografía para la campaña italiana. Para saber más sobre el impacto del estreno de la pantomima en la opinión pública madrileña, ver Carol Hess, *Sacred Passions: the life and music of Manuel de Falla*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 109-111. Sobre el tema de la evolución de la pantomima al ballet, la propia Hess remite a su libro *Manuel de Falla and Modernism in Spain*, pp. 111-129 y a Antonio Gallego, *Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*, Granada, Anel, 1991, pp. 33-37.

⁵⁹ Ante estas manifestaciones el propio redactor de *La Acción* le respondía: “ella será la Tórtola; pero, con sus reclamos, se ha creído que los tórtolos somos nosotros”, *La Acción*, 15 de abril de 1917, portada.

daría quince funciones en el Teatro Real bajo la producción de Arturo Serrano, el mismo empresario que ya contrató a los *ballets russes* para San Sebastián y Bilbao. Contaría la compañía con todos los artistas conocidos a excepción del lesionado Bolm. Su lugar sería ocupado por “el celebre Nijinsky tan aplaudido en Londres y París. De ellas, viene, entre otras, la bella Lopokova”⁶⁰.

El 27 de abril el periódico *El Día* informaba que “los rusos están en Madrid”, al menos la mitad de los bailarines se encontraban ya ensayando en el Real, pero lo cierto es que la compañía se hallaba todavía en Roma preparando su única sesión de *ballets russes* celebrada en París durante la guerra⁶¹. Al igual que *El Día*, otro periódico, *La Correspondencia de España*, daba una información confusa sobre los bailes rusos alentada por la no confirmación del espectáculo en el Real y especulaba con otros escenarios para la representación de las sesiones rusas como el Teatro de La Zarzuela o el Teatro Español⁶². Sin embargo, los que si se hallaban en Madrid eran el matrimonio Nijinsky, que había aprovechado su estancia en la capital, desde principios de marzo, para visitar el Prado y Toledo, además de disfrutar de la vida nocturna de los cafés-cantantes madrileños para ver bailar flamenco. Pero todo no era diversión para Vaslav Nijinsky, pues no dejaba de lado su puesta a punto para su debut en la capital de España. Se ejercitaba y ensayaba en el Teatro Real que había sido puesto a su disposición⁶³ para los preparativos del estreno de los bailes rusos.

Los abonos de las funciones de los *ballets russes* para la temporada de primavera de 1917 se pusieron a la venta en la contaduría del Real, a principios de mayo. *El Imparcial*,

⁶⁰ Monte-Cristo, *El Imparcial*, 25 de abril de 1917, portada. La misma nota de prensa se publicaba casi igual en *La Acción*, 25 de abril de 1917, p. 4 y *La Época*, 25 de abril de 1917, p. 2. La única cabecera que publicando prácticamente idéntica información añadía novedades respecto a las anteriores es *El Heraldo Militar*, del 27 de abril de 1917, en su página 3, especulando con que Falla estrene la pantomima del Eslava: “Entre los bailes nuevos es posible El Corregidor y la Molinera, de Manuel de Falla, que gran éxito ha alcanzado en el Teatro Eslava”.

⁶¹ *El día*, 27 de abril de 1917, p. 3.

⁶² “También se aseguraba en la noticia que “un conocido empresario tenía la certeza que Diaghilev y sus “huestes coreográficas” estarían en esta corte el 31 de mayo en disposición de presentarse en el coliseo regio pocos días después”, *La Correspondencia de España*, 30 de abril de 1917, p. 4.

⁶³ Los Nijinsky, llegados en marzo de Nueva York vía Cádiz encontraron Madrid muy frío y con viento, una sorpresa para ellos pues esperaban encontrar una ciudad cálida del sur de Europa. Romola, menciona su amistad con los duques de Durcal bien relacionados con el rey y que pronto recibieron una invitación para visitar el Palacio Real en Romola Nijinsky, *op.cit.*, pp. 293-294.

nombraba a algunas de las “previsoras” personalidades de la aristocracia madrileña que habían retirado ya sus abonos del despacho de la contaduría del Real⁶⁴. *La Época*, el 4 de mayo de 1917 en su página 2, ya anunciaba que los abonos a la venta eran dos, uno para tres funciones del turno par y otro de tres funciones para el turno impar y, aunque no se sabía a estas alturas del mes de mayo el número de sesiones que iban a representar los *ballets russes*, sí que seguían las informaciones sobre si “se estrenarán diez o doce bailes, algunos de ellos compuestos por músicos españoles” a partir del 28 de mayo, y todo gestionado por la empresa de Arturo Serrano.

El día 4 de mayo, el mismo Arturo Serrano que en una entrevista en el periódico *La Mañana* el 27 de marzo había pedido la cesión del Teatro Real sin arriendo al Conde de Cazal, había mantenido una entrevista formal con el Ministro de Instrucción Pública para solicitar, precisamente, el arriendo del Teatro Real “para una temporada de bailes rusos” con inicio a finales del mes de mayo. El ministro Francos Rodriguez, por su parte, “estaba dispuesto a hacer cuanto pudiese para que este año no falten en Madrid los bailes”, eso sí, con el pago previo por el uso del Real y de la fianza de garantías por parte del empresario⁶⁵.

El día 5 de mayo, volvían a aparecer idénticos anuncios en determinadas cabeceras relacionados con el espectáculo de los bailes rusos con casi los mismos titulares que en la anterior campaña publicitaria del 25 de abril: el *Heraldo de Madrid*⁶⁶, *El Imparcial*⁶⁷ y *La*

⁶⁴ Entre ellos, los duque de Ferrán-Nuñez, los duques de Medinaceli, duques de Pinohermoso, duques de Aliaga, señores de Beristegui, marqueses de Viana, condes de Agrela, embajador de los Estados Unidos, marqueses de Bermejillo del Rey, Perinat, Valdefuentes, Conquista y Torre-Milanos, condes del Real, condesa de Castilleja de Guzman, conde de Esteban Collantes, ministro de Grecia y señores de Pano, Gómez de Molina, Nuñez de Prado, general Franch, Raoul Peaut, Ruiz Gamallo, Vitórica, Lezcano y Martín Veña. *El Imparcial*, 2 de mayo de 1917, p. 2.

⁶⁵ *La Correspondencia de España*, 5 de mayo de 1917, p. 4. Y de hecho, a pesar de sus quejas en la entrevista de *La Mañana* del 27 de marzo, al disolverse el Patronato no le quedó mas remedio al empresario y tuvo que depositar una fianza, cuya devolución en su integridad estuvo sometida a la no presentación de reclamaciones sobre “los intereses del teatro”. Así lo hace saber el Conde de Cazal, en una carta firmada el 11 de julio de 1917, y publicada en la *Gaceta de Madrid* del 16 de julio de 1917, número 197, p. 180: “En base a una fianza depositada por Arturo Serrano en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, como empresario que fue del espectáculo, denominado “bailes rusos” que se verificó en este Regio Coliseo se hace saber a las personas que hubieran de formular alguna reclamación contra dicho señor, relacionada con los intereses del Teatro, la presenten en esta Delegación Regia”.....

⁶⁶ *Heraldo de Madrid*, 5 de mayo de 1917, p. 2.

⁶⁷ *El Imparcial*, 6 de mayo de 1917, p. 3.

*Correspondencia de España*⁶⁸. Con la publicación definitiva del periodo de funciones el abono se cerraría el día 27 de mayo para los antiguos abonados de la temporada de ópera. A partir del día 28 de mayo⁶⁹ se pudieron adquirir los nuevos abonos. Aprovechando ya el calendario fijado y los términos y plazos para los antiguos y nuevos abonados, la empresa ya anunciaba los nuevos ballets de estreno a presentar ante el público madrileño: “Sadko”, “Les femmes de bon humeur”, “Contes russes”, “La parada”, “Narcise”, “Les papillons”. Insistía también en su propósito de programar coreografías de compositores españoles⁷⁰.

El ritmo de ventas de los abonos parecía no ir muy bien pasada la primera quincena de mayo. Algunos chascarrillos de la prensa insinuaban que ante “la escasez de abonos químicos” para el campo uno podía ir a buscar abonos a los bailes rusos “y ya verían ustedes que abundancia”⁷¹. Ante estas circunstancias, la empresa redobló su campaña de publicidad el 17 de mayo incidiendo en la reaparición de Nijinsky en Madrid como reclamo:

“La empresa de estos grandiosos espectáculos ha logrado últimar el contrato del célebre divo coreográfico Nijinsky. En la presente temporada dará a conocer en Madrid su original baile “L’après midi d’un faune” y bailará el “paso a dos” clásico “La princesa enchanteé” verdadera y colosal creación suya”⁷².

El 18 de mayo continuaba el goteo de noticias sobre los bailes rusos, varias cabeceras⁷³ resaltaban lo “animado” de estos bailes, presumiendo de la “autenticidad” de la propia nacionalidad de los bailarines, para no dejar ninguna duda de que eran rusos. *El Imparcial*, por su parte, aportaba algo más de información a sus lectores, publicando el número de

⁶⁸ Se difundían la misma nota de prensa, pero se añadía el período que comprendía el espectáculo del 30 de mayo al 10 de junio. *La Correspondencia de España*, 7 de mayo de 1917, p. 4.

⁶⁹ El periódico *El Globo*, concretaba un poco más la cuestión del abono especificando que los abonados de a diario y del segundo turno de la temporada de ópera podían recoger los abonos hasta el día 24 de mayo. El 25 y 26 sería para los abonados del primer turno de la última temporada, el 27 y 28 eran los días para retirar las entradas los nuevos abonados. *El Globo*, 16 de mayo de 1917, portada.

⁷⁰ “La dirección artística piensa rendir fervoroso tributo de admiración a los músicos españoles y preparara la presentación de varios poemas coreográficos originales de nuestros más ilustres compositores” *La Acción*, 15 de mayo de 1917, p.3.

⁷¹ *La Acción*, 17 de mayo de 1917, portada.

⁷² *Ibid.* p. 5; *La Correspondencia de España*, 16 de mayo de 1917, en su página 4; *La Época*, 17 de mayo de 1917, en su página 2; *Música*, 15 de mayo de 1917, p. 2, publican la misma noticia.

⁷³ *La Acción*, 18 de mayo de 1917, portada; *La Correspondencia de España*, 18 de mayo de 1917, p. 5; *El País*, 17 de mayo de 1917, p. 3.

profesores del Teatro Real que iban a formar parte de la orquesta. Serían noventa y ocho e iban a ser dirigidos por Ernest Ansermet. Anticipaba por otro lado el repertorio de la compañía y citaba como obras de estreno de carácter español, “Las meninas” y “El corregidor y la molinera” de Manuel de Falla, además de “Sadko”, “Les femmes de bon humeur”, “Contes russes”, “La parada”⁷⁴, “Les papillons”, “Princese echantée”, “L’après midi d’une faune”, “Kikimora”, “Bovo Korolevitch” y “Baba Yaga”⁷⁵

El 20 de mayo se concretaban los primeros días de las actuaciones contenidas en el abono del Teatro Real. Correspondían al sábado 2 de junio, domingo 3, martes 5, miércoles 6, sábado 9 y domingo 10 de junio⁷⁶, mientras la empresa seguía promocionando la renovación del abono para los antiguos abonados, informando que el día 28 sería el propuesto para los nuevos abonados. Los días consecutivos, 21 y 22⁷⁷ de mayo la práctica totalidad de la prensa que cubría el espectáculo de los bailes rusos, seguían incidiendo en las mismas noticias que días anteriores. La presencia de Nijinsky en la capital y los nuevos estrenos que presentaron

⁷⁴ “La Parada”, es la traducción española que hace el redactor de *El Imparcial* del ballet “Parade”, que se estrenaba ese mismo día, 18 de mayo de 1917 en París en el teatro de Châtelet de París en *El Tricorni: dibuixos dels decorats i del vestuari del ballet de Manuel de Falla (Cat. exp)*, Museo Picasso de Barcelona, Barcelona, 1993, p. 11. El estreno se produjo en una matinée programada a las 15,45, junto a “Les Sylphides” en una función benéfica, *Le Petit Journal*, 16, de mayo de 1917, p. 3. En el programa de mano repartido para estas sesiones de bailes rusos de mayo, Guillaume Apollinaire, presentaba el ballet de Picasso con el título “Parade et l’Esprit nouveau” donde hablaba de los decorados y el vestuario cubista de Picasso como si fueran los testigos de su arte. El “realismo o el cubismo” de este ballet diseñado por el pintor malagueño era para Apollinaire lo más profundamente “agitado” que se había visto en las artes durante la última década. Para ver la introducción completa de Apollinaire hojear el Programa de mano del Théâtre du Châtelet, del 25 y 26 de mayo de 1917, IVAM, Valencia. Como anécdota, y en relación al Patronato que marcó la primera temporada de los ballets russes en el Real, este mismo 18 de mayo de 1917 falleció en su casa de Madrid, el duque de Tamames, presidente del ya disuelto Patronato del Real. Se puede ver una foto del rey Alfonso XIII, saliendo del velatorio publicada en *La Acción*, del 19 de mayo de 1917, p. 2.

⁷⁵ “Baba Yaga”, “Kikimora” y “Bovo korolevitch” forman los tres la obra “Contes Russes. Respecto al repertorio ya estrenado en Madrid, se citaban: “El pájaro de fuego”, “Cleopatra”, “Thamar”, “silphides”, “Petrouchka”, “sol de la noche”, “Scheherezade”, “Carnaval”, “El espectro de la rosa” y danzas de la ópera “El príncipe Igor”, en *El Imparcial*, 18 de mayo de 1917, p. 3.

⁷⁶ *El Imparcial*, 20 de mayo de 1917, p. 3; *La Acción*, 20 de mayo de 1917, p. 4.; *El Liberal*, 21 de mayo de 1917, p. 4.; *ABC*, 20 de mayo de 1917, p. 20.

⁷⁷ El 22 de mayo, el capitán General de Cataluña, a instancias del gobierno arrestó y encerró en Montjuïc a Márquez y a sus primeros mandos, al negarse a aceptar la disolución de las Juntas de Defensa. El Primero de junio, replicaron las Juntas con una demanda al ministro de la Guerra, entonces el general Marina, concediéndole un plazo de doce horas para liberar a toda su oficialidad. Caído el gobierno de Alhucemas, cedió Dato ante los junteros, en Carlos rojas, *Los Borbones destronados*, Barcelona, Plaza&Janes, 1977, p. 254. Primavera de 1917, la crisis de gobierno de la restauración era ya una realidad.

los rusos en Madrid⁷⁸, incluyendo las posibles obras españolas, sin olvidar, por otro lado el tema del abono y la lista de ilustres abonados en las que no se incluían nuevos nombres⁷⁹.

Los días, 23, 24,25 y 26 de mayo⁸⁰ no cesó la promoción del espectáculo en la misma línea que los días anteriores con la salvedad de *La Lectura Dominical*⁸¹ que, anunciando la vuelta de los bailes rusos a Madrid, afirmaba que no podía “regatear” su condena. La intensa promoción del espectáculo en la prensa por parte de la empresa, junto con una campaña de publicidad directa con carteles colgados en farolas de algunas de las vías de Madrid⁸² pareció dar sus frutos, porque en el último día hábil para los antiguos abonados se cubrió la práctica totalidad de las localidades destinadas a ellos⁸³. La empresa habría superado así toda expectativa respecto a la anterior temporada. Se hablaba de que Arturo Serrano con la venta de abonos había llegado a “recoger”, 30.000 duros⁸⁴.

El final de los últimos días de abono coincidió con la llegada de los bailes rusos a la capital, después de su última función en el Théâtre du Châtelet de París, el día 23 de mayo⁸⁵. Nijinsky que esperaba en Madrid la llegada del director ruso, fue a su encuentro en el Hotel

⁷⁸ *La Acción*, 21 de abril de 1917, p. 2.

⁷⁹ *La Época*, 22 de mayo de 1917, p. 2.

⁸⁰ Durante estos días todas las publicaciones que cubren las noticias de los bailes rusos, redundan en los mismos tema informativos: Nijinsky, los abonos y los estrenos que incluyen obras españolas: *La Correspondencia de España*, 23 de mayo de 1917, p. 6.; *La Época*, 23 de mayo de 1917, p. 4.; *La Mañana*, 23 de mayo de 1917, p. 5.; *El Imparcial*, 24 de mayo de 1917, p. 5; *El Liberal*, 24 de mayo de 1917, p. 2, *El Imparcial*, 25 de mayo de 1917, p.6; *El Imparcial*, 25 de mayo de 1917, p. 6.; *La Mañana*, 25 de mayo de 1917, p. 3.

⁸¹ “Vuelven los famosos bailes rusos, cuya expresa condenación no podemos regatear, para los olvidadizos”. *La Lectura dominical*, nº 1221, del 26 de mayo de 1917, p. 329.

⁸² “Bien es verdad, y hay que decirlo en su honor, que el inteligente empresario, Arturo Serrano ha sabido jalearse de firme el reclamo con sueltos y “entretinets” en la Prensa y hasta ha anunciado el espectáculo en farolas públicas y ha acertado también á combinar unos precios de abono bien entendidos por lo relativamente módicos”. Tristan, “Los bailes rusos”, *El Liberal*, 3 de junio de 1917, p. 3.

⁸³ *La Correspondencia de España*, 27 de mayo de 1916, p. 6.

⁸⁴ *El Día*, 28 de mayo de 1917, p. 3.

⁸⁵ *Le Petit Journal*, 24 de mayo de 1917, p. 3. Antonio García de Linares, redactó una amplia crónica sobre una de las representaciones de “Parade” en París, y al parecer el público se tomó muy bien la “iniciación” cubista de Picasso en el ballet: “Como broma la juzgaron muchos espectadores demasiado pesada, y no faltaron silbidos y apóstrofes violentos... Otros, quisieron tomar la cosa en serio, y para éstos se conciliaba mal el título de “realista”, concedido á la obra por sus autores, con la absoluta irrealidad del decorado y de los personajes cubistas”, en Antonio García Linares, “Desde París. El cubismo en el teatro”, *La Esfera*, 23 de junio de 1917, pp. 21-22.

Ritz de la capital, donde se saludaron como si las antiguas rencillas se hubieran olvidado para siempre. Nijinsky, junto con Stravinsky y el propio Diaghilev, retomaron de nuevo su amistad en España y la hicieron patente al compartir salidas nocturnas por Madrid para disfrutar del ocio madrileño. En una de esas noches se acercaron al Teatro Romea para ver a Pastora Imperio⁸⁶, cuya actuación despertó un comportamiento fuera de lo normal en Diaghilev y Stravinsky al contemplar por primera vez a la artista española. Según Romola Nijinsky:

“To us the name did not mean anything. We were told that she was a gipsy singer from Cadiz, that her fame extended to the Latin-American countries. As she appeared on the stage, behind the simple curtain, she did not make a great impression. We only saw a rather faded, stout southern woman but the moment she began to sing, accompanying herself with movement and castanets, we forgot that she had no voice, that she was middle-aged and fat. With a few gestures she offered the history of the soul of Spain. Vaslav and Stravinsky, as well as Diaghilev, could not keep quiet on their seats and, like three school-children, plauded, laughed, and cried, according to the mood this ageless marvel dictated”⁸⁷

Aparte de disfrutar de los teatros de variedades y las cenas a altas horas de la noche en comparación con los horarios centroeuropeos -a los rusos les encantaba este hábito español- también fueron a los toros⁸⁸. La intensa vida social de la expedición rusa y el prestigio artístico que gozaba su espectáculo en los círculos aristocráticos, les había hecho muy populares en Madrid, según Grigoriev⁸⁹, y su principal respaldo público eran además los

⁸⁶ Artista de gran popularidad en el Madrid de las variedades y el espectáculo nocturno que incluso había llegado a actuar en fiestas tan señaladas de la aristocracia, como la de la Cruz roja en el Teatro Real, y delante de la reina. En una entrevista con Margarita Nelken, afirmaba que tenía incluso un contrato para actuar en Nueva York cuando terminara la guerra, en *El Día* 26 de mayo de 1917, p. 3. Al llegar Diaghilev y su *troupe* a la capital, Pastora Imperio actuaba casi a diario en el Teatro Romea que competía en el ocio nocturno de variedades con la sala Trianon Palace. Durante estas fechas el Palace para competir con el Romea contraprogramaba, a su vez, a otras artistas de éxito de la época como Rachel Meller, que era al mismo tiempo rival de Pastora Imperio

⁸⁷ R. Nijinsky, *op.cit.*, p. 296.

⁸⁸ Massine comenta que disfrutaban de los horarios españoles y de las corridas de toros -afirma conocer a Belmonte- durante su estancia en Madrid. En Massine, *My life in ballet*, MacMillan St Martin's Press, London, 1968, p. 112. Se da la circunstancia que de los días que estuvo la compañía de Diaghilev en la capital de España, Belmonte toreó varias tardes en la Plaza de toros de Madrid, concretamente los días 2, 5 -corrida de la Cruz Roja con presencia de los reyes en el palco- y 7 de junio, ver: *El Toreo*, 31 de mayo de 1917, portada; *El Toreo*, 3 de junio de 1917, portada ; *El Toreo* 6 de junio de 1917, portada; *El Toreo*, 8 de junio de 1917.

⁸⁹ La *troupe* de Diaghilev acudía a los toros y a las salas de ocio de la noche madrileña, en ellos, el propio Grigoriev se dio cuenta de la afición compartida por los rusos y españoles por el espectáculo. Además del aprecio que les mostraban los españoles en los diferentes acontecimientos sociales donde concurrían: “We were thrilled by Spanish dancing and bullfights, and found that the Spaniards shared our Russian Love of spectacle. Our affection was returned. We had become truly popular in Madrid, our reappearance was warmly welcomed”, en S. Grigoriev *op.cit.*, p. 132.

propios reyes de España⁹⁰. Algunos medios de la capital abogaban incluso por establecer los *ballets russes* como un espectáculo anual programado para Madrid, convertirlo en un símbolo que diese más crédito artístico a la ciudad⁹¹.

El más popular de todos los componentes de la “troupe” con permiso de Bolm, que había causado grandes sensaciones la temporada pasada, era Nijinsky, alabado como “divo coreográfico”. Se le reconocía por alguna cabecera española como “la primera figura mundial de este tipo de espectáculos”⁹². Justo 3 días antes del comienzo de la sesión inaugural en el Real, una jovencísima Margarita Nelken, le hacía una entrevista en la sala de lectura del Hotel Ritz, publicada en el periódico *El Día* el 30 de mayo de 1917:

“Nijinsky, que en escena es el danzarín más audaz y más aventurero, se nos aparece en el salón de lectura del Ritz discreto, tímido más bien. Tiene, muy netamente, la fisonomía típica eslava; su mirada muy dulce, parece la de un niño, y su conversación, en un francés muy correcto, pero algo lento, buscando sus frases, tiene por contraste con la energía algo salvaje de su arte, un encanto particular”⁹³.

⁹⁰ Eugenia Errazuriz, se encontraba en Madrid con Rubinstein y organizó una cena con Diaghilev, Massine, Manuel de Falla y Picasso. Allí, se enteró que Alfonso XIII quiere conocer a Picasso y le aconseja sobre la vestimenta adecuada para visitar al rey, en Jean Casenave, *Picasso en Biarritz. Verano de 1918*, Biarritz, éditions Lavielle, 1996, pp. 55-56. No sabemos si fue en esta ocasión u en otro encuentro con Alfonso, cuando Diaghilev y Massine, que tenían dudas de programar “Parade” porque pensaban que quizás fuese demasiado avanzada -“too little avantgarde”- para el público español, recibieron la petición expresa del rey que hizo que se incluyera en el último momento en una de las sesiones, y para propia sorpresa de Massine tuvo gran éxito como veremos, en L. Massine, *op.cit.*, p. 113.

⁹¹ “Así es de desear por el buen nombre de Madrid, cuyo público debe hacer los honores debidos á un espectáculo que ha hermanado, el arte, la gracia, el lujo y la vistosidad, y que recorre un triunfo lo más grandes escenarios, y se exhibe ante la crítica y los auditorios más selectos y exigentes”. *Mundo Gráfico*, nº 292, 30 de mayo de 1917, p. 5.

⁹² *La Nación*, 1 de junio de 1917, p. 11.

⁹³ Margarita Nelken, “Una conversación con Nijinsky”, *El Día*, 27 de mayo de 1916, p. 6. Aunque todas las referencias de la prensa no iban a estar regidas por el guión de las alabanzas. El escritor Rodríguez Bonnat, por ejemplo, celebraba la innovación de los bailes rusos como espectáculo, pero nada más, porque no le gustaría que creasen escuela en la escenografía española: “Lo que sucede con estos bailes es que como espectáculo nuevo y exótico, nos atraen y los contemplamos muy serios, pues no son lo que estamos acostumbrados a ver continuamente. Un fauno haciendo diabluras y un príncipe encantado, son cosas interesantes, sobre todo los que en materia de bailes no habíamos pasado de los naciones en el terreno del *schotis*. Vengan, pues, los bailes rusos a distraernos y solazarnos; pero que no hagan escuela ente nosotros, porque jamás podríamos acostumbrarnos á la idea de que ahí existe un porvenir para la juventud más ó menos dorada á fuego” A.R. Bonnat (Agustín Rodríguez Bonnat), “Vamos bailando”, *Mundo Gráfico*, nº292, 30 de mayo de 1917, p. 21.

El 1 de junio, ya con la venta de las entradas sueltas para cualquiera de las seis funciones de abono⁹⁴ y en vísperas de la apertura de la sesión en el Real, algunos periódicos ofrecían información más extensa sobre la compañía, aunque no contrastada: listas de artistas, componentes de la compañía, obras y otras composiciones españolas. Se seguía teorizando con la programación de “El Corregidor y la Molinera”:

¿Primeras bailarinas? - Lydia Lopokova, Lubow Tschernichewa, Alexandria Wasileuska, Lydia Sokolova, Sophie Planz y Marie Chabelska. ¿Primeros Bailarines? - U.U. Ninlyinski, Adolf Bolm, Leonide Massine, Alexandre Gawrilow, Stanislas Idriokowski, Nicolás Kremnew, Nicolaw Znerew y Miecszylas Praunsky. ¿Otros elementos?. -Eurico Cechetti, maestro coreográfico,; 62 bailarinas, 28 bailarines, 150 comparars y figurantas, y director de orquesta, Ernest Ansermet. ¿Magnífico “atrezzo”, vestuario y decorado? - Estupendo. Y de repertorio, “El pájaro de fuego”, de Igor Strawinsky; “Cleopatra”, de Arensky; “Thamar”, de Balakirew; “Silphides” de Chopin; “Petrouchka”, de Igor Strawinsky; “Sol de la noche” y “Scheherazade, de Rimsky; “Carnaval”, de Schumman; “El espectro de la rosa”, de Weber, y “El príncipe Igor”, de Borondine. ¿Estrenos? - “Sadko”, “Las Meninas”, “El Corregidor y la Molinera”, “Les femmes de bon humeur” y nueve obras más, estando dispuesta la dirección artística a estrenar composiciones españolas...”⁹⁵.

El día de la inauguración de los bailes rusos había comenzado con novedades políticas. Algunos medios publicaban una reunión de urgencia del gobierno por el problema de las Juntas de Defensa. El asunto estaba generando una gran inestabilidad ya no para el gobierno, sino incluso para el propio sistema de la Restauración. En cualquier caso ese día 2 de junio los reyes siguieron con su agenda programada, que incluía la audiencia diaria en palacio, para luego dirigirse a una de las mesas asignadas a la recaudación de dinero para los necesitados. Se celebraba la fiesta de la flor, de la que Victoria Eugenia había sido la impulsora cuatro años atrás. En ella no solo colaboraba la aristocracia en sus puntos emblemáticos de encuentro como el Palace o el Ritz, sino también artistas tan populares como Pastora Imperio. Por la noche los reyes asistieron a los bailes rusos acompañados de la duquesa de Fernández-Núñez como dama de guardia y el marqués de Quirós, como Grande de España⁹⁶.

La sesión inaugural de la nueva temporada en Madrid se formó con un cartel de sobras conocido por el público de la capital: “Sylphides”, “El Espectro de la rosa”, “Danzas del príncipe Igor” y Carnaval”⁹⁷. Repitió la compañía de Diaghilev dos de las obras de la primera

⁹⁴ *El Globo*, 1 de junio de 1917, p. 3.

⁹⁵ *El Día*, 1 de junio de 1917, p. 3.

⁹⁶ *La Época*, 2 de junio de 1917, p. 2.

⁹⁷ *El País*, 2 de junio de 1917, p. 3.

sesión de la pasada temporada: “Carnaval” y “Les Sylphides”, aunque en éstas había algunos retoques escénicos e incluso no parecían los mismos bailes⁹⁸. Tampoco la versión de “La invitación al vals” de Weber del ballet “El espectro de la rosa” era la que el público confiaba ver⁹⁹. Y aunque alguna crónica dio cuenta de esta inauguración con ballets estrenados la temporada anterior, este hecho no afectó a la taquilla y al éxito de asistencia, que fue resaltado por parte de la prensa que cubrió la sesión y que también vinculó a la gestión de Arturo Serrano¹⁰⁰.

La compañía de Diaghilev estuvo en consonancia con la buena recaudación y la entrada de la noche porque el “público ovacionó”¹⁰¹ a todos los artistas después de cada obra. Un público correspondiente a la alta sociedad madrileña¹⁰² con la familia real al completo que

⁹⁸ En “Sílides”, M.M., advertía de un cambio en el decorado con respecto al año anterior que lo achacaba a las dificultades de transporte que tuvo la compañía con la llegada de algunos decorados, de todas formas, concluía su crónica afirmando que no le pareció “el mismo baile del año anterior”. Destacaba que las dificultades sufridas durante los transportes de algunos decorados son las que habían impedido que esa noche se programase “Les femmes del bon humeur”, en M.M., “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 3 de junio de 1917, p. 2. De hecho, el día 1 de junio algunos periódicos publicaron la programación del día de la sesión inaugural y figuraba como una de las obras de estreno “Les femmes del bon humeur” en vez de “Carnaval”, ver *El Globo*, 1 de junio de 1917, p. 3.

⁹⁹ *ABC*, 3 de junio de 1917, p. 14.

¹⁰⁰ “Arturo Serrano, empresario intrépido, se sentirá satisfecho de su éxito y se desesperará cientos de veces en cada noche. El público le perdonará los arranques de indignación, en gracia a habernos presentado de nuevo un espectáculo atrayente y simpático”, Agustín Rodríguez Bonnat, “Los bailes rusos”, *La Acción*, 3 de junio de 1917, p. 3.; “...ha llevado el público al Teatro Real en una época imposible que juzgaba ruinoso todo el mundo, devolviendo al regio coliseo su pasado esplendor, hecho que bien merece ser señalado y comentado ampliamente, en un primer término porque hacía mucho, mucho tiempo, que no se verificaba. -Eso de los bailes rusos en junio va a ser una ruina- le decían. -Que no, que lleno el teatro. contestaba él con seguridad aragonesa. Y lo llenó, no ciertamente sin vencer obstáculos, porque hasta tuvo que inventar un jefe de tramoya y subalternos correspondientes”, A.P.L., “Los bailes rusos”, *Heraldo de Madrid*, 3 de junio de 1917, p. 3; “Ni lo avanzado de la estación, ni la situación pecuniaria en que nos coloca la guerra han producido desaliento en el acreditado empresario. Hombre él que tiene una excelente, aunque casi salvaje, intuición de los negocios en el teatro, y de sobra sabía que en nuestro público dejó el año pasado un gratísimo recuerdo este divino arte plástico”, José María Carretero, “Los bailes rusos en el Teatro Real. El gran Nijinsky”, *El Día*, 3 de junio de 1917, p. 3.

¹⁰¹ Tristan destacó que en no hubieron medias entradas como la temporada anterior porque en Madrid, desde hacía “ocho días no se hablaba de otra cosa”. La respuesta del público había hecho que casi todo el aforo del teatro se abonase y las pocas localidades que se pusieron a la venta se agotaron en poco tiempo: “Qué entradón había anoche en el teatro Real! Pocas veces hemos visto la sala como ayer. Hasta gente, de pie, se veía en los pasillos de butacas”. Tristan, “Los bailes rusos”, *El Liberal*, 3 de junio de 1917, p. 3.

¹⁰² Monte-Cristo que se encargaba de la sección de sociedad de *El Imparcial*, destacaba las personalidades más ilustres que acudieron al espectáculo. Monte-Cristo, “En la sala del Real”, *El Imparcial*, 3 de junio de 1917, p. 2.

situó en su palco de proskenio¹⁰³ y el contiguo. A diferencia de anteriores ocasiones, esta vez si acudió de forma numerosa el público al reclamo de la empresa y del espectáculo, entre otras cosas porque rebajó el precio de las entradas¹⁰⁴.

La novedad se centró en la aparición de Nijinsky¹⁰⁵ por primera vez sobre un escenario en Europa tras su liberación. José María Carretero, tituló su crónica “El gran Nijinsky”, dejando claro que no iba ahorrar adjetivos para valorar al bailarín tras su actuación. Lo califica de “figura saliente” del baile, “jefe” de la “troupe” o “notabilísimo divo” que, con Bolm lesionado, era quien atesoraba “el cetro del arte mímico coreográfico” por su magníficas dotes naturales para el ballet. Para el cronista de *El Día*, Nijinsky era quien poseía

Figura 3. Detalle del programa de mano del Teatro Real del día 2 de junio de 1917, Cortesía del Museo Nacional del Teatro.

¹⁰³ El proskenio es la parte del teatro situada entre la escena y la orquesta. Los palcos de proskenio son los que están situados más cerca del escenario y los preferidos para ver el ballet porque se pueden observar mejor los movimientos de los bailarines, en Manuel García Gómez, *Diccionario Akal del Teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 264. En el caso de los bailes rusos entendidos como un acontecimiento más de la vida de la alta sociedad madrileña, serían las localidades del teatro que aportarían más visibilidad en términos de status a la personas que los ocupan. El resto de espectadores los tiene situados en frente. En el caso del rey todo el mundo veía cuando entraba y salía de su palco de proskenio.

¹⁰⁴ Para M., que calificó lo acontecido el día 3 por la noche en el Real como “fiesta del arte”, la clave del éxito del lleno que se produjo esa noche en el Real fue el coste inferior del precio de las entradas, unido a la propia singularidad del espectáculo. En su opinión, el baile era un elemento más que no predominaba sobre los otros factores (decorados, música, trajes) de la actuación, un ejemplo de la noche sobre esta idea fue la obra “Carnaval” y la actuación destacada de algunos bailarines: “Intervinieron en el cuadro la Lopokova, la Tschernichewa y la Wasilewska, y entre ellos Nijinsky, que fue un admirable Arlequín, y Leónide Massine”. En M., “Los bailes rusos. Fiesta del arte”, *La Época*, 3 de junio de 1917, portada.

¹⁰⁵ “El programa ya era conocido por los *habitués* al Real. Solo se ofrecía como novedad la presentación del gran bailarín Waslaw Nijinski, en el delicioso bailable El Espectro de la rosa, ese primor de delicadeza coreográfica que sigue el ritmo y la melodía admirables de La invitación al vals, de Weber. Nijinski es un atleta que domina con arte prodigioso sus músculos de acero al carácter poético de la composición musical y coreográfica, dando apropiado carácter á los movimientos, á los giros y hasta a los formidables saltos de su *particella*(?)” R. de C., “Bailes Rusos”, *La Correspondencia de España*, 3 de junio de 1917, p. 4.

de todos los bailarines “el secreto de la ingravidez” y su presencia sobre el escenario convertía los bailes rusos en un espectáculo “digno de dioses”¹⁰⁶.

M. desde las páginas de *La Época*, hablaba del interés que había en la sala por ver bailar a Nijinsky y lo consideraba que era un “atleta de músculos de acero” que con una elegancia y agilidad innata “se desliza como en un vuelo y bota como una pelota”. Por ese motivo, fue aplaudido por la sala y eso que en palabras de M., “a nuestro público en general no le gustan los bailarines”¹⁰⁷. Otro periodista, Agustín Rodríguez Bonnat aunque lo encontraba un poco más gordo desde la última vez que lo vio en París, celebraba que mantuviera sus habilidades de siempre. Lo consideraba el “presidente de la Duma de los bailarines” y animaba a sus lectores que acudieran al Real para observar las manos del bailarín ruso en las diferentes poses cuando danza, llegándolo a comparar con la propia Pastora Imperio, porque para Bonnat, en la expresividad de sus manos reside su triunfo en el baile

“fué el bailarín ligero, aéreo, de siempre, el que siempre procura quedar en “pose “fotográfica”. Vosotros, los concurrentes a las representaciones de los bailes rusos, fijaos en las manos de Nijinsky y veréis que siempre adoptan una postura especial, que os recordaran frisos egipcios, estampas antiguas. Sus manos bailan, y he aquí en ellas parte de su éxito, que difícil es, según las reglas y principios del arte coreográfico ser buen bailarín o bailarina de brazos y por lo tanto de manos. Nuestra Pastora Imperio es notable en esto; Nijinsky es el emperador, o, por mejor decir, ya que en su tierra no hay emperadores, el presidente de la Duma de los bailarines”¹⁰⁸.

Desde las páginas del *El Heraldo de Madrid*, para su corresponsal en el Real, A.P.L., Nijinsky en su actuación inaugural en el Real no hizo nada más que justificar la “fama que le

¹⁰⁶ Carretero utilizó el espectáculo de los bailes rusos, al que consideraba refinado y espiritual, y la gran concurrencia del patio de butacas para cargar contra los que acusaban a los españoles de “salvajes y chabacanos” porque asistían a las corridas de toros. Para el periodista muchos de los asistentes al Real, en esta sesión inaugural, iban también a los toros, porque les seduce la “la nota pintoresca, la pincelada de color, la suprema línea artística de las corridas de toros”. Del mismo modo que, en los *ballets russes* “buscan una suprema manifestación artística que tenga emoción, resplandor, armonía, movimiento, ritmo”. Es decir, los bailes rusos para el cronista “encienden nuestra sensibilidad” al igual que los toros. Por último, destacó entre las obras de la noche las danzas sagradas de “El príncipe Igor”, en José María Carretero, “Los bailes rusos en el Teatro Real. El gran Nijinsky”, *El Día*, 3 de junio de 1917, p. 3.

¹⁰⁷ M. “Los bailes rusos. Fiesta del arte”, *La Época*, 3 de junio de 1917, portada.

¹⁰⁸ Termina la crónica del espectáculo Bonnat con el repaso a los bailes que se estrenaron y eran conocidos del año pasado y con la reflexión de que quizás el cuerpo de baile femenino hubiera perdido la “precisión y “unidad” de la temporada de 1916 :”Acaso las excursiones por America y Francia, hayan desmembrado el cuerpo de baile, y a estas horas, algunas de aquellas ligeras y arrogantes muchachas, que tanto nos deleitaron el año anterior, estén convertidas en apreciables y pacíficas burguesitas”, en Agustín Rodríguez Bonnat, “Los bailes rusos”, *La Acción*, 3 de junio de 1917, pp. 2-3.

precede”, porque entiende que las obras del día del estreno, cuyo espectáculo fue “maravilloso”, no eran las más adecuadas para explotar todo su potencial como bailarín. Aún así mostró al público sus dos grandes características, la agilidad y la ingravidez. Sobre todo en su papel de Arlequín en “Carnaval”¹⁰⁹. La única nota discordante con las anteriores opiniones sobre la actuación de los bailes rusos y la aparición de Nijinsky la puso Geiger desde las páginas de *La Nación*¹¹⁰. Si bien coincidió en el alto número de asistentes que prácticamente completaban el aforo del Teatro Real, también afirmaba que el tema este de los bailes rusos “no era para tanto”. Puso como ejemplo las obras “Sylphides”, cuya música de Chopin en su opinión no se podía orquestar para ballet, y “Carnaval”, donde encontraba un “pretexto” de personajes y decorado “pesado e incoherente”.

Respecto a Nijinsky, que se presentó al público madrileño con “El espectro de la rosa”, destacaba que era un bailarín “prodigioso” y elogiaba su valía dentro del arte del baile por los “saltos inverosímiles” que realizó durante su actuación: “trenza los pies un gran número de veces mientras va por el aire, gira como una peonza y hace muchos otros excesos”. Otro aspecto que mencionó Geiger, pero que paso inadvertido para el resto de la prensa, fue el tema de “la masculinidad” de Nijinsky, ya que no le resultó agradable de ver los continuos gestos escasos de virilidad durante su actuación: “hay una linea divisoria entre lo varonil y lo afeminado, que no se puede traspasar”¹¹¹. Sin embargo, no le vio grandes dotes de mimo y, solo indultó la actuación de Nijinsky en las danzas de “El príncipe Igor”, por mostrar el bailarín ruso unas facciones más “varoniles”. Fue la obra que más le gustó al cronista de *La Nación* como profano del ballet:

“...ya es otra cosa. Esta vez no se trata de que un señor Fokine, se haya inventado unas piruetas para interpretar a Chopin, sino que un gran compositor com Borodin, ha puesto música a un bailable de ópera. Aquí todo tiene sentido: la música, la danza guerrera, los trajes y la decoración. Además, como Nijinski y su compañeros son salvajes que se preparan para la guerra, las fisionomias expresan ferocidad, los movimientos son francamente varoniles, y las

¹⁰⁹ A.P.L, “Los bailes rusos”, *Heraldo de Madrid*, 3 de junio de 1917, p. 3.

¹¹⁰ Geiger, “Bailes Rusos”, *La Nación*, 3 de junio de 1917, p. 10.

¹¹¹ El propio Fokine reconocía la “falta de masculinidad” de Nijinsky, pero a diferencia de lo que pensaba Geiger, el coreógrafo ruso veía esta característica de Nijinsky como una potencialidad para la interpretación de diferentes personajes como el esclavo del ballet “Scheherezade”. Aunque también reconocía que no servía para interpretar otros roles. En el caso del esclavo de “Scheherezade”, Nijinsky, que no era homosexual, le daba a su personaje una caracterización tan sexual que demostraba su capacidad para adoptar las más diversas formas y estados del placer, en Peter Stoneley, *A Queer History of Ballet*, Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 74.

actitudes á que se preste el disparo del arco, son naturales y no arbitrarios. Este es seguramente uno de los mejores bailes del repertorio”¹¹².

A diferencia del año 1916 escasean en las crónicas de la primera sesión comentarios acerca del decorado y los trajes. La aparición de una sección, firmada por Colombine en el *Heraldo de Madrid* que trataba de forma expresa los trajes y el decorado, es un caso aislado, pero retomaba cierto interés de parte de la opinión pública ante uno de los rasgos distintivos de la empresa diaghileviana: la combinación de una escenografía revolucionaria con una música y una coreografía de vanguardia cuyo conjunto desafiaba a la resto de las artes escénicas en esa época¹¹³. Como afirmaba la propia Colombine, “no hay nada tan revolucionario en arte como los bailes rusos, porque en ellos se han resuelto todos los atrevimientos del color y del decorado”¹¹⁴, a lo que se podría añadir, y más en España.

El domingo día 3, la familia real al completo asistió a la capilla pública en el Palacio Real por la celebración de la Santísima Trinidad. Vestido Alfonso XIII con el uniforme de regimiento del Rey con la banda roja cruzada, fue acompañado por una gran comitiva real que asistió a una ceremonia religiosa donde se cantó la misa en “Fa” de Schubert¹¹⁵. Por la noche los reyes y sus altezas reales acudieron al Teatro Real para asistir a la segunda función de los *ballets russes*. Esta sesión se vio marcada por la política, al albergar el Teatro Real un improvisado consejo de ministros por el hundimiento de un barco español debido a la presencia de todos los miembros del gobierno, a excepción de los ministros de la Marina y de

¹¹² Geiger, “Bailes Rusos”, *La Nación*, 3 de junio de 1917, p. 10.

¹¹³ En los años que van de 1914 al 1917, se produce según Garafola la síntesis y el germen del ascetismo modernista de Diaghilev. La inspiración y la esencia de la amalgama temática de ballets en la postguerra descansa sobre las bases del primitivismo, el futurismo y el redescubrimiento de la herencia prerromántica latina. Sin olvidar la influencia de la avant-garde sobre el mundo de la danza, aunque realmente, fue el propio Diaghilev quién impacto sobre la misma avant-garde. Haciendo que este ascetismo de la modernidad, conseguido por el empresario ruso, fuera accesible y aceptando por audiencias cada vez más amplias, en L. Garafola, *op.cit.*, p. 95.

¹¹⁴ “Con los bailes rusos entramos en el dominio de lo fantástico, y vienen como a legitimar todo lo que el arte moderno ha defendido en el libro, en el cuadro, en la estatua y en la música; lo que no admitía el vulgo, no solo por demasiado selecto, sino porque eran manifestaciones aisladas, y los bailes rusos las vulgarizan, atacan en gran masa con al fuerza de las grandes masas constituyen una educación de buen gusto, que se impone por la fuerza, aunque quizá hay en el baile ruso un abuso de fuerza; el deslumbramiento del número de bailarines, la fantasmagoría de los juegos de luces, de los trajes, de todo lo accesorio, hasta el punto que lo accesorio se convierte en principal” Colombine, “Trajes y decorados”, *Heraldo de Madrid*, 3 de junio de 1917, p. 3.

¹¹⁵ *El Imparcial*, 4 de junio de 1917, portada.

la Guerra¹¹⁶. En lo que se refiere al plano artístico, se estrenaron en el Real, “Sadko” y “La princesa encantada” que compartieron programa con “El príncipe Igor”, “Sylphides” y “El espectro de la rosa”.

Pasada la novedad del estreno que supuso el debut de Nijinsky en el Real y dejando de lado tanto el protagonismo que la política ocupó en la función, como el público presente en el teatro - que llenó otra vez-, el foco de atención se centró en los estrenos, aunque parece que volvió a triunfar “El príncipe Igor”¹¹⁷. La primera representación, “La Princesa Encantada”, que es un *-pas de deux-*¹¹⁸, no cuajó entre el público del Real. Danzado por Nijinsky y Lydia Lopokova, algún medio la veía como una obra realizada “para el lucimiento de sus habilidades coreográficas”, sin importar nada más. Con música de Tchaikovsky, *La Época*¹¹⁹,

¹¹⁶ Durante una hora estuvieron reunidos mientras se celebraban el espectáculo, el motivo, aunque no del todo confirmado esa noche, fue por el torpedeamiento del buque de pabellón español “Arriaga” hundido en aguas francesas por submarinos alemanes. Las informaciones son contradictorias según el medio, y eso que al día siguiente si que se celebró un consejo de ministros presidido por Alfonso XIII. En *El Liberal*, del 4 de junio de 1917 en su portada se afirmaba que los ministros intercambiaron impresiones sobre el ataque al barco español. Otro medio, *El Día*, del 4 de mayo de 1917, en su página 5, comparaba versiones enfrentadas entre el Ministro de Gobernación, Burrell que negó cualquier tipo de “consejillo” para tratar el asunto del “Eriaga” y la del Presidente del Gobierno, García Prieto, que afirmaba todo lo contrario, que si se reunieron los ministros aprovechando que estaban en el Real viendo los ballets. De otra parte, aprovechaba el Presidente para desmentir una reunión en palacio con Alfonso XIII como afirmaban algunos periódicos- por el asunto de las Juntas de Defensa-.

¹¹⁷ La crónica del *ABC* aunque destacó “la maravillosa actuación de Nijinsky” en compañía de Lydia Lopokova en “La Princesa encantada” o la puesta en escena de “Sadko”, valoró el arte de los bailes rusos en general como un espectáculo “culto”, y no tuvo dudas en calificar como la obra que triunfó a las danzas de “El príncipe Igor”: “También fueron espectadores las Reales Personas, y también las repetidas ovaciones proclamaron que este espectáculo, todo arte, llena por completo el gusto de la gente que en pos de arte de ley y no de bailoteo de tablado de varietés ó de café cantante acude á él. Por algo triunfa y se impone entre los públicos cultos...el mayor éxito, sin embargo, fue también para *El príncipe Igor*, como en la primera noche”. *ABC*, 4 de junio de 1917, p. 14.

¹¹⁸ El *pas de deux* es un baile protagonizado por dos bailarines. Ver más sobre técnicas y modalidades de ballet en Gail Grant, *Technical Manual and Dictionary of Classic Ballet*, New York, Dover Publications, 1982, p. 80.

¹¹⁹ Como venía siendo habitual, el periódico publicaba una selección de los asistentes más ilustres a la función: “En un palco estaban el presidente del gobierno, la marquesa de Alhucemas, su hija Mavita y el ministro de Hacienda y la señora y señorita de Alba. En otros, la condesa Heredia Spinola, con la Señora de Rubianes y la señorita de Santa Marian; duquesa viuda de Sotomayor y marquesa de Portago y sus hijas; duquesa de Dúrcal y señorita de Solovieff; duquesa de Medina de Rioseco y señora de Urrutia; condesa de Romanones y marquesa de Villabragima; marquesa de Monteagudo y señorita de Santo Suárez, y duquesa de Tarancón y condesa de los Villares. También estaban la duquesa de Sueca; marquesas de Mochales, Valderrazo y Villaviciosa; condesas de Ardales del Río y Torrejón; viccondesa de Eza, y señoras y señoritas de Lécera, Canillejas, Bermúdez de Castro, Careaga, Crecente, Alava, Sarthou (con su hija, la marquesa de Selva Alegre, y la marquesa de Villalba), Newbery, Mora (D.Alejandro), Casa Madrid, Elío, Fernández Villaverde y otras muchas”. *La Época*, 4 de junio de 1917, portada.

al igual que *La Correspondencia de España*¹²⁰ echaban en falta la unión o armonía entre la danza y la música. Del mismo modo Colombine entendió que “La princesa encantada” deslució en su estreno, tanto por los trajes como por el decorado al no seguir la línea escenográfica de los bailes rusos que tiende más hacia el gran espectáculo, aunque con excepciones como “El espectro de la rosa”. *La Acción*¹²¹, por su parte, pese a reconocer muchos aplausos abogaba por menos dúos de Nijinsky y Lopokova y “más espectáculos de conjunto y vistosidad”.

Tristan seguía la misma tendencia que las anteriores publicaciones y argumentaba que el público acabó decepcionado con la “La Princesa encantada” por lo “liliputiense y anodino del baile” pero opinaba lo mismo de “Sadko”, que tras el primer ballet de la noche de tan corta duración, “supo a poco”, y reclamaba a la empresa que no podía programar después de dos obras tan pequeñas, otras tres, cuya duración fue breve. El público, como en sesiones anteriores, volvía a tener la sensación “que había más entre actos que función”¹²², y ante estos hechos, el cronista de *El Liberal* se preguntaba si no hubiera sido mejor idea programar “Petrouchka”, “Scheherezade” o “Cleopatra”, es decir, cualquiera de las producciones de cierta importancia de la compañía. Geiger, del mismo modo, comentaba que una vez acabada “La princesa encantada”, el público no salía de asombro, incrédulo por la breve duración de la danza. En resumen, el escepticismo fue el protagonista entre el público del Real por la programación de la noche y las deficiencias coreográficas en algunos momentos de la actuaciones¹²³.

El día 4 no hubo sesión, pero con el vestuario y decorados que faltaban por llegar, se decidió un ensayo general en el Teatro Real de “Les femmes del bon humeur” donde la

¹²⁰ R. de C., “Bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1917, p. 6.

¹²¹ Abría la crónica de la noche el diario destacando que el teatro estaba lleno al igual que la noche anterior “los mismos aplausos, casi idéntico programa y, como novedades del espectáculo, “La princesa encantada” y “Sadko”. B., “Los bailes rusos”, *La Acción*, p. 2.

¹²² Tristan, “La princesa encantada-Sadko”, *El Liberal*, 4 de junio de 1917, p. 4.

¹²³ Geiger respecto a bailes donde participaba el cuerpo entero de bailarines de la compañía como el mismo “Sadko”, creía ver una especie de “indisciplina” que afectaba a todos los miembros del “cuerpo coreográfico”. El cronista madrileño lo achacó al poco ensayo grupal y, haciendo una referencia al nuevo orden político establecido en Rusia, al Comité de obreros y soldados de dentro del ballet. Por otro lado, respecto a la música de Rimsky-Korsakov en “Sadko” opinaba que aún siendo “interesante a ratos, no es de lo mejor que ha salido de su pluma”. Geiger, “Bailes Rusos”, *La Nación*, del 4 de junio de 1917, p. 8.

empresa invitó a un grupo seleccionado de público¹²⁴. Al mediodía en el Café Pombo se organizó un almuerzo en honor a Picasso para honrar su presencia en Madrid a raíz del próximo estreno de “Parade”¹²⁵ y esa misma noche en el Ritz, hubo una gran congregación de políticos y artistas a la hora de la cena repartidos entre el restaurante y la terraza¹²⁶. Entre todos estos ilustres comensales se encontraba una mesa presidida por Pastora Imperio a la que acompañaban su hermano, Víctor Rojas, el escritor Antonio de Hoyos i Vinyet, el poeta Juan Antonio Cavestany, el diputado de las cortes y empresario del Teatro Romea Antonio Alesanco, el marqués de Somosancho, Arthur Rubinstein y Manuel de Falla¹²⁷.

El día 5, por la mañana los reyes presidieron la Diputación de la Grandeza, por la tarde presidieron la Corrida de la Cruz Roja en la plaza de toros de Madrid¹²⁸ y a las diez de la noche, acudieron al palco del Real como los días anteriores. Se estrenaba la esperada obra, “Les femmes de bon humeur”, que había sido anunciada días antes como el último éxito de la

¹²⁴ *La Época*, 5 de junio de 1917, p. 5. A parte de este ensayo a puerta cerrada para un grupo de elegidos, la familia real y parte de la nobleza palaciega disfrutaba de sesiones privadas de ballet por parte de miembros de la compañía en una de las salas de ceremonias del Real: “...we danced in a small private theatre at the top of the building. This had a charming little stage, complete with footlights and spots, and the auditorium was a beautifully decorated square room. The Court did not sit in rows, but were scattered about in arm-chairs and sofas informally; and after dancing we went forward to meet them”., en L. Sokolova, *op.cit.*, p. 106.

¹²⁵ La autora del artículo llama al artista malagueño “Picazo”, y hace la traducción de “Parade” como “Parada”. Colombine, “Trajes y decorados”, *Heraldo de Madrid*, 4 de junio de 1917, p. 2.

¹²⁶ *El Imparcial*, 5 de junio de 1917, p. 2.

¹²⁷ El compositor gaditano que se había sumado de nuevo a esta segunda expedición de los bailes rusos a la capital española, mantenía una agenda social muy activa no solo por los actos sociales a los que acudía. En su casa también recibía visitas como las de Turina y Carlos Bosch, con los que solía tomar paseos por la Castellana. Estos amigos suyos también entraron en el círculo de la compañía de Diaghilev, gracias a él. Turina por ejemplo, quedó alguna vez con Ansermet en el Café de Lisboa de Madrid, ver Diario de Joaquín Turina, 6 de junio de 1917 en Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en web: <http://www.march.es>. Esta labor de enlace de Falla con amigos y el empresario ruso, ya la inició Falla con Juan Lafita, por el tema, como ya vimos, de los bailarines que iba a contratar Diaghilev para un futuro ballet español. Lafita, que había hecho todas las gestiones en Sevilla, en junio de 1917 todavía no había cobrado. De ahí que sabedor de la estancia de los rusos en Madrid, le pida a Falla, de nuevo, que haga de intermediario entre las partes: Falla muestra su interés en no abandonar el asunto de los bailarines por deferencia a Lafita pero ya sabía por experiencia propia lo que era lidiar con Diaghilev en temas de dinero. De paso, le informa a Lafita de las novedades de la temporada madrileña de los rusos en 1917: “Buena lata nos han dado tales bailaores. Ya se lo he dicho y repetido en fin...!. Los bailes han obtenido este año mayor éxito que el pasado, y Serrano el empresario, esta ganando un dineral; así como suena..El Corregidor, no se representará por los rusos hasta que vuelvan de America. Los Larionov no han venido este año”. Carta de Manuel de Falla a Juan Lafita, fechada en junio de 1917 en Madrid, Correspondencia de Manuel de Falla. AMdF.

¹²⁸ Ver *La Mañana*, 6 de junio de 1917, pp. 6-8.

compañía de bailes rusos en París. Abrió la función “Sadko” y después del estreno cerraron “Sol de la Noche” y “Carnaval”. “Les femes del bon humeur” era para MM “la novedad más trascendental y cautivante” que han estrenado los bailes rusos en el Real, cuyo punto revolucionario es el predominio de la línea recta. De ahí que el cronista la entienda como una “danza cubista”, y aunque fue creada por Massine, tras inspirarse en una obra del autor italiano Carlo Goldoni, no logró el triunfo de otros ballets en su presentación en Madrid¹²⁹.

Los decorados, auspiciados bajo la batuta del futurismo italiano, no tuvieron el éxito de otros montajes de la compañía de Diaghilev por el extraño efecto producido por el decorado de Bakst, dando lugar a un ambiente raro que no acaba de encajar con el aire infantil de comedia que tiene la obra, sobretodo la parte relacionada con la representación de la plaza del pueblo. Y con respecto a la música de Dominico Scarlatti, a juicio del cronista de *La Época*¹³⁰, era idónea para el cuadro guiñolesco que se representaba pero carecía de una correcta instrumentación¹³¹ desde el preludio, donde ya de entrada se perdía el valor de las sonatas. Al decorado y la música, se sumaba de nuevo esa sensación de desorganización que transmitió la compañía en la presentación de los diferentes ballets que afectaba hasta al propio Ansermet y su dirección de la orquesta formada por profesores del Real¹³².

¹²⁹ M.M. “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 6 de junio de 1917, p. 3. Quizás algo más de luz al cuadro que se vio en el Real, lo aportó la crónica de *La Época*, 6 de junio de 1917, portada: “La acción de *Las mujeres de buen humor*, se desarrolla en una población italiana, en el siglo XVIII, es sencilla, de carácter primitivo, infantil. Las figuras, que actúan con movimientos rápidos, vivaces, rígidos, en los que predominan siempre la línea recta, son como marionetas de un teatro Guiñol. Los trajes, de vivos colorines, con los característico tontillos; los rostros desfigurados con narices caricaturescas, y pintados chafarrinones y grandes lunares, son también algo funambulescos, apropiados a esta comedia de marionetas”. Respecto a la actuación de Massine en la obra cree el cronista de *La Época*, que el coreógrafo ruso aporta una nueva novedad a los bailes rusos de Diaghilev por la “rápidez” y pose “caricaturesca” de los movimientos: “cualidades que les hace muy adaptables para las escenas populares y grotescas. En efecto: producen una sensación de regocijo, que provoca risa”. Tal es el carácter infantil que para parte de la opinión pública tenía la obra que el encargado de la sección de sociedad llegó a plantear a Arturo Serrano, desde su columna de sociedad que hiciera una matinée infantil de esta obra o de “La princesa encantada”, León-Boyd, “De sociedad”, *Heraldo de Madrid*, 6 de junio de 1917, portada.

¹³⁰ Como curiosidad el diario reflejaba que Scarlatti fue pintor de cámara de Felipe V, al que hizo venir a Madrid desde su Italia natal a España, donde al final murió. En *La Época*, 6 de junio de 1917, portada.

¹³¹ Del mismo modo piensa A.P.L., desde las páginas del *Heraldo de Madrid*, es decir, la elección de la pieza de Scarlatti era adecuada, pero no lo era tanto su instrumentación por su “desacierto y la ramplonería, que sin darle color le ha borrado su característica y simpática sencillez e ingenuidad al darle un orquestación de guitarrón sin gracia ni gusto”. A.P.L., “Real: Los bailes Rusos”, *Heraldo de Madrid*, 6 de junio de 1917, p. 3.

¹³² *El País*, 6 de junio de 1917, p. 3.

La interpretación artística de los bailarines en la “pantomima” fue buena¹³³. El público, que otra vez llenó el Real¹³⁴, aplaudió de forma considerable al finalizar. Hasta hizo salir a los artistas varias veces, con sus correspondientes subidas y bajadas de la cortina¹³⁵. A pesar de ello, se volvió a echar en falta las producciones representadas el año anterior como “El pájaro de fuego”, “Cleopatra”, “Petrouchka” o “Scheherezade”. Fueron celebrados los programas de mano de Mateu por su diseño¹³⁶. Sin embargo, estos programas tampoco definían con suficiente claridad el argumento de los ballets ni su desarrollo. Geiger, afirmaba que en ellos se podían haber explicado mejor las obras representadas, porque “Las mujeres del buen humor” era una pantomima de difícil comprensión, viendo el espectador “salir y entrar en escena hombres y mujeres, que van y vienen sin justificación, bailan solos o en grupo”, y todavía se hacía más complicado si el público no conocía la obra de Goldoni¹³⁷.

El día 6 de junio, cuarta de abono y segunda del turno par, fue programada la obra musical “Juegos artificiales”, anunciada como genial composición de Stravinsky e interpretada por la orquesta del Real, junto con los ballets “Sylphides”, “Las mujeres del buen humor” y la esperada “Scheherezade”. El teatro volvió a llenarse y el Rey presenció la función desde el palco real. En el palco del gobierno, el Ministro de Hacienda como único representante. El resto del palcos y patio de butacas, se repartió entre personajes de la

¹³³ R. de C. “Bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 6 de junio de 1916, p. 4. Colombine, analizó los movimientos de los bailarines durante “Las mujeres del buen humor” y el impacto visual sobre el espectador resultó “grotesco”. Porque aunque estuvieron en continuo movimiento sobre el escenario para conseguir su cometido en la obra, tuvo que ser incomodo y difícil ejecutar los movimientos por el peso y el propio diseño de los trajes de corte del estilo Luis XV. En resumen, la propia concepción del “ballet” ruso “no aparecía en esta obra larga comedia llena de escenas y de triquiñuelas innecesarias en combinaciones de teatro de aficionados, que sólo el gran arte de los bailarines pudo defender”, Colombine, “Trajes y decorados”, *Heraldo de Madrid*, 6 de junio de 1917, p. 3.

¹³⁴ Entre los asistentes más destacados, estaban los condes de Romanones que ocupaban su palco, el ministro de Portugal, el embajador de Francia, el de Italia y la condesa de Bonin-Longare, la marquesa de Valdeiglesias, la condesa de Pardo-Bazán y su hija Carmen, la condesa de Maceda y la vizcondesa de Fefiñanes, la duquesa de Montellano, la marquesa de la Romana, la señorita de Falcó, la Princesa Pío de Saboya, la duquesa de Pinohermosos, la señora y señorita de Nuñez Prado, la señora de Arturo Serrano, de Natalio Rivas, la de José Sabater, y las señora de Martín y Aguilera, León-Boyd, “De sociedad”, *Heraldo de Madrid*, 6 de junio de 1917, portada. Según el crítico taurino Don Pepe, del diario *El Día*, había invitado esa noche al torero Rafael el Gallo a los bailes rusos. Don Pepe, “La Corrida de la Cruz Roja”, *El día*, 5 de junio de 1917, p. 3.

¹³⁵ *La Mañana*, 6 de junio de 1917, p. 6.

¹³⁶ *El País*, 6 de junio de 1917, p. 3.

¹³⁷ Geiger, “Bailes rusos”, *La Nación*, 6 de junio de 1917, p. 4.

aristocracia española y extranjera¹³⁸. No se abrió la noche con la anunciada obra de Stravinsky que el día anterior la prensa había publicado¹³⁹, sino con la sinfonía nº2 en si menor de Alexandre Borodine, que no deslució el comienzo de la noche al percatarse el público de la pieza que se trataba. R. de C., desde las páginas de *La Correspondencia de España*, no entendía a que se debió esta mixtificación entre música sinfónica y *ballet* sino fuera para dar descanso a los bailarines. No obstante, la interpretación de la orquesta fue muy aplaudida y eso que dicha obra de Borodine no poseía ni “riquezas musicales” ni “técnica amplia y noble” que la hiciera destacar. En cambio donde ambas crónicas coincidieron fue en la actuación de Nijinsky, en particular la escena donde se pone fin a la vida de Zobeida, y la danza de la orgía¹⁴⁰.

El triunfo de la noche fue para Nijinsky y para “Scheherezade”, una obra esperada por el público y la crítica, cuyos epítetos correspondieron con el anhelo de ver por fin, esta temporada, una de la obras triunfadoras en la tournée de 1916. Para *La Época*, no era otra cosa que “la creación más soberbia, más emocionante, de más intensa visión del arte, que hasta ahora no han ofrecido los bailes rusos”, dedicándole muchas líneas y adjetivos: “número de fuerza del programa”. Sin embargo, el diario volvió a reflexionar sobre la programación por segunda noche consecutiva de “Las Mujeres del buen humor”¹⁴¹, que como vimos con anterioridad, no dejó una buena impresión en la crítica y en el público asistente. Al parecer, esa noche “los artistas y literatos” que asistieron a la sesión reconocieron la “originalidad” de

¹³⁸ “Con los señores de Sarthou y la marquesa de Villaba y la marquesita de Selva- Alezre estaba anoche la baronesa de Sangarrén; con la duquesa de Canalejas, la señora de Zancada y su hermana -tres bellezas; con el ministro de China y madama T’Chenne Linne, el encargado de Negocios del Japón y Mme. Horigoutchi y el secretario del Brasil y madame Fonseca; las señoritas de Fernández-Laza, la condesa de Aguilar y sus hijas, la señora y señorita de Alba, la marquesa de Argueso, las señoritas de Calleja, la señora de FRanco, la duquesa de Medina de Ríoseco y la señora de Urrutia, la señora de Fernández Gamboa y su hermana, la señorita de Gómez Oña, la señora de Serrano y cuantas ocupan a diario sus palcos...”, Leon-Boyd, *Heraldo de Madrid*, 7 de junio de 1917, portada.

¹³⁹ “A las diez, Juegos artificiales (genial) composición sinfónica de Stravinsky, por la orquesta del Real (estreno), Sylphides, Las Mujeres del buen humor, Scherazade”. *El País*, 6 de junio de 1917, p. 3. Hay un error en el nombre de la obra de Stravinsky, el original si titula “Fuegos artificiales” y no “juegos artificiales” como publicaron en el programa. Ver mas sobre obras de Stravinsky en en Adalberto García de Mendoza, *Antología de obras musicales. Comentarios*, Bloomington, Palibro, 2013, pp. 172-173

¹⁴⁰ R. de C., “Bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 7 de junio de 1917, p. 4.

¹⁴¹ *La Época*, 7 de junio de 1917, portada.

la versión massiniana en forma de ballet de la obra de Goldoni, pero también que lo polémico, lo novedoso y lo nunca antes visto, debía de ser puesto en valor¹⁴².

Al terminar la representación de la función, con los artistas ya en camerinos, sucedió un episodio entre los dos bailarines y coreógrafos, que en ausencia de Bolm, eran los protagonistas de la temporada de primavera de 1917 en el Real. Nijinsky que había mantenido prudentes distancias con el ahora creador de nuevos ballets de la compañía, buscó el camerino de Massine, entró y abrazó a un sorprendido Leonidas. Tras este hecho, ambos compartieron una breve conversación donde intercambiaron elogios mutuos¹⁴³. Lejos quedaba ya su relevo al frente de la compañía en el año 1914, porque por encima de todas las cosas, Nijinsky, seguía amando el ballet, por encima incluso de viejos rencores personales que este hecho hubiera podido generar¹⁴⁴.

¹⁴² Toda novedad escénica y en este caso pese a la controversia que generó la obra de “Las Mujeres del buen humor”, merecía ser discutida y valorada para *La Época*, en su edición del 7 de junio de 1917, portada. No opinaba lo mismo Primo Pagano, desde *ABC*, porque encontraba la novedad futurista que caracterizaba la obra como un arte de quién no sabe hacer otra cosa y se sorprendió que el público en vez de rechazar el decorado de Goldoni, solo se limitara a decir que era “raro”. El cronista veía una auténtica “desgracia” el decorado futurista de “Las Mujeres del buen humor” y agradeció que el público no se fijara en él, salvo “dos o tres snobs”, en Primo Pagano “El Tinglado de la farsa”, *ABC*, 9 de junio de 1917, p. 23. Emilia Pardo Bazán, coincidía con el redactor de *ABC*, ya que no la consideraba una cosa seria. Afirmaba que la decoración de “Las Mujeres del Bueno humor”, podría haberse entendido como una broma para el público de provincias: “para reírse de él”, Emilia Pardo Bazán, “Uno de allá”, *La Nación*, 10 de junio de 1917, p. 2.

¹⁴³ El relato que narra Massine en su autobiografía, sucedió una de las dos noches que se programó “Las mujeres del buen humor en Madrid. Al ser esta la segunda noche y última, hemos decidido incluirlo en este lugar: “One night, after the performance of *Les Femmes de Bonne Humeur*, I was surprised to receive a visit from Nijinsky, who came to my dressing room, embraced me, and told me what a wonderful ballet I had created. I was taken by surprise, as I did not feel I knew very well; but when he said he would love to dance Battita - on of the principal parts- I felt very honoured. In return I told him how much I admired his dancing and particularly his ballet, *L'Après midi d'un Faune*. After this exchange of compliments we had a long talk and I found him a most delightful and sympathetic companion” en L. Massine, *op.cit.*, pp. 113-114.

¹⁴⁴ Nijinsky, estaba muy entusiasmado con esta obra y así se lo hizo saber a su creador Massine, dejando a parte la utilización que hizo Diaghilev de Massine para intentar perjudicar a Nijinsky después de su ruptura y salida de la compañía en 1914. Las cosas personales las dejaba de lado en este caso porque le interesaba como evolucionaba la danza y “Las mujeres del buen humor” era una de esas obras que contribuía a su avance: “I do hope that Massine will fulfill all that Sergey Pavlovitch hopes from him as a dancer and as a choreographer. I only wish there were many more choreographers”. R. Nijinsky, *op.cit.*, pp. 296-297. Y es que su paso por Madrid, resultó un periodo para la vida de Nijinsky por el cambio de actitud hacia la vida que tuvo (se volvió vegetariano y empezó a comulgar con ideas Tolstoyanas, que hoy podríamos calificar de animalistas, pero que encontraron una fuerte oposición de Romola). Vivía Nijinsky un momento dulce en Madrid junto a su mujer y su hijo, disfrutando de la recuperada de la amistad de Diaghilev y Massine. En R. Buckle (1975), *op.cit.*, p. 462.

El 9 de junio, sábado, tuvo lugar la quinta sesión de abono. Esa noche la programación aportó dos nuevos estrenos para el público español, “Les Papillons” y “L’après midi d’un faune”. Completaron el cartel “El príncipe Igor” y “Scheherazade”. Sin las sorpresas y decepciones de anteriores ballets, la opinión pública se mostró más comedida y complaciente con lo que vio en el Real. Pensaba M.M que “L’après-midi d’un faune” era una especie de “cuadro griego” de esas “Grecias... de lo sátiros sedientos y ninfas fugitivas” pero resulto ser una obra de gran intensidad artística, entre otras cosas, por la interpretación de Nijinsky de la coreografía que él mismo diseñó¹⁴⁵. El efecto que produjo en el periodista hizo que “Les Papillons”, a la que calificaba como “cuadro romántico” de cierto parecido a “Carnaval”, pronto se desvaneciera de su memoria¹⁴⁶. *La Época* también veía las similitudes con “Carnaval” al tratarse de dos bailes sencillos que encajaban en la concepción de “cuadro de arte y elegancia” que se tenía de los bailes rusos:

“La música de Les Papillons es de Schumann; compónela una serie de piecitas de baile, alguna de las cuales recuerda a las de Carnaval, escrita por el maestro en sus primeros tiempos en Heildeberg. En ellas se inspiró Fokine para idear el argumento del baile, cuya coreografía este de Tcherepine...El baile es sencillo y encantador, y en el hacen primores la Lopokova, La Tchernicheva y Gavrilow, con las demás mariposas. Al bello conjunto contribuyen la decoración de de Dobonjoski y los elegantes trajes blancos de las mariposas con sobrefaldas amarillas, que son del mejor gusto. Sencillo también es el baile titulado *L’Après midi d’un faune*, cuadro coreográfico compuesto por el gran bailarín Nijinsky, que lo interpreta, inspirado en el preludio de la obra musical de Debussy que lleva el mismo título. La decoración, de Léon Bakst, gruta de fauno, de vivo colorido, es de mucho efecto”.¹⁴⁷

Una vez más Geiger ofrecía el contrapunto respecto a los otros diarios en su crónica de los estrenos de la noche. La obra “Les Papillons” la calificaba dentro del mismo tipo de ballet que “Sylphides”, aunque algo más compleja no dejaba de ser en su opinión, un “pueril conato de pantomima”. Mientras que los trajes de Bakst merecieron los elogios del crítico, el decorado no fue valorado de la misma forma por su “pobre idea” y “ejecución”. Al finalizar

¹⁴⁵ A Colombine, esta combinación entre lo clásico y lo moderno en “L’Après midi d’un faune”, no le termina de agradar, no concibe la decoración clásica como algo de los bailes rusos Colombine, “Trajes y decorados”, *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1917, p. 2.

¹⁴⁶ M.M, “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 10 de junio de 1917, p. 3.

¹⁴⁷ “Dos bailes nuevos”, *La Época*, 10 de junio de 1917, portada. Juan José Cadenas, hablaba de que tras caer el telón cuando finalizó el estreno de “La Siesta del fauno”, hubo entre el público “un siseo bastante significativo” y no entendía el porqué. No encontraba Cadenas motivo para dicha reacción del público y se mostraba sorprendido de que en París esta obra acabara en escándalo y aquí, fuera algo poco más que “soso” lo que se vivió en el Real. Ante esto, terminaba preguntándose a qué iba la gente al teatro: “¿vienen a ver los bailes rusos ó á contemplarse los unos á los otros?. Porque los entreactos son de tal duración que uno acaba por olvidar á qué ha ido al Real”, en Juan José Cadenas, “La vida del teatro”, *Blanco y Negro*, 17 de junio de 1917, p. 25.

de esta representación hubo aplausos del público, pero sin mucho ánimo. Por otro lado, “L’après midi d’un faune” fue en su opinión “lo más desacertado” que se ha visto sobre el escenario del Real en la actual temporada de primavera¹⁴⁸. Después del preludio de Debussy, calificado por Geiger como “verdadera joya de la modernidad de la escuela francesa” todo lo que vino después no pareció estar a la altura para el crítico, a pesar de alabar las poses “verdaderamente artísticas” de Nijinsky. El público, en este caso, respondió al principio con un murmullo generalizado que fue apagado por los aplausos, según el periodista de *La Nación*, de pura “cortesía”¹⁴⁹.

El día 10, antes de la función de los bailes rusos, se produjo un relevo en la presidencia del Gobierno de España. Eduardo Dato recibió el encargo de Alfonso XIII de presidir y formar un nuevo Consejo de Ministros. Se intentaba poner fin a la crisis generada por las Juntas de Defensa, que llevaron a Manuel García Prieto a dimitir¹⁵⁰. El régimen de la Restauración seguía mostrando el grave problema de salud que padecía y no estaba cerca de encontrar cura alguna, para desespero de intelectuales como

Miguel de Unamuno que denunciaba precisamente que el

Figura 4. Fotografía de Alfonso XIII en una exposición del pintor Julio Antonio en Madrid. Estudio Alonso. N° 031234. AGA.

¹⁴⁸ Desde su crónica artística devenía en un punto de vista muy conservador en sus posiciones sobre los bailes rusos pero, en muchas de sus reseñas, reflejaba la atmósfera del patio de butacas tras cada representación como si fuese un espectador cualquiera en el Teatro Real. Su vision nos permite ampliar el espectro del nivel de acogida que tuvieron los bailes rusos en esta temporada. Queda patente esto en expresiones como -refiriéndose a “L’après midi d’un faune”- que la acción se desarrolla ante un “telón modernista que o mucho me equivoco ó no representa nada”.... En Geiger, “Bailes rusos”, *La Nación*, 10 de junio de 1917, p. 8.

¹⁴⁹ Volvía a insistir el crítico ante las nuevas propuestas de Diaghilev en el Real, con la no conjunción entre el baile y la música en la escenografía y, por otro lado, asumía que si el público desconocía el poema de Mallarmé en el que se inspiró la coreografía de Nijinsky, seguramente no habría entendido nada: “Al terminar la obra los espectadores se miraban con enigmática sonrisa unos á otros”. *Ibid.* p. 8.

¹⁵⁰ Las Juntas era un movimiento de presión dentro del ejercito hacia el status quo militar cuyo vértice superior era el propio rey. Las conformaban oficiales con rango menor a general que reivindicaban una mejora de sueldo y una mayor justicia a la hora de los ascensos. Tras el pulso al gobierno y a los generales “políticos” nombrados por el rey por los junteros para mantener sus demandas, el rey viró a favor de las Juntas y forzó la dimisión de García Prieto en beneficio de Eduardo Dato. El nuevo presidente trato de establecer una situación muy deteriorada legalizando las Juntas y tratando de establecer nuevos equilibrios políticos para el apuntalamiento del sistema, en Morgan C. Hall, *Alfonso XIII y el ocaso de la monarquía liberal*, Madrid, Alianza editorial, 2005, pp. 206-207.

sistema político estaba “enfermo”¹⁵¹. Mientras se proponían cambios de gobierno como medidas paliativas, seguían los bailes rusos en Real. Con la crisis de gobierno en marcha el rey “no asistió” a esta sesión,¹⁵² en cambio, la familia real sí que lo hizo.

El día 10 domingo por la noche se programó “Petrouchka”¹⁵³ junto con “L’après midi d’un faune”, “Papillon” y “Sol de la noche” en presencia de los reyes que fueron testigos de otro lleno consecutivo en la función que ponía fin al primer abono de las sesiones rusas. No serían las últimas funciones de la compañía en la temporada de primavera. Se habían programado dos funciones extraordinarias para los días 12, martes y, 15, viernes, a petición de un gran número de abonados¹⁵⁴. Con casi todo vendido para esos dos días, había quien se preguntaba si se podía asistir a los ensayos. El espectáculo de este año estaba siendo todo un éxito de público¹⁵⁵.

Respecto a la sesión, la novedad la presentó “Petrouchka”, y esta vez sí, Carmen Burgos vio lo que ella consideraba que era la pureza de los bailes rusos, un *ballet* que ejerce de contrapeso a la cara más clásica que a veces ofrece la compañía, con obras como “Sífides”, “Papillons” o incluso “El pájaro de fuego”. Colombine encontró en “Petrouchka” la esencia

¹⁵¹ “El actual régimen político en España, régimen de favoritismo y de arbitrariedad ministerial, no es más que una enfermedad. Y como enfermedad que es, tiende a mantenerse a expensas del cuerpo social sobre que se sustenta. No es la conversación de la patria ni su salud lo que importa a nuestros personajes influyentes, sino la conservación del gran tumor que es el régimen que ahoga la patria. Y si alguna vez parecen cuidarse de la patria, es porque sin ésta el tumor no se sostendría. Ni conviene debilitarla demasiado”, Miguel de Unamuno, “Influencia y favoritismo”, *La Publicidad*, 10 de junio de 1917, portada.

¹⁵² El sábado, Manuel García Prieto le había presentado la dimisión como Presidente del Gobierno al rey ante este hecho Alfonso XIII, mantuvo una amplia agenda de consultas que se prolongo hasta pasados los bailes rusos. Entre otras personas mantuvo reuniones con el Presidente del Congreso y en el propio Marqués de Alhucemas, en *La Época*, 10 de junio de 1917, portada. El diario *La Publicidad* llega a afirmar que el rey asistió a los bailes rusos mientras se sucedían las consultas en el Palacio Real, pues el coche de la reina volvió tras dejar a la familia real en el teatro a recoger al rey para llevarlo al Real. *La Publicidad*, 10 de junio de 1917, p. 7. De ser cierto, no estuvo en el Palco Real. Federico García en *La Nación*, afirmó que cuando Dato se presentó a las diez en Palacio, en el Real sonó la Marcha Real al entrar el rey, pero iba de paisano sin uniforme, lo que levantó los murmullos de la sala en una velada que calificó de “patriótica”. Federico García Sanchiz, “En un programa de los bailes rusos”, *La Nación*, 17 de junio de 1917, p. 2.

¹⁵³ Debido al retraso en la frontera del tren de mercancías que transportaba los decorados, *La Mañana*, 9 de junio de 1917, p. 5.

¹⁵⁴ *La Época*, 8 de junio de 1917, p. 4.

¹⁵⁵ Tristán, “Los Bailes Rusos”, *El Liberal*, 11 de junio de 1917, p. 3.

de los bailes rusos porque volvió de nuevo “lo exaltado, lo violento y lo vivamente moderno”¹⁵⁶. Sin embargo esta vez, Geiger, tampoco salió satisfecho del Real y eso que esperaba con “interés” la obra. Y es que ni con “Petrouchka” logró ver sobre el escenario “el verdadero concepto de la pantomima musical” porque, una vez más, y como si de una argucia coreográfica del compositor se tratase, se ha evitado la caracterización de los personajes como “seres humanos” para, de este modo, convertirlos en “muñecos” sin sentimientos, aunque dotados del “mínimum convencional que corresponde á un trío de fantoches”¹⁵⁷.

El día 11 no hubo función ni tampoco la hubo el martes 12 como estaba anunciado, así que la primera extraordinaria del segundo abono dio comienzo el día miércoles 13 a las diez de la noche con dos novedades. El estreno de “Sylphides” con Nijinsky en el reparto, y “Cleopatra” que, pese a ser estrenada el año pasado en Madrid, había sido reclamada por el público. Junto ellas de nuevo “Petrouchka”. Geiger, desde su habitual columna en *La Nación*, no encontró nada excepcional en “Cleopatra”. Era “uno de tantos ballets” sin Adolf Bolm porque Nijinsky, en el papel de Amoun, no resaltaba lo suficiente en la parte mímica. En cambio, valoró de forma positiva la interpretación de Massine en “Petrouchka”, y de forma negativa de nuevo a Nijinsky en “Les Sylphides” al considerar que no sobresalió en su actuación. De hecho reflexionó que si no se hubiera anunciado la introducción de la estrella rusa en el ballet en sustitución de Gavrillov nadie se habría dado cuenta¹⁵⁸.

Los demás medios que cubrieron la sesión centraron sus críticas en “Cleopatra” que, a diferencia de la crónica de Geiger, volvió a cosechar entre el público del Real el mismo éxito que el año anterior. Para *La Época*, esta obra era una auténtica recreación histórica de la corte de los faraones gracias al trabajo de Bakst en los decorados y trajes y, entre las escenas de

¹⁵⁶ “El telón de color radiante y celestial con que se anuncia el teatro de la vida rusa, ese segundo teatro en que se suceden las cosas, es ya por sí como la puerta del Paraíso, feliz y regocijante...La entonación y el ritmo de todo es superior al de los otros bailes; es más inefable y más cristalino, y los trajes son los trajes de los grandes festejos típicos”. En Colombine, *Heraldo de Madrid*, 11 de junio de 1917, p. 3.

¹⁵⁷ “Yo esperaba con “Petrouchka”, con especial interés, porque su asunto es una de tantas variantes del drama eterno de Colombine, Pierrot y Arlequín, ofrecía una ocasión inexcusable para representar afectos y pasiones, por medio de los gestos interpretados y apoyados por la orquesta. Así sucede, en efecto, pero el compositor, en lugar de tratar á sus personajes como seres humanos, ha acudido al recurso, tanta veces empleado, de convertirlos en muñecos...”, Geiger, “Bailes rusos”, *La Nación*, 11 de junio de 1917, p. 5.

¹⁵⁸ Geiger, “Bailes rusos”, *La Nación*, 14 de junio de 1917, p. 9.

“Cleopatra”, calificaba a la bacanal de espectacular¹⁵⁹. Tristan, por su parte, desde las páginas de *El Liberal* afirmó que era el cuadro “más bello” y “más artístico” de todas las obras del repertorio de los *ballets russes*¹⁶⁰. La misma crítica sobre “Cleopatra” tenía el *Heraldo de Madrid* que, además, destacaba una doble realidad en su manera de ver este ballet: su ambientación histórica y su “visualidad”. Puntualizando que nada tenían que ver “los sugestivos desnudos femeninos”. No obstante, para el diario madrileño la música no iba en consonancia respecto a la excelencia de la obra¹⁶¹. Casi exactamente igual, afirmaba *El País*: la “música no está acorde con la coreografía”¹⁶².

El *ABC*, que no publicó reseña alguna sobre la función artística, si dio cuenta de un suceso acontecido en el Real la noche del 13 de junio y que tuvo como protagonista a los reyes. Según el rotativo conservador, los monarcas fueron ovacionados por el público puesto en pie al acabar el espectáculo mientras sonaba la “Marcha Real”, justo cuando se disponían a abandonar la sala¹⁶³. El hecho también se resaltó por el resto de cabeceras que seguían las evoluciones de los rusos en el Real, ya que reprodujeron idéntica información varias de ellas¹⁶⁴. Pero, esta versión de lo sucedido esa noche con los reyes se contraponía a lo afirmado en *El Socialista*, y que reproducía *El País* en su portada con una pregunta: “¿Qué está pasando en el Real?”. El diario se planeaba esta cuestión, a la vez que resaltaba la falta de unanimidad sobre esta información no ya entre diarios monárquicos y republicanos sino también, entre los propios medio monárquicos que criticaban la acción de los palmeros al mismo tiempo que

¹⁵⁹ “La labor arqueológica de León Bakst, para la construcción de toda esta rica y varia indumentaria, es admirable. Estudiando los libros de sabios, egiptólogos, copiando las reproducciones...de frisos, pinturas murales y bajorrelieves, realiza una verdadera evocación del viejo país de los Faraones”. Cleopatra fue interpretada por Lubow Tchernicheva, Lydia Lopokova se metió en el papel de la Princesa Tabor y Nijinsky asumió el papel del Príncipe Amoun, “Cleopatra”, *La Época*, 14 de junio de 1917, portada.

¹⁶⁰ Tristan, “Cleopatra”, *El Liberal*, 14 de junio de 1917, p. 3.

¹⁶¹ “Lástima que la música, formada de retazos de Rimsky-Korsakoff, Glazunow y Arensky, no haga otra cosa que acompañar los pasos de los danzarines, sin acomodarse por el carácter y la expresión al interesante drama”, *Heraldo de Madrid*, 14 de junio de 1917, p. 2.

¹⁶² *El País*, 15 de junio de 1917, p. 3.

¹⁶³ *ABC*, 14 de junio de 1917, p. 9.

¹⁶⁴ *La Época*, 14 de junio de 1917, portada; *La Mañana*, 14 de junio de 1917, p. 3; *Heraldo Militar*, 15 de junio de 1917, p. 3; *El Globo*, 14 de junio de 1917, p. 2., este último diario además de la noticia de los monarcas en el Real, informaba de la distinta suerte que había sufrido el expresidente Romanones en una sesión cinematográfica en el circo Parish, al ser silbado hasta tal punto que hubieron de encenderse la luces de la sala para después, suspender la sesión.

sonaba el himno de España¹⁶⁵. Y es que para el diario socialista no hubo ni un aplauso generalizado, ni este fue unánime. El resultado fue contrario al que pretendían las primeras palmas al rey:

“Algunos periódicos dicen hoy que en el teatro Real, al terminar anoche la representación de los bales rusos y levantarse la familia real para abandonar el coliseo, el “público en masa”, puesto en pie, ovacionó a D. Alfonso durante largo rato, oyéndose un sonoro ¡viva el rey! Es verdad y no es verdad. Es verdad que cinco señores de la Gran Peña, que ocupaban un palco debajo del en que estaba la familia real, se levantaron y aplaudieron. Esta conducta fué seguida por algunos de los que ocupaban butacas y palcos; pero no fué ni mucho menos, el público en masa. En el paraíso hubo un decidido que gritó ¡viva el rey!, sin que nadie en absoluto, le contestara. Es posible que en sucesivas noches, á fuerza de ensayos, esto de las ovaciones resulte bien del todo. Pero anoche no resultó lo que los iniciadores esperaban”¹⁶⁶.

El 14, jueves, no hubo función pero se anunció que la segunda de abono de este ciclo extraordinario sería a beneficio de la Sociedad de la Asociación de la Prensa. Se había programado junto a los *ballets russes* la actuación de la artista española Pastora Imperio, que presenció la sesión del día 13 en el Real y, ante las preguntas del periodista de espectáculo de *El Imparcial* sobre su actuación con la compañía de Diaghilev, respondió que iba a a darlo todo: “Pa corresponder y pa que vean que también acá hay algo que ve en cosa de bale y para probarlo bailará lo mejó que sepa y puea; lo mejó der repertorio”¹⁶⁷.

Figura 5. Fotografía de Pastora Imperio publicada en *El Día*, 26 de mayo de 1917, p. 3.

¹⁶⁵ Era el caso de *La Correspondencia de España*, cuyas críticas reproducía el periódico republicano, que tachaba de irreverencia las palmas porque cuando suena un himno nacional debía haber un código de conducta: “los militares, cuadrados como ante la bandera; los caballeros, descubiertos y en pies; las señoras, levantadas”. A propósito del himno, el periódico abría otra reflexión: “La Marcha Real, por su corta historia (data del reinado de Carlos III), por su origen extranjero y por su oficio eclesiástico-cortesano, no es, ni puede ser un verdadero himno nacional. El declararlo así en una ley antinacional y odiosa como la de Jurisdicciones, hace más simpática la protesta contra la sandez y exótica pretensión de tomar esa Marcha por himno nacional”, *El País*, 15 de junio de 1917, portada.

¹⁶⁶ *El Socialista*, 14 de junio de 1917, p. 2.

¹⁶⁷ M. “De los pasos de Nijinsky a las falsetas de la Imperio”, *El Imparcial*, 15 de junio de 1917, p. 3.

El día 15, viernes, a las diez de la noche y ante la presencia de gran parte de la aristocracia madrileña y de la “sociedad elegante”¹⁶⁸, dio comienzo la sesión a beneficio de la Asociación de Prensa. Con la entrada de los reyes en su palco de proscenio, arranco por parte de la orquesta, dirigida de Ernest Ansermet, la Marcha Real. Fue acogida entre murmullos y aplausos de los espectadores¹⁶⁹ que llenaban la sala del regio coliseo y que incluso se ubicaban en los pasillos del patio de butacas al no poder conseguir localidades sentadas¹⁷⁰. La sesión comenzó con el ballet “Carnaval”, seguido de “El príncipe Igor” y “Scheherezade”. Tras esta obra, toda la familia Real se trasladó desde los palcos regios de proscenio al palco de gala para ver a la actuación de Pastora Imperio, que comenzó con la canción “Pastora ha vuelto”, cuyo inicio decía así: “por donde quiera que voy llevo el éxito conmigo”. Terminó la canción con un giro inesperado protagonizado por la Imperio que improvisó una última estrofa a la letra: “¡Vivan los Reyes de mi nación!”. Este súbito arranque de la artista despertó otra algarada de aplausos en el teatro acompañados de vítores a los reyes:

“Y Pastora lo dijo con tal vehemencia, con tan vibrante e imperativo acento que al conjuro de su voz contestó un viva clamorosos, unánime. Todos los espectadores, puesto en pie y vueltos hacia el palco regio, prorrumpieron en vítores y aplausos a los Reyes, que se levantaron y saludaban con expresivos ademanes sonrientes y emocionados. Toco entonces la orquesta la marcha Real, y la ovación, en la que tomaron parte todos, incluso las señoras, que aplaudían, vitoreaban y agitaban los pañuelos, adquirió proporciones imponentes. Duró la cariñosa manifestación, que habrá seguramente producido honda impresión a Sus Majestades, larguísimo rato, y se repitió luego al abandonar la Real familia el teatro”¹⁷¹.

El Real con estas manifestaciones espontáneas de aplausos al rey, daba la sensación que se hubiera convertido en el lugar donde testar la popularidad de la monarquía en un momento de auténtica crisis para el sistema de la Restauración. Aunque, parecía que Alfonso XIII había

¹⁶⁸ “Ocuparon sus palco los Reyes, que habían comido en casa de los infantes D^a Luisa y D. Carlos; la Reina Cristina y todos los infantes, y el Príncipe Raniero de Borbón. En el de gala la condesa viuda de los Llanos, señorita de Beltrán de Lis, jefes de Palacio y demás persona de la alta servidumbre. En el gobierno, los ministro de la Gobernación, Hacienda, Gracia y Justicia y Fomento; en el de Fernán-Núñez, las duquesad e Montellano y de Aliaga, y señorita de Castellanos; en el de Medinaceli, la duquesa y sus hermanas las señoritas de Camarassa y muchas más”. En “A Beneficio de la Asociación de la Prensa”, *La Época*, 16 de junio de 1917, portada.

¹⁶⁹ “La Marcha Real”, *El Socialista*, 16 de junio de 1917, portada.

¹⁷⁰ “La función de la prensa”, *El Imparcial*, 16 de junio de 1917, portada.

¹⁷¹ Acompañada de las guitarras de su hermano Victor Rojas y Antonio Romero interpretó “La cigarrera”, “Trianerías”, “La nieta de Carmen” y “S.M. el schotis”. Con sus bailes y movimientos que arrancó a la exclusiva sociedad congregada en el Real algún “Olé!, en “La fiesta de anoche. Los rusos y la Imperio”, *Heraldo de Madrid*, 16 de junio de 1917, p. 2.

salido airoso de los envites de parte del público, la prensa no era unánime en este caso¹⁷². Pero, como no podía ser de otra forma, el espectáculo debía continuar y los ballets siguieron con su programación con tres días más extraordinarios (sábado 16, domingo 17 con sesión matinée y martes 19). Esta vez, a beneficio del público con precios reducidos¹⁷³.

Así, la noche del sábado 16, se estrenaría en la capital del España la única obra de inspiración española hasta el momento, “Las Meninas”, que venía precedida de una desigual acogida por parte del público -como vimos en San Sebastian. Junto a ella, figuraban en el cartel “El pájaro de fuego” -que se presentaba esta temporada en Madrid-, “Cleopatra” y “Papillons”. El rey que había comido en Palacio, acudió por la noche al estreno¹⁷⁴. La recepción de “Las Meninas” por parte de los medios fue dispar. Así mientras *La Época*¹⁷⁵

¹⁷² El periodista de *La Época*, que había cubierto esta noche la sesión del Real se aventuraba a realizar poco más que una aproximación sociológica a lo acontecido con los “siseos” del público y los vítores y aplausos al rey. Razonaba que siendo como era la sesión, a beneficio de la prensa, y viendo la diversidad de estamentos que había en la sala (aristocracia, miembros del gobierno, “clase media”, embajadores) podía ser una muestra representativa de la misma y que viendo el resultado final de aplausos hacia el rey, reflexionaba bajo “sus sentimientos monárquicos” acerca de “el equívoco que algunos estaban interesado en mantener no ha prevalecido”, en “Beneficio de la Asociación de la Prensa”, *La Época*, 16 de junio de 1917, portada. Por su parte, *El Socialista*, no veía las cosas de la misma forma que los periódicos monárquicos como *La Época*, o *Heraldo de Madrid*. Para este diario, hubo división de opiniones ante la aparición de la Imperio y su ya comentada nueva estrofa con loas a la monarquía al final de la canción “Pastora ha vuelto”: “sin que la mayoría del público saliera de sus sorpresa, los iniciados prorrumpieron en una ovación y vivas. Los no iniciados protestaron, pero el grupo de los leales arreció en la ovación, pretendiendo ahogar la protesta, tarea que fueron ayudados por la intervención de numerosas fuerzas de policía y seguridad que se habían distribuido en las localidades altas. Se volvió a la tranquilidad, repitió la Pastora sus canciones, y al final de cada canción el silencio más absoluto premió la labor de la artista...”. En “la Marcha Real”, *El Socialista*, 16 de junio de 1917, portada. Acker, también comenta este suceso citando a Ansermet, presente en la sesión nocturna del día 15 - también hace referencia al diario *El Socialista* del día 16-. El director de orquesta afirmaba que ese día el rey había llegado tarde porque había estado en el hipódromo cuando todavía estaba en proceso la formación del nuevo gobierno. Al entrar al palco la gente lo recibió con pitos y solo la intervención de los hijos del rey, situándose delante del monarca, apaciguó los ánimos del público. Mientras terminaba Pastora Imperio su primera canción, con el “viva los reyes que nos gobiernan”, a la vez que hacía una reverencia con la cabeza, según Ansermet, toda la gente que había pitado ahora aplaudía y celebraba a los reyes, en Ernest Ansermet, *Escritos sobre la música*, ed. J. Claude Piguet, trad. Ana García, Barcelona, Idea Books, 2000, pp. 178. Citado por Yolanda Acker, “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918), Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op.cit.*, p. 239. Ansermet, debió confundir los días con el paso del tiempo al plasmar las vivencias de esa noche sobre el papel, pues el nuevo gobierno de Dato se había formado como hemos visto unos días antes de la actuación de Pastora Imperio y el día que actuó era viernes y no domingo.

¹⁷³ *Heraldo de Madrid*, 15 de junio de 1917, p. 2.

¹⁷⁴ *La Vanguardia*, 16 de junio de 1917, p. 8.

¹⁷⁵ “Bailes rusos”, *La Época*, 17 de junio de 1917, p. 2.

alababa la originalidad el baile, *El Imparcial*¹⁷⁶ resaltaba la composición de “las figuras velazqueñas” bajo el “espíritu agudo y refinado del arte moderno”. Desde otro punto de vista, Geiger, desde *La Nación*, veía la obra como una “caricatura sin gracia” donde ni los trajes por su pésimo diseño o el baile por estar fuera de moda están a la altura de la música de Fauré. En cambio, casi todo serían elogios para el otro estreno de la noche, “El pájaro de fuego”, de cuyo compositor, Geiger, esperaba una música fuera de lo común debido a los hiperbólicos comentarios que había escuchado del músico ruso¹⁷⁷.

El domingo 17, a las cinco y media de la tarde, tuvo lugar la matinée blanca con la programación de “Petrouchka”, “Las mujeres del buen humor”, “El espectro de la rosa” y “las danzas del Principe Igor”. La opinión pública siguió la línea de crítica sobre el espectáculo de los bailes rusos en esta temporada, es decir, sin estrenos y con las grandes obras de la compañía ya representadas, no hubo ninguna información en los medios durante los días siguientes.

El martes 19 a las diez de la noche, a la misma hora que Pastora Imperio recibía una cena en su honor en el hotel Ritz de la capital, empezó la última sesión de la compañía de Diaghilev en la temporada de primavera de 1917 en presencia de los Reyes. También se pudo ver entre los palcos nobles la presencia de destacadas personalidades del mundo del arte como María Guerrero y su marido Fernando Díaz de Mendoza¹⁷⁸. Puesta a la venta a precios populares (12 pesetas butaca)¹⁷⁹, se programaron dos de los estrenos de la presente temporada en Madrid, “La princesa encantada” y “Las Meninas” junto con dos de las obras que más éxito habían tenido entre el público del Real hasta el momento: “El príncipe de fuego” y “Sheherezade”. Como última novedad de estas sesiones, se produjo el estreno en Madrid de “Parade”. Sin embargo, la prensa que cubría las evoluciones de la compañía de Diaghilev en Madrid, siguió con la tendencia de esta temporada de focalizar la crónica en los estrenos, a

¹⁷⁶ M.M. “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 17 de junio de 1917, p. 2.

¹⁷⁷ No le sorprendió la música de Stravinsky en esta obra, porque sigue “la evolución natural de la música, a partir de Wagner”. Aún así, para el cronista de *La Nación*, “El pájaro de fuego” es de “lo mejor del repertorio que conoce” de los *ballets russes* en la orquesta se escucha una música altamente interesante, en la escena se representa un cuento fantástico, sin pretensiones de reconstitución griega ni egipcia, y sin cubismo ni futurismos”. Geiger, “Bailes rusos”, *La Nación*, 17 de junio de 1917, p. 5.

¹⁷⁸ “Despedida de los bailes rusos”, *La Época*, 20 de junio de 1917, portada.

¹⁷⁹ *La Correspondencia de España*, 18 de junio de 1917, p. 3.

diferencia, de las amplias crónicas de 1916. La sesión donde se estrenó “Parade” no fue una excepción¹⁸⁰.

A diferencia de lo sucedido en París¹⁸¹ con “Parade”, la crítica observó con curiosidad el desfile de personajes diseñados por Pablo Picasso, que fue calificado como uno de “los apóstoles del cubismo”. El público indultó la obra una vez superada la sorpresa y la confusión inicial ante un espectáculo propio de la modernidad de los tiempos¹⁸². Un arte, el cubismo que al igual que el futurismo había quien lo consideraba “ultramodernista”, y quizás para muchos espectadores así fuese, incluso viniendo la producción de una compañía tan innovadora en la época como la que dirigía Diaghilev:

“Después de habernos regalado la notable compañía de Diaghilew con tantas delicadas creaciones, que no solo constituyen un encanto artístico, sino una labor de trascendencia para cultura, podía permitirse, a título de curiosidad, de novedad exótica, la presentación de un cuadro extravagante, como *Parade*; creación extraña que no tiene más propósito, sin duda, que el de dar en la escena una idea de lo que es el disparatado cubismo en la pintura. *Parade*

¹⁸⁰ Cuyo título original es “Parade”, pero al igual que otras obras de los rusos, se hacía su traducción e interpretación al español. La obra se apostillaba como futurista al igual que a su pintor “Picasso” en *La Nación*, 19 de junio de 1917, p. 10 o “*La Correspondencia Militar*”, 18 de junio de 1917, p. 4. El orden de la representación fue “El Pájaro de fuego”, “Las Meninas”, “La princesa encantada”, “Parade” y cerró “Sheherezade”.

¹⁸¹ Según Corpus Barga, (seudónimo del escritor española Antonio García de Barga y Gómez de la Serna), que era corresponsal en París de la revista *La Esfera*, asistió al estreno de “Parade” en el Teatro Chatelet en compañía de Picasso, quién le manifestó que estaba deseoso que el público silbara. Y los diseños de Picasso cumplieron su objetivo: “Como broma, la juzgaron muchos espectadores demasiado pesada, y no faltaron silbidos y apóstrofes violentos... Otros, quisieron tomar la cosa en serio, y para éstos se conciliaba mal el título de “realista”, concedido á la obra por sus autores, con la absoluta irrealdad del decorado y personajes cubistas”. Corpus Barga, “El cubismo en el teatro”, *La Esfera*, 23 de junio de 1917, nº182, Madrid, pp. 21-22.

¹⁸² *La Correspondencia de España*, del 20 de junio de 1917, en una breve nota sobre el estreno, afirma que el público se mantuvo “discreto” solo aplaudiendo los más incondicionales al finalizar la obra que “gusto poquísimo. Extraña, infantil y extravagante, sorprendió al principio y fatigó después”. Citado en Juan Carrete y Guadalupe Mera, *op.cit.*, pp. 20-21. Para Geiger, una vez más el contrapunto de la crítica teatral, “Parade”, era una obra maestra de Picasso que en el estreno en Madrid el público respondió de forma diferente al de París, es decir, no silbó la obra. Era la muestra de que Madrid había arrebatado el cetro de la “europeidad” a la ciudad de París: “Ese público del Real, a quién tantas veces hemos acusado de rutinario y poco comprensivo, dió anoche una prueba relevante de su alto nivel estético quedando muy por encima de los críticos franceses, que no han sabido ver la conciencia plástica del instinto en la representación integral obtenida mediante la fusión de aspectos sucesivos basada en la sinestesia de las percepciones(sic) sensoriales” Y pone como ejemplo de este hecho, a Eric Satie y la escena de la “joven americana” que formaba parte de la obra: “las llaves de los instrumentos de metal, movidas sin soplar, imitan el tecleo de la máquina de escribir, mientras se escucha en unas tabletas *ad hoc* el ritmo de un *cake-walk*”. Geiger, “Los Bailes Rusos”, *La Nación*, 20 de junio de 1917, p. 11.

es como la obra de una imaginación enferma, y acaso mejor una caricatura del cubismo, como aquel lienzo famoso, pintado con la cola de un jumento”¹⁸³.

Otro cronista habitual de los rusos en el Real como B., desde las páginas de *La Acción*, no fue tan condescendiente con la obra por lo que decidió no perder “tiempo y espacio” en analizar “Parade”, pues la consideraba más una pantomima cercana al humor e infantil, con una música desgraciada y un absurdo decorado¹⁸⁴. Por otro lado, Monte-Mar, veía más allá de esa primera impresión que pudo tener el espectador al contemplar el desfile de figuras cubistas en “Parade”, ambientada con sonidos antes no escuchados en un ballet - hay que recordar que por momentos la música imitaba el tecleo de la máquina de escribir-. La consideró algo más que una puesta en escena de un ballet cubista, se trataba de una “pantomima simbólica” con una proyección cultural que daba cuenta del avance del arte escénico en el teatro, y que en sus propias palabras, debería verse “por lo menos una vez en la vida”, pero aún así, opinaba que no trascendería como una gran obra, sino como una “curiosidad”¹⁸⁵.

Tras la última función de la compañía en Madrid, se ponía fin a la temporada de primavera del Teatro Real en 1917, con un gran éxito de público pues, como cuentan las crónicas periodísticas, el lleno en cada sesión fue lo habitual. En lo que respecta al Rey Alfonso XIII, con crisis de gobierno incluida, acudió a casi todas las sesiones. Con Dato en el poder y tras volver la calma al escenario político español, se había retirado al Palacio de la Granja a descansar el 16 de junio de 1917, no asistiendo a las funciones extraordinarias programadas en el Real por la compañía de Diaghilev. Después, pasaría el verano entre Santander y San Sebastián, como venía siendo costumbre de la familia real española¹⁸⁶.

Figura 6. Dibujo que representa diferentes obras estrenadas por los bailes rusos en esta temporada en Madrid. *La Nación*, 4 de junio de 1917, p. 8.

¹⁸³ “Despedida de los bailes rusos”, *La Época*, 20 de junio de 1917, portada.

¹⁸⁴ B. en *La Acción*, 20 de junio de 1917. Citado en Juan Carrete y Guadalupe Mera, *op.cit.*, p. 21.

¹⁸⁵ Monte.Mar, “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 20 de junio de 1917, portada.

¹⁸⁶ *La Vanguardia*, 16 de junio de 1917, p. 8.

2.4 Los bailes rusos por primera vez en Barcelona.

Una vez finalizada la temporada de Primavera en Madrid, la compañía se trasladó a Barcelona para preparar la sesión inaugural de la compañía en la capital catalana que se celebraría en el Gran Teatro del Liceo. Había programado Diaghilev con el empresario del Liceo, Alfredo Volpini¹⁸⁷ seis sesiones entre los días 23 y 30 de junio de 1917. Barcelona, vivía una dinámica diferente a Madrid, con una pujante industria del ocio y una transformación arquitectónica que todavía continuaba desde plan urbanístico diseñado por Baixeras¹⁸⁸. En las fachadas y edificios de la burguesía o en la construcción de catedrales

¹⁸⁷ Roger Alier, en su libro *El Gran teatro del Liceo*, señala que Juan Mestres i Calvet fue el empresario del Liceo durante esta primera temporada de los ballets russes y que incluso estuvo presente cuando se produjo la detención de Nijinsky. Juan Mestres, según Alier se había hecho cargo de la gestión del Liceo tras haber sido apartado por la junta de propietarios Alfredo Volpini durante de la temporada de 1915. El empresario Volpini decidió reclamar ante la justicia por su salida irregular del teatro, y esta meses mas tarde le dio la razón, recuperando la gestión del teatro barcelonés en 1918 durante la temporada de invierno y primavera. Esta es la explicación que da Alier en, Roger Alier i Aixalà, *El Gran Teatro del Liceo*, edicions Francesc X. Matas, Barcelona, 1994, pp. 108-109. En cambio, en la consulta de la prensa que data del estreno de los bailes rusos de Diaghilev, da a entender que Volpini - ver por ejemplo la carta abierta, en portada, de *El Poble Català* al empresario solicitándole el estreno de “Parade” el 28 de junio de 1917- es el empresario del Liceo ya durante junio de 1917 y lo será hasta el inicio de las últimas actuaciones de la compañía rusa durante la Guerra Mundial en junio de 1918. Casi un año completo de gestión del Liceu que luego volvió a manos de la empresa de Mestres.

¹⁸⁸ La verdadera transformación de Barcelona habría que ubicarla en el periodo que transcurre entre las dos Exposiciones Universales de 1888 y 1929. Barcelona sufre una metamorfosis comparable a la de París del último Imperio. Los encargados de diseñar estos cambios fueron Ángel José Baixeras para Ciutat Vella y Ildefons Cerdà de la remodelación y urbanización de la nueva zona conocida como “L’Eixample” fue presentado en 1854 y conocido como “Plà Cerdà”. Durante esos años se remodeló la “ciutatvella”, se demolieron algunos edificios y elementos urbanos para dar visión a la Catedral, al Ayuntamiento, a la Diputación y a Santa María del Mar, lo que comportó el desplazamiento de muchos vecinos hacia la periferia. El plan de urbanismo fue ambicioso, incluyó la creación de Plaza Cataluña, Plaza España y Monjuïc; la construcción de nuevos edificios como la Central de Correos y la Estación de Francia; la apertura de nuevas calles y avenidas –caso del “eixample”- cuyo paradigma fue la Vía Layetana; sin olvidar el proceso de pavimentación, el arreglo de muchos edificios y plazas e iluminación de arterias de la ciudad comenzando por la Rambla. Por último, incluía la construcción de monumentos, entre los que destaca el dedicado a Cristóbal Colón erigido en 1888. El modelo de ciudad monumental y funcional, acorde con la idea de la “Gran Barcelona” fue llevado a la práctica por arquitectos que procedían de familias adineradas y eran también influyentes personajes de la vida pública catalana. Entre los más importantes: Lluís Domenech i Montaner –quien también desplegaría un gran activismo político dentro de la Lliga- y su “Palau de Música Catalana” (1908); Enric Sagnier, artífice de el Sagrat Cor (iniciado en 1902) –a semejanza del de París-, el Palacio de Justicia y el edificio de la Caja de Pensiones de Barcelona. Antoni Gaudí, que dejó para la posteridad la casa Batlló (1906), el palacio Güell (1888) y el diseño de la Sagrada Familia. Por último, Josep Puig i Cadafalch más centrado en la construcción de las mansiones de burgueses e industriales catalanes, como por ejemplo Casa Martí (1896), Casa Terrades (1905) y Casa Serra (1903). Muchos de estos edificios, se situarían en las nuevas zonas construidas como el “eixample” y vía Layetana, donde la poderosa burguesía establecería sus nuevos despachos y centros de poder, en VVAA, *Barcelona and modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, ed. New Haven, Yale University Press, Cleveland, 2006, pp. 144-211.

modernistas que se abrían paso en el cielo, la arquitectura modelaba la urbe dando lugar a nuevas referencias para la cultura urbana de la ciudad en permanente expansión desde finales del siglo XIX y acentuada por la Primera Guerra Mundial¹⁸⁹.

Con una ubicación geográfica extraordinaria, tanto por mar como por tierra, y un dinamismo cultural abierto también a las influencias europeas, con París como referencia, Barcelona se convirtió en un lugar de refugio para muchos exiliados europeos que anhelaban proseguir con su actividad cultural lejos de las trincheras. Entre ellos se encontraban Francis Picabia, Arthur Cravan, el matrimonio formado por Robert y Sonia Delaunay, Albert Gleizes y su mujer Juliette Roche, Hélène Grunhoff, Serge Charchoune o Marie Laurencin. Un pequeño círculo de vanguardistas, cada uno con sus propias inquietudes artísticas que incluían el arte abstracto, el futurismo o el cubismo y que encontraron en la ciudad un lugar donde seguir desarrollando el trabajo que la guerra había truncado¹⁹⁰, como también fue el caso de la compañía de bailes rusos de Serge Diaghilev.

¹⁸⁹ La ciudad contaba en mitad del año 1914 con 607.170 habitantes y en el año 1920 llegó a la cifra de 721.869 personas censadas. El aumento de población durante la guerra se produjo por la llegada de nuevos trabajadores, refugiados o artistas de la bohemia europea que iban a redibujar un nuevo mapa cultural urbano de la ciudad trazado por la división social y los conflictos interclasistas. La ciudad concretaba en sus barrios una mezcla de culturas urbanas, donde por ejemplo en Barceloneta, Poble Nou, El Clot, Sants, Hostafrancs concentraban a un trabajador de gran fábrica; en Gracia y Sant Andreu, predominaba el pequeño taller, las fábricas medianas con un obrero más especializado; en la parte derecha de La Rambla y el barrio de la Ribera se encontraba el barrio de “botiguers” y de la burguesía; Poble Sec, Raval y parte baja de Montjuïc era una mezcla de obreros y gentes sin oficio, del hampa, pero también ,donde se instaló la zona de ocio de la ciudad, el Paralelo, donde confluían gentes de toda clase y condición, en Pere Gabriel,”Burgueses y Proletarios: Barcelona, burguesa y obrera, frente a la guerra”, *Barcelona: zona neutral*. Catálogo de la Exposición, Fundació Joan Miró, 25/10/2014-15/02/2015, Barcelona, pp. 91-93.

¹⁹⁰ La pregunta de ¿por qué Barcelona? nos la responde Pascal Rosseau: “Porque ya habían establecido vínculos en ella a través de la plataforma de las galerías Dalmau, que en la primavera de 1912 habían organizado la Exposició d’Art Cubista, una de las primeras tribunas del cubismo fuera de Francia, pero también porque muchos otros artistas se habían refugiado ya en este nuevo puerto de la modernidad. Se constata con la llegada de Rafael Barradas, amigo de los futuristas, con quién se había codeado en Milán, seguido de Celso Lagar y Pau Gargallo, que vuelven a España tras una larga estancia en la capital francesa, donde habían frecuentado los círculos cubistas. Con ello, Barcelona se les presenta la oportunidad donde participar en el ciclo de los nuevos “ismos”, interrumpido por el estallido de la guerra: Barradas crea el “vibracionismo” mientras que Celso Lagar defiende el “planismo”, dos formas estilizadas de cubofuturismo. La prensa artística de Barcelona, hasta entonces dominada por el “clasismo local” del Noucentisme (*La Revista*, *Revista Nova*, etc.), se muestra más atenta a estos nuevos movimientos. Desde la misma *La Revista*, Joaquim Folguera intenta familiarizar al público catalán con los experimentos cubistas y establece relaciones más estrechas con las revista parisinas *Sic* y *Nord-Sud*. Así, pues la atmósfera resulta muy favorable”, en Pascal Rosseau, “El Exilio de las Ramblas: Las vanguardias francesas en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial”, *Barcelona: zona neutral*. Catálogo de la Exposición, Fundació Joan Miró, 25/10/2014-15/02/2015, Barcelona, p. 176.

A su llegada a Barcelona los *ballets russes* descubrieron la ajetreada vida que recorría las Ramblas, tanto de día como de noche, donde se ubica el Liceo. También las obras de la Sagrada Familia causaron un sensación de extrañeza a Grigoriev por no saber si definirla como una catedral en ruinas o en construcción. El público de Barcelona, según Grigoriev, ansiaba de ver la compañía de bailes rusos lo que generó una gran expectación en la contaduría del teatro, y en especial a Nijinsky -a quién se conocía más que en Madrid-. Pero la estrategia publicitaria de Diaghilev, esta vez, persiguió enfatizar más los logros de la compañía en su conjunto que el mérito de su estrella y principal bailarín. Lo que resultó ser un agravio a ojos del matrimonio Nijinsky¹⁹¹.

La prensa de Barcelona, por su parte, sí que primó lo individual en vez de lo colectivo en el reclamo hacía el público, pues las primeras referencias hacía el espectáculo venían protagonizadas por la presencia de Pablo Picasso en la ciudad de Barcelona. Algunas informaciones afirmaban que había venido a dirigir la parte cubista del espectáculo, mientras otras noticias relataban como viejos amigos¹⁹² y admiradores recién llegados del pintor, celebraron en el restaurante Lyon d'Or el día 13 de junio una comida de homenaje al artista. Entre los invitados se encontraba André Saglio, delegado de la exposición de arte francés que en esos momentos se celebraba en Barcelona¹⁹³.

¹⁹¹ S. Grigoriev, *op.cit.*, p. 134. *La Vanguardia* y *La Publicidad*, habían cubierto las evoluciones de la compañía de Diaghilev en su temporada de primavera en el Real.

¹⁹² Picasso se desplazó a Barcelona incluso antes de la llegada de toda la compañía a la ciudad condal que todavía estaba actuando en Madrid aunque el pintor ya había iniciado encuentros con Rusiñol en la capital de España. Picasso y Santiago Rusiñol mantenían una relación de amistad desde las estancias en Barcelona de Picasso a finales del XIX, principios del siglo XX, donde confluyen en el café “Els quatre gats”. Durante las representaciones que la compañía de Diaghilev ofreció en Barcelona en el mes de junio de 1917, Pablo Picasso, aunque frecuente la Pensión Ranzini (una de las más lujosas de la ciudad, contaba con ascensor donde se alojaban algunos componentes de los *ballets russes*), ya que mantiene un romance con Olga Khokholova, pasará algunos de esos días en el número 3 de la calle de la Mercé, donde vivía su madre, en Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*, Barcelona, Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona, 2006, p. 156.

¹⁹³ *La Veu de Catalunya*, 18 de junio de 1917, página artística 392. Entre los invitados, los hermanos Riera Pallarés, los hermanos Junyer, los hermanos Soto, Colomer, Taxonera, Isern, Canals, Segura, Gargallo y señora, Aragay, Smith, Padilla, Brossa, Inglada, Borralleras, Aguilar, Frontera, Raventós, Andreu, Saglio, Añes, Maeztu, Doménech, Franco, Humbert, Dalmau, Llongueras, Jordá, Camba, Labarta, Nestor, Carles y los señores N y J, Valentí, y algunos más que no se citaron. Al final del banquete se entonaron “La Marsellesa” y “Els Segadors”. Al salir del banquete, el corresponsal de *La Publicidad*, le preguntó sobre el ballet “Parade” a lo que Picasso respondió: “que el libreto es un simple pretexto para la música, los bailables y sobre todo el decorado, el cual ha persistido su estilo arbitrario”, en “Banquete a Picasso”, *La Publicidad*, 14 de junio de 1917, p. 10.

Ya con los primeros anuncios del repertorio y los estrenos surgían algunas cuestiones relativas a lo acertado de las sesiones rusas una vez concluida la temporada de primavera. Desde las páginas de *La Publicidad*, se preguntaban por la idoneidad del espectáculo, que presentó en Barcelona en unas fechas tan veraniegas, una *troupe* de seis primeras bailarinas; siete primeros bailarines; un cuadro de 62 bailarines y 28 bailarinas. Al posible calor en el interior del teatro se añadían dos condicionantes más, que incidían sobre su “viabilidad”: la cuestión de la propiedad del teatro y el mal estado del escenario¹⁹⁴. Desde *La Vanguardia*, también se insistía en las fechas tardías en que llegaban a la capital barcelonesa, teniendo en cuenta el calor que podía hacer en el interior del coliseo barcelonés a finales de junio para los espectadores sentados sobre butacas de terciopelo¹⁹⁵. Sin embargo, la publicidad del espectáculo continuaba y el día 18 de junio quedaba abierto el abono en la contaduría del teatro¹⁹⁶.

A la vez que continuaba el abono y se ponían a la venta en contaduría las entradas sueltas a partir del día 20, la empresa, ante las quejas de abonados y el posible problema del calor, decidió renovar todo su sistema de ventilación del teatro¹⁹⁷. El día 21, *La Publicidad* en sus “Hojas Musicales”, incluía un publrreportaje a dos páginas de la compañía titulado “¡Eureka!” acompañado de fotografías de los bailarines caracterizados en diferentes personajes, junto con una amplía reseña de las obras que iban a formar parte de la sesión inaugural: “Les Silfides”, “Sheherezade”, “Carnaval” y “Las danzas del príncipe Igor”. Contenía también un artículo de Ramón Escarra, corresponsal de *La Publicidad* en Madrid durante las representaciones de los *ballets russes* en la capital de España, en el que repasaba los logros de la compañía y clamaba por la omisión que había hecho Barcelona del espectáculo de los bailes rusos. Invitaba al público interesado a sacar sus propias

¹⁹⁴ *La Publicidad*, 14 de junio de 1917, p. 4.

¹⁹⁵ *La Vanguardia*, 15 de junio de 1917, p. 3.

¹⁹⁶ En los periódicos barceloneses no se observa en las fechas previas al espectáculo una campaña tan intensa de anuncios. Otra particularidad de la empresa del Liceo gestionada por Alfredo Volpini era que los abonados tenían hasta el martes 19, a las 11 de la noche, para canjear sus localidades “en transmisibles o entregarlas a la empresa” por un importe fijado por la misma. *La Publicidad*, 18 de junio de 1917, p. 7. No sabemos el importe que dio la empresa por entregar las entradas, pero otros abonados optaron por ponerlas a la venta en la sección de anuncios de *La Vanguardia*, concretamente la fila 9. *La Vanguardia*, días 18 y 19 de junio, sección de anuncios, p. 7. También se podían ceder, varios abonados así lo anuncian en *La Vanguardia*, 21 de junio de 1917, p. 15.

¹⁹⁷ *La Publicidad*, 19 de junio de 1917, p. 11.

conclusiones, de ahí que se abstuviese de aportar datos y valoraciones propias de una crónica periodística:

“Por fortuna para Barcelona, dentro de breves horas reaparecerán los mencionados “bailes” sobre el escenario del Liceo, poniéndose término a una omisión que ya venía siendo bochornosa para una ciudad de tan grande tradición artística como la nuestra, y ello me ha inducido a no adelantar juicio alguno sobre la campaña que la misma compañía acaba de realizar en la Corte y de la cual soy testigo presencial, prefiriendo dejar a nuestro público la fruición de opinar libremente sin que ocupe su mente ninguna previa lectura de carácter crítico - acerca del detalle de las obras y de sus interpretes y limitando mi labor de hoy a esbozar una idea muy general de lo que es este género tan celebrado, de manifestación estética”¹⁹⁸.

José Alsina, al igual que Escarra, también corresponsal en Madrid (en este caso de *La Vanguardia*), sí que se lanzaba con una reflexión cargada de conceptos sobre el significado del ballet ruso y lo que podía ofrecer a la enseñanza del teatro:

“No tratándose de una pantomima simple ni del baile exclusivo, sino de una compenetración afortunada en servicio del sentimiento, cual consecuencia de un propósito concreto, desarrollado primero sobre la orquesta por un compositor y hecho visible después en los gráciles giros de los danzarines, en la acertada expresión de los rostros y en la propiedad de trajes y decoración, y que, lográndose una feliz coincidencia del arte plástico del musical y del coreográfico, pudiera ser muy aprovechable la enseñanza dentro de las concepciones generales del teatro”¹⁹⁹.

Esta renovación del teatro en España que proponía Alsina gracias a los ballets rusos era motivo de reflexión, en este caso para Adrià Gual i Queralt²⁰⁰, que partía en su análisis desde el marco escénico catalán en las páginas de *La Veu de Catalunya*. A preguntas del periodista que lo entrevistaba, Gual criticaba la posible transformación sufrida por los propios ballets russes desde su primera sesión inaugural en París en 1909, hasta la fecha porque la actual apariencia, acorde con el gusto parisino -*apariensant*-, se debía a la adaptación de un modelo

¹⁹⁸ El periodista también esperaba que el público del Liceo respondiera al espectáculo de los bailes rusos: porque entendía que era “preciso aprovechar la actual coyuntura para que el público barcelonés lograra finalmente conocer este género artístico”. En Ramón Escarra, “Los Bailes Rusos. Su filiación artística”, Hojas musicales de la publicidad, nº 41, *La Publicidad*, 21 de junio de 1917, pp. 3-4.

¹⁹⁹ José Alsina, “Españoladas y Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 21 de junio de 1917, p. 8.

²⁰⁰ Gual, fue un polifacético artista catalán fundador de la Escola Catala d’Art Dramàtic en 1913. Desde, 1898 cuando fundó su Teatre Íntim, llevó a cabo una línea de renovación teatral tanto desde el plano teórico como práctico. Entre las innovaciones técnicas en los teatros catalanes, introdujo las representaciones teatrales con un ambiente de poca luminosidad en la zona del público, en David George, “Adrià Gual y Margarita Xirgu: La recepción de la campana sumergida de Gerhart Hauptmann en el Teatre Íntim”. Beatriz Mariscal (coord.) y María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Actas XV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”, Monterrey, México del 19 al 24 de julio, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, (Vol.III), pp. 165-166.

standard de producció teatral al gust del mercat europeu del espectàcul²⁰¹. Lanzaba, por último, un consejo a todo aquel lector que tuviera un abono para esa noche y fuera a presenciar el espectáculo por la posible revolución escénica de la que el público del Liceo iba a ser testigo: “que se admirin sense reserves, però en plena consciència de ço se admira; es a dir cosa especialissima que no deu caure en el pecat de “cosa a la moda”. La propia idiosincrasia del espectáculo no tenía correspondencia con el teatro representado en Cataluña hasta la fecha. No debían, por tanto, caer en la moda de la novedad, es decir, de lo moderno²⁰².

Es misma noche del sábado 23 de junio, día del estreno, la reacción del aforo del Gran Teatro el Liceo, fue como si muchos de los presentes hubieran leído esa mañana *La Veu de Catalunya*. Programada la sesión inaugural a las 21:30 horas de la noche, con el teatro lleno, incluso con gente por los pasillos²⁰³ y con una temperatura óptima en el interior de la sala, dio comienzo el espectáculo²⁰⁴. Sin embargo, el público un tanto indiferente, no cayó en la “cosa de moda” y se mantuvo “expectante”, quizás demasiado, ante la vistosidad y color de ballets representados por la compañía. Como en Madrid y en anteriores temporadas, Diaghilev volvió a abrir con “Las Silfides”, seguida por “Carnaval”, “Sheherezade” y cerrando con las danzas de “El príncipe Igor”. Fausto, desde las páginas de *La Vanguardia*, mostró su indignación por la reacción de los espectadores que no valoraron el acontecimiento que estaban presenciando:

²⁰¹ Con Europa en guerra, mercado principal de la compañía de Diaghilev, las siguientes aproximaciones a diferentes localizaciones geográficas como Rusia, Italia, España y Francia, y los sucesivos experimentos vanguardistas, llevaron a la compañía a adquirir un carácter supranacional. No solo en sus producciones, sino también en la composición humana de la organización, en conjunción con la modernidad experimental a la que Diaghilev sometía a la compañía. Este carácter, iba más allá del ballet. La propia etnicidad que la compañía había adquirido durante estos años, mostraba como se había puesto un punto y a parte en la empresa por mantener el carácter ruso de la compañía, en L. Garafola, op.cit., p. 96. De otro lado, Gual tampoco se equivoca, pese a ser contemporáneo a la compañía de Diaghilev, en el elemento de moda que supuso el “ballet moderno de Diaghilev” como algo mitad “snob” mitad elitista donde el vanguardismo encontró un medio donde expresarse y superar las fronteras culturales impuestas en cada sociedad. Ver E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1999, p. 186.

²⁰² Gual hacia estas reflexiones sin haber visto el listado de ballets ni de artistas pero aún así, se atrevía a definir las características que hallarían los espectadores del Liceo al ver los bailes rusos: “Apenes he vist les llistes i desconec el elements que hi colaboren, aparte dos o tres noms que em són arribades a cau d’orella; però siga en la gradació col-laboradora que es vulga, es pot assegurar que la característica del seus conjunts, serà la vibració de sons, de tons i de moviments excelsament combinants”. “El ballets russos. Parlant amb en Gual”, *La Veu de Catalunya*, 23 de junio de 1917, edición Matí, portada.

²⁰³ Five, “La revetlla de St. Joan” *La Veu de Catalunya*, 24 de junio de 1917, edición de la mañana, p. 5.

²⁰⁴ P. “Debut de los baile rusos”, *La Publicidad*, 24 de junio de 1917, p. 7.

“Pero al público reservado, expectante, no se entregaba, aplaudía sin entusiasmo, y solo después de El príncipe Igor y al terminar Sheherezade - la obra más perfecta en la nueva modalidad de las cuatro que vimos anoche- estallaron clamorosos los aplausos. ¿Es que no interesaba el ballet? ¿Que no comprendía el público? ¿Tan difícil era interpretarlo y sentirlo? No es esto. Lo bailes rusos habían de gustar forzosamente, habían de provocar forzosamente entusiasmo”²⁰⁵.

Algo parecido debió pensar Florian, cronista de la noche para *El Poble Català*. Aunque no se mostraba tan escéptico como Fausto por la reacción del público - ya que observó una concurrencia que no era la habitual del Liceo: había otro público más diverso, compuesto de artistas y literatos²⁰⁶. A medida que iba avanzando la sesión, vio como los aplausos en el Liceo iban aumentando en intensidad, obra tras obra hasta llegar a la gran ovación de “Sheherezade”, para de nuevo decrecer en volumen, pues solo quedó en ovación las danzas de “El príncipe Igor”. En relación al cuerpo de baile, el cronista de *El Poble Català*, destacó sobre todo el conjunto a Nijinsky, “el gran artista que fa de cada un dels seus gestos una maravella de l’art i de bellesa”, Lopokova, Sofia Pflaz, Wasilewska y Gravilow y solo tildó como negativo, de toda la presentación, algunas deficiencias escenográficas en “Les Sylphides”²⁰⁷.

La noche siguiente al estreno, el día 24, a la misma hora que el día anterior se programó la segunda sesión de bailes rusos en Barcelona, con “Les Sylphides”, “Les Papillons”, “Sol de la noche” y “Sheherezade”, de nuevo con el teatro del Liceo lleno. La única nota positiva de

²⁰⁵ Fausto, solo pedía una oportunidad para la compañía de ballet y también para el espectáculo de la modernidad que el público podía presenciar en Barcelona y que incluso, a base de tantear con la innovación escénica -“prueba definitiva de la modernidad”- podía superar a la ópera como arte teatral. Fausto, “Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 24 de junio de 1917, p. 14.

²⁰⁶ Y eso que esa noche se celebraba la noche de San Juan con fiestas por toda la ciudad concentrándose las mayoría de gente en zona del Paralelo, La Rambla, Paseo de Gracia, Portal de la Paz y Salón de San Juan, pero también en sitios más alejados del centro como el Tibidabo y la Vallvidrera. La Barceloneta era otro centro neurálgico de celebración con tranvías atestados de gentes que iban y venían del centro a la playa. Frente a las puertas del Liceo había una larga cola de coches y carruajes estacionados, a pesar de que la alta sociedad tenía su propia fiesta en el “Club Marítim”, hubo algunas ausencias destacadas aunque “tot el Barcelona que figura entre les classes adinerades” no faltó a los bailes rusos. Muchos de los presentes al acabar la representación del ballet se sumaron a la fiesta del “Marítim”. Five, “Els “Balls russos” al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 24 de junio de 1917, edición de la mañana, p. 5.

²⁰⁷ Florian, en las páginas de *El Poble Català*, desgana una a una todas las obras representadas la noche inaugural en el Liceo, empezando su crónica con el gran silencio que se hizo justo antes que Ernest Ansermet, iniciará los primeros compases de la mazurca de Chopin con quién da comienzo “Les Silphides”. Florian, “El ballets russos al Liceu. La funció inaugural”, *El Poble Català*, 25 de junio de 1917, portada.

los nuevos estrenos de la noche la puso Climent Lozano²⁰⁸, desde *El Poble Catalá*, remarcando el estreno de “Les Papillons” -con una breve reseña más poética que crítica- y el “quadre de color, d’un modernisme exagerat, anarquic” de “Sol de la noche”. Difiere de su opinión Fausto desde las páginas de *La Vanguardia*, porque según él volvió a triunfar “Sheherezade” aunque salvó a “Sol de la noche”, respecto al resto de ballets, por su moderna originalidad²⁰⁹. Pero, como bien justifica el propio Fausto, esto solo es una reflexión perteneciente a la crítica teatral donde se analizan los diferentes elementos del espectáculo. Para el público medio, según el cronista de *La Vanguardia*, este hecho tiene “una importancia relativa”, ya que el ballet mantiene intacta su vistosidad por la escenografía y la coreografía del conjunto, donde destacó Nijinsky sobre los demás, porque solo él “es un artista genial”²¹⁰.

El cronista teatral de *La Veu de Catalunya*²¹¹, se situó en la misma posición que Fausto en cuanto a las adaptaciones musicales tanto de Schumman en “Carnaval”, (porque no gana nada con la nueva orquestación), como de Chopin en “Sylphides”, donde ni llegaba a reconocer la pieza original del músico polaco. En cuanto al director de orquesta, Ernest Ansermet, le otorgó cierta responsabilidad en lo concerniente a la interpretación que la encontró “massa moguda”, puede que influido por las propias características técnicas del escenario. No obstante, halló el crítico de *La Veu* a la orquesta con falta de ensayos²¹². Desde las “Hojas Musicales” de *La Publicidad*, también se coincide en el déficit musical de las representaciones de los *ballets russes* en el Liceo, puesto que calificaban la música como el punto flaco del espectáculo, tanto por las adaptaciones como por la interpretación de la orquesta que fue “muy ruidosa por el abuso de instrumentos de percusión”. A Ansermet, al igual que en *La Veu*, le retrajeron desde las páginas de *La Publicidad* que no contribuyera a

²⁰⁸ C.L., “Ballets russos”, *El Poble Catalá*, 27 de junio de 1917, portada.

²⁰⁹ Su producción musical es original a la creación del ballet, no es una adaptación con posterioridad, por esa razón de lo visto hasta ahora de la compañía de Diaghilev, prefiere “Sheherezade” y “Sol de la noche” respecto a “Les Papillons” y “Les Sylphides” o “Carnaval” porque su orquestación musical no proviene de adaptaciones pianísticas. No pierde en su orquestación para ballet. Fausto “Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 25 de junio de 1917, p. 5.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ U, “Els balls russos al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 25 de junio de 1917, edición de la mañana, portada.

²¹² No sabemos si es la misma orquesta que actuó en el Real.

subsanan estos errores, pues alteraba los tempos y la orquesta interpretaba así “de una forma vulgar”²¹³.

El día 25 lunes, a la hora de siempre, tuvo lugar la tercera sesión del abono con la programación de “Carnaval”, “Sadko”, “Las mujeres del buen humor” y “El príncipe Igor”. Las dos nuevas novedades para el público del Liceo, “Sadko” y “Las mujeres del buen humor” centraron las críticas y con desigual suerte. Para *El Poble Català*, “Sadko” presentó una coreografía inferior a la de otros ballets estrenados en Barcelona, con un solo momento a destacar en la danza, cuando los bailarines imitaron la corriente del mar con un movimiento de brazos que simulaba el gesto de nadar. A diferencia de “Sadko”, “Las mujeres del buen humor” sí que le pareció al cronista de *El Poble* uno de los ballets más hermosos de la compañía: “Es tot un mon exquisit; de blanques perruques empolvades, d’amples robes de seda...Les escenes se succeeisen amb gran vivesa, els gestes son rapids responen: al temps accelerats de la música de Scarlatti...”. Por último, reseñó la actuación de Lydia Lopokova por su papel de “La Maruccia” con un gran elogio: “quedarà en el nostre record com una de les més grans creacions artístiques que hem tingut ocasió de admirar”²¹⁴.

En la misma línea se situó *La Veu de Catalunya*, al considerar que de todos los bailes presentados hasta ahora en Barcelona, “Sadko” y “Las mujeres del buen humor” son los que ostentan una categoría inferior²¹⁵. En *La Vanguardia* Fausto señaló que “Sadko” apenas fue

²¹³ “Nuestra opinión”, Hojas Musicales nº43, *La Publicidad*, 28 de junio de 1917.

²¹⁴ S. de S., “Tercera funció”, *El Poble Català*, 28 de junio de 1917, portada. En la misma página que aparecía la crónica de la tercera función de los *ballets russes*, en otra sección, “Ecos”, se publicaba una carta abierta al sr. Volpini. Se le pedía a la empresa que dirigía el Liceo la programación de “Parade”, entre otras cosas, por estar Picasso en la ciudad de Barcelona- qué mejor ocasión- y porque Barcelona se encontraba preparada para acoger una obra de vanguardia como esta, Reproducimos un pequeño fragmento a continuación: “La Companyia de ballets russes té en le séu repertori “Parade” de Satie, Cocteau i Picasso. Els noms d’aquests grans artistes basten per a acreditar a aquest ballet d’una obra de veritable art. En Picasso és actualment a Barcelona i no cal dir que amb la seva cooperació la presentació d’aquest espectacle fora una cosa perfecta. Si el públic d’altres capitals ha pogut admirar aquesta producció dels grans artistes d’avui, per què negar a Barcelona aquest espectacle? Barcelona sab assitir quan no amb fercor, amb respecte, a tota manifestació de art d’avantguarda. Per què, doncs, aquests rezels i aquests temors de que aquests dies s’ha vingut parlant pel corredors del nostre Liceu. Ho repetim, senyor Volpini: per què desapropitar la ocasió de fer-nos conèixer “Parade”?”, en “Ecos”, *Ibid.*

²¹⁵ Vaya por delante que el cronista considera en general a los *ballets russes* igual de sugerentes con independencia de cada producción por la realización del espectáculo bajo la misma dirección (la de Diaghilev) y en calidad, en U. “Ballets russos”, *La Veu de Catalunya*, 28 de junio de 1917, p. 4.

del agrado del público en comparación con “Las mujeres del buen humor”, pese a contar con el vestuario de Natalia Gontcharova y una coreografía “efectista” de Bolm, porque traían a la mente “cosas ya vistas”. Esta crónica además daba la noticia de que Nijinsky se había caído del cartel de la noche sin previo aviso²¹⁶. Ante el contratiempo que suponía la desaparición del bailarín para el espectáculo, *La Publicidad*, se preguntaba si “¿...Nijinsky no volverá a presentarse ante nuestro público, como muchos temen?”, afirmando que pese a los rumores que se extendían sobre su destino, la empresa era, en todo caso, la principal interesada en su reaparición por el perjuicio que le podía acarrear²¹⁷. Pese a su ausencia, el teatro se llenó.

El día 28 de junio estaban programados a las diez de la noche “Sadko”, “Les Sylphides”, “El príncipe Igor” y “Cleopatra”. La principal novedad de la sesión fue el ballet “Cleopatra”, un “magnífico espectáculo” para *La Publicidad*²¹⁸ que daba para el “lucimiento a la compañía, tanto por la sucesión de conjuntos coreográficos como por el aparato escénico” y eso que el papel de Amoun fue protagonizado por Gavrilow en ausencia de Nijinsky²¹⁹. Fausto, en su crónica centraba su atención, de nuevo, en la reacción del público al final de la representación de “Cleopatra”, porque no aplaudió. Y no sabe si esto se debió a la propia emoción que suscitó el ballet en los espectadores, por su “incomparable belleza plástica” o por el pudor que mostró todo el respetable del Liceo ante unos artistas “casi desnudos”²²⁰. Concluía Fausto con un anuncio: pese haberse propagado la noticia de que Nijinsky no volvería al Liceo por haberse marchado ya de Barcelona, confirmaba su reaparición para el día 29 con la obra “El Espectro de la Rosa”²²¹.

²¹⁶ Fausto, “Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 27 de junio de 1917, p. 11.

²¹⁷ “¿Qué ha sido de Nijinsky?”, *La Publicidad*, 28 de junio de 1917, p. 4.

²¹⁸ P. “Bailes rusos. Cleopatra”, *La Publicidad*, 29 de junio de 1917, p. 10.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Dice Fausto en su artículo, con cierto tono moralista, que la representación de “Cleopatra” no disminuiría en vistosidad si los artistas aparecieran con más ropa porque “todo puede solucionarse y la belleza del espectáculo debe ser compatible con los escrúpulos del público femenino, que no tiene por qué estar acostumbrados a ciertos excesos de plasticidad”. Fausto, “Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 29 de junio de 1917, p. 11.

²²¹ *Ibid.* La reaparición de Nijinsky a falta de dos funciones para acabar la temporada del Liceo, trajo consigo una serie de inconvenientes para la programación del espectáculo y en detrimento de los espectadores. Al ausentarse el bailarín ruso las sesiones 3ª y 4ª, no se pudo representar ni “Petrouchka” ni “La siesta del fauno”- así lo daba a conocer *La Publicidad*, 29 de junio de 1917, p. 10. Ambas obras habían sido publicitadas de forma amplia por medios como *La Publicidad*, 28 de junio de 1917, p. 4. o *La Veu de Catalunya*, 30 de junio de 1917, p. 3.

La causa de las ausencias del bailarín ruso la aportaba la revista *Esquella de la Torratxa*²²², donde se afirmaba que Nijinsky había sido detenido por no querer partir a América con los *ballets russes* y que, tras su reincorporación a la compañía, el empresario le había puesto dos policías a las puertas del camerino para su custodia. Los motivos y detalles de esa detención los aporta Romola Nijinsky en la biografía de su marido, en lo que resultó ser un episodio de rebeldía personal del bailarín contra el destino que le había organizado Diaghilev²²³:

“Lunching one day with Diaghilev, the latter began to talk about South American trip, but Vaslav said, ‘I am no sure I will go, Sergy Pavlovitch. I need a rest, and do not like the idea of being separated from my child in war-time. South America will not be a creative trip artistically’.

Diaghilev, with a freezing smile, returned, ‘But you have to go, you are under contract’. ‘Have to?’ said Vaslav. ‘I have no contract’.

‘You cabled me from America agreeing in principle. That is a contract’.

‘But I also cabled that we would discuss the matter in Spain’.

‘That is beside the point. In this country, a cable is binding contract’- and S.P. laughed- ‘I will force you to go’²²⁴.

Unas horas más tarde de este encuentro, los Nijinsky ante el órdago lanzado por Diaghilev decidieron coger un tren para Madrid, abandonando la expedición rusa en Barcelona. Una vez en la estación de ferrocarril y justo antes de partir en el Madrid express fueron interceptados por la policía que actuaba motivada ante la denuncia interpuesta por Diaghilev debido a un incumplimiento de contrato. Dos agentes los detuvieron bajo la autoridad del “Marquess of Z., Governor of Catalonia, in the name of the King”²²⁵ y fueron conducidos a la central de policía. Una vez en comisaría, Nijinsky continuó en su negativa de bailar para la compañía del empresario, demorando así su puesta en libertad por parte de la

²²² *Esquella de la Torratxa*, 29 de junio de 1917, p. 487. Hay que tener en cuenta que la revista era un semanario satírico sobre asuntos políticos en general, pero en este caso, la información referida a la detención de Nijinsky, era cierta.

²²³ Todo empezó cuando en la gira norteamericana de 1916-17, Diaghilev con una calculada estrategia había enviado un telegrama a Nijinsky en el que hacía llegar la propuesta de una gira por América del Sur al terminar los compromisos en España. Al contestar Nijinsky en su momento, cuando aún estaba en su gira Norteamericana, de forma positiva pero no definitiva, pues tenía la intención de tratar el asunto con el empresario ruso cuando se vieran. Por otro lado, desconocía que el telegrama en España tenía la consideración de un contrato, en R. Buckle (1984) *op.cit.*, p. 335.

²²⁴ Romola Nijinsky, *op.cit.*, p. 302.

²²⁵ No había ningún Marqués de Z. que ostentara ningún cargo orgánico en Cataluña. La figuras de los Gobernadores Civiles y Militares eran de carácter provincial. A nivel regional, la única autoridad era el Capitan General, José Marina y Vega, y no tenía título de marqués, ver nombramiento en *Gaceta de Madrid*, 31 de mayo de 1917, número 151, p. 552.

autoridad policial²²⁶. La mujer de Nijinsky, decidió entonces llamar desde la misma comisaría al Duque de Durcal en Madrid, a quién le participo la situación de su marido. La maquinaria real se puso en marcha y según, el relato de Romola, Francesc Cambó, que además de ser líder de la Lliga Regionalista, era abogado de profesión, se hizo cargo del asunto Nijinsky, representado a la compañía ante el bailarín y logrando la liberación horas más tarde de que se personase en la Policía tras convencer al bailarín de las condiciones del contrato²²⁷.

²²⁶ El incidente con Nijinsky tuvo que ser grave para que Diaghilev no viera una solución rápida al problema y advirtiera a Darosa Mocchi, empresario del Teatro Colón de Buenos Aires, que era improbable la llegada de Nijinsky con la compañía en la gira por sudamerica. El director ruso también ponía en cuestión la llegada de Massine a Argentina por un problema con el pasaporte. Pero aseguraba que no se iba a notar en la calidad el espectáculo, ya que sería sustituido por Alexander Gavrilloff y Stanislav Idikovski. Preveía dejar al cargo de la compañía a Grigorieff y Barocchi, aceptando por los cambios recibir solo el 45 por ciento de lo pactado. Telegrama sin fechar (enviado con seguridad a finales de junio de 1917 cuando sucede detención de Nijinsky) desde el Gran Hotel de Barcelona por Diaghilev a Darosa Mocchi en Buenos Aires, Fons Kochno. BNF, Bibliothèque- Musée de l' Opéra de Paris.

²²⁷ El relato de Romola Nijinsky transmite la idea de que los hechos sucediesen en cuestión de un par de días. Pero, vistas las crónicas de los periódicos de esas fechas, se ha podido constatar que el lunes 25 de junio Nijinsky ya no bailó en el Liceo. El martes y miércoles no hubo función y el día 28 viernes tampoco se programó ninguna obra con su presencia. Su reaparición, como veremos, no se produjo hasta el sábado 29 de junio casi cuatro días más tarde de la primera ausencia en el teatro. Romola tuvo que omitir en este relato que su marido paso varios días detenido o se declaró en rebeldía al no acudir a las representaciones al teatro y solo fue detenido cuando se dispuso a abandonar la ciudad. Otro dato a tener en cuenta es la llegada de Cambó a Barcelona que no fue hasta el día 28, al encontrarse el político catalán en Madrid, ver “Declaracions d’En Cambó” en *El Poble Català*, 29 de junio p. 3. Tras la reincorporación del bailarín de nuevo a la compañía, Cambó, cuenta Romola, fue a hablar con ellos para explicarles la legalidad que otorgaba el telegrama y negociaron un nuevo contrato con Nijinsky para la gira por América del Sur. Una vez rubricado, Romola en compañía de Cambó, llevaron el nuevo contrato a Diaghilev para dar por terminado este asunto. R. Nijinsky *op.cit.*, p. 303. El caso Nijinsky todavía se prolongaría la última noche de actuación de los rusos en el Liceo. Cambó, que se encontraba en el público, tuvo en un descanso una acalorada discusión con Juan Ventosa i Calvell, colaborador de Cambó y miembro también de la Lliga Regionalista. El motivo era por Nijinsky, y es que Cambó no era el abogado de los Nijinsky en el asunto, era quién representaba a Diaghilev y Juan Ventosa i Calvell, era el abogado del bailarín y lo que sucedió en el intermedio de la sesión fue una junta de abogados para resolver algún asunto legal inconcluso del contrato de Nijinsky. De ahí que tuviera sentido la mediación de Cambó con los Nijinsky. Ver la sección “Ecos”, en *La Publicidad*, 1 de julio de 1917, p. 2. Una vez liberado Nijinsky, Romola afirma que recibieron la visita del Gobernador de Barcelona vestido en uniforme de gala con guantes para disculparse por el arresto y de paso para hacer constar al matrimonio Nijinsky que el no había sido el responsable de la detención, por si llegado el caso, le preguntaban desde la Corte. Romola Nijinsky *op.cit.*, p. 304. Respecto a este episodio, existían dos gobernadores en Barcelona, el militar que era Antonio de la Fuente y el Gobernador Civil, que era Leopoldo Matos y Massieu (llegado como nuevo gobernador a Barcelona el pasado 16 de junio). En *La Veu de Catalunya* 17 de junio de 1917, p. 3 y *La Vanguardia*, 17 de junio de 1917, p. 3. Se daba la circunstancia que Leopoldo Matos era amigo personal de Manuel de Falla y abogado, por lo que no sabemos el grado de implicación que pudo tener en este caso en favor o demora en la liberación de Nijinsky. Por otro lado, Hess afirma que Matos también le hizo gestiones a Manuel de Falla para rubricar su relación contractual con Diaghilev, en C. Hess, *op.cit.*, p. 113. Presentó la dimisión como Gobernador Civil de Barcelona el 14 de septiembre de 1917, ver *La Vanguardia*, 15 de septiembre de 1917, p. 8.

A pesar de que se cursó su puesta en libertad por parte de la autoridad gubernativa, Nijinsky no tenía la intención de volver a bailar para la compañía de Diaghilev y solo accedió a ello tras la imploración del empresario Alfredo Volpini para que volviera por el prejuicio económico que su ausencia le podía acarrear. Esto convenció al bailarín para bailar el 29 de nuevo en el Liceo²²⁸. Esa noche se programaron “La mujeres del buen humor”, “El espectro de la rosa”; “Sol de la noche” y “Sheherezade”. La única novedad de la sesión la puso la reaparición de Nijinsky en “El espectro de la rosa” de la que dieron cuenta los medios²²⁹. La función contó además con la presencia de Joaquín Turina entre el público²³⁰.

La sexta y última sesión fue el día 30 de junio. El día antes ya se habían agotado las entradas, con lo que el Liceo presentó otro lleno más²³¹ en lo que fue la última actuación de Nijinsky en Europa. Un programa con las obras “Papillons”, “El espectro de la rosa”, “Las Meninas” y “Cleopatra” que puso fin a la primera temporada barcelonesa de la compañía de Diaghilev. Fue la obra más aplaudida de la noche y su protagonista, Nijinsky, fue ovacionado por el público²³². Reproducimos una de las crónicas de esa noche, donde se observa que “Las Meninas” no tuvo buena acogida entre el público, que apenas aplaudió la representación. También se recogen las impresiones sobre la actuación de Nijinsky, con diferente éxito para Fausto en “El espectro de la rosa” respecto a “Cleopatra” donde, en cambio, destacó la mejor actuación de Gavrilow en comparación con la de Nijinsky en el papel de Amoun:

“Y fue una verdadera lástima que estrenara la compañía de Diaghilew, en la noche de su despedida, un baile como Meninas, inspirado en el célebre cuadro de Velázquez y es que estaba mejor para no representarse nunca. Nos deja un mal recuerdo, siendo tanto más de lamentar cuando la temporada no podía haber ido por mejor camino, pecuniaria y artísticamente.

Se aprovecharon para esta caricatura coreográfica de las famosas *Meninas* unas páginas musicales de Fauré, de indudable mérito, pero fuera de lugar, discordes con el cuadro, y, además, pobremente instrumentadas. Y si la música tiene escaso interés, el vestuario de José María Sert, queriendo ser *epatant*, resulta de mal gusto. Ampulosas son las faldas de las Meninas que pintó Velazquez; pero la ampulosidad de los figurines de Sert está exagerada sin tino, que en medio de aquella balumba de vestido es difícil comprobar si son mujeres las que

²²⁸ R. Nijinsky, *op.cit.*, p. 303.

²²⁹ *La Publicidad*, 30 de junio de 1917, p. 9 y *La Vanguardia*, 30 de junio de 1917, p. 9.

²³⁰ Diario de Joaquín Turina de 1917, día 29 de junio, en Fondo Joaquín Turina, Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.

²³¹ En el patio de butacas también se encontraba Tórtola de Valencia que vestía un llamativo conjunto, en Boy, “De sociedad. Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 2 de julio de 1917, p. 2.

²³² C.L., “Els ballets russes”, *El Poble Catalá*, 1 de julio de 1917, p. 3.

los llevan ó se trata de los globos cautivos. Aunque no por la forma y por el tamaño más bien parecen dos zeppelines. Igual exageración grotesca en las pelucas y tocados, y ridículo el decorado de Socrate é insignificante la coreografía de Massine. Lo repetimos: ni como *boutade* puede aceptarse esta interpretación de las *Meninas*, porque no tiene ninguna gracia, y habría sido mejor no llevarla á escena.

El público protestó con justos siseos los incondicionales aplausos de la claque, que estuvo esta vez, como muchas otras veces, impertinente.

Por fortuna se representaron también *Les papillons*, el delicado y hermoso cuadro tomado de Schumann; *El espectro de la rosa*, un éxito de Nijinsky y Lydia Lopokova, y sobre todo Cleopatra, esa maravilla de plasticidad que concibió Fokine, verdadero genio de la danza. Esta vez Nijinsky interpretó la parte del esclavo *Amoun*, que la noche del estreno había hecho Gavrilow, y hemos de advertir sinceramente que preferimos a este último. El Nijinsky de *Carnaval* y la *Scheherazade* es incomparablemente superior, como artista, al de *Cleopatra*²³³. No estuvo mal, pero mejor estaba Gavrilow, y es de justicia decirlo. El resto de la compañía, y especialmente Lydia Lopokova y Lubow Tchenicheva, admirables²³⁴.

Por otra parte, *La Veu de Catalunya* hacía un repaso a lo que habían sido las seis noches de *ballets russes* en el Liceo, calificando de milagro el lleno del teatro durante todas las sesiones de forma consecutiva. El redactor aún obrando la compañía ese “milagro” de afluencia de público, no se extrañó por el “encís” que habían producido los bailes rusos entre los asistentes y por las propias características de los ballets: las sugerentes danzas, la presentación de las obras y la armonía en general que dominaba la escena.²³⁵ Josep Massó²³⁶, en relación al triunfo logrado por los bailes rusos tanto de público como de crítica, se preguntaba, a pesar del “encís” del que hablaba *La Veu*, por qué en el Liceo “no hubo ante los bailes rusos aquella explosión de entusiasmo que despertó su paso por los públicos

²³³ Josep Massó, afirmaba que Nijinsky solo danzó interpretando el Arlequín en “Carnaval” y el papel del esclavo negro en “Scheherezade” durante la primera función, después fue otro bailarín quién interpretó estos papeles. Esta ausencia de Nijinsky pasó desapercibida para parte del público pese a tener dos estilos muy diferentes de baile “y no parecerse en nada las dos interpretaciones”. Massó, justificaba la no advertencia de este hecho por parte del espectador debido a la “armonía” escénica del conjunto en la representación de ambas obras, en Josep Massó i Ventos, “Ideario. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 31 de julio de 1917, p. 6.

²³⁴ Fausto, “Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 1 de julio de 1917, p. 5.

²³⁵ U., en cuanto a las obras representadas no consideraba a “Las Meninas” ni pieza de danza ya que no pasaría por un escenario sin “protesta” pública, lo mismo que “El Espectro de la Rosa” por su falta de solidez como representación para ballet. En cambio, si que admitía que otras obras deberían estar siempre en cualquier repertorio de la compañía de Diaghilev como era el caso de “Scheherezade”, “El príncipe Igor”, “Les papillons”, “Sol de la noche”, “Las mujeres del buen humor” y algunas más que la empresa había omitido en su programación de junio. Esperaba que en la vuelta de la compañía en noviembre al Liceo, se pudieran representar para el público barcelonés, entre ellas “El pájaro de fuego”. Por último, creía que durante este tiempo de espera entre temporadas se debería mejorar la orquesta para las representaciones. En U., “Balls russos”, *La Veu de Catalunya*, 2 de julio de 1917, p. 2.

²³⁶ Josep Massó i Ventos, poeta y escritor, fue el director de la revista *La Rondalla del dijous*, es hijo de uno de los creadores de la editorial *L’Avenç*, Jaume Massó i Torrents, en Aitor Quiney Urbieta, “Jaume Massó i Torrents i les edicions artístiques de L’Avenç (1891-1915)”, *L’Avenç*, nº 397, Barcelona, pp. 22-30.

cosmopolitas de París y Londres”. Para Massó el público de Barcelona, “debido a falta de preparación”, no fue consciente de lo que se representaba a pesar del anhelo por poder ver los bailes rusos:

“en las conversaciones de los pasillos y de los palcos cogidas al azar, en los mismos aplausos, en el mismo silencio cuando desfilaba por la escena luminosa fantasmagoría de los trajes multicolores y de las decoraciones magníficas y de las danzas perfectas, no había aquel entusiasmo que despertaba en nuestros sentidos el deleite único de una cosa esperada mucho tiempo y saboreada largamente en el cuarto de estudio en láminas y revistas y libros que daban una imagen imperfecta de ella y acrecentada por las palabras de aquellos que iban anualmente á París en los días memorables de la “Saison Ruse” de la Opera”²³⁷.

2.5 Un intermedio veraniego entre revoluciones.

Una vez finalizadas las actuaciones en el Liceo, Massine, Olga Khokholova, Diaghilev y un recién incorporado a la *troupe*, el bailarín español Félix Fernández²³⁸ se quedaron en España, mientras el resto de la compañía partió, el 4 de julio desde Barcelona en el transatlántico “Victoria Eugenia”²³⁹ con destino a Montevideo donde comenzarían su gira

²³⁷ Josep Massó i Ventos, “Ideario. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 31 de julio de 1917, p. 6. El músico y crítico, Frederic Lliurat i Carreras, desde el Butlletí del Orfeó Català, no opinaba lo mismo que Massó en un largo artículo sobre las actuaciones de la compañía de Diaghilev en Barcelona. Sugería que los bailes rusos habían conseguido suscitar las reflexiones y hacer el vibrar el espíritu de los espectadores, además de que hubieran despertado “la curiositat de nosaltres” en F. Lliurat, “Els Ballets russos”, *Revista Musical Catalana*, agosto-septiembre, números 164-165, pp. 202-203.

²³⁸ Es un poco incierto el momento en el que se sumó Félix a la compañía porque Massine en su biografía habló de un encuentro con el bailarín de flamenco en Madrid en Junio de 1917, en L. Massine, *op.cit.*, p.116. Hecho que también confirma el biógrafo de Massine, Vicente García Márquez, añadiendo que Diaghilev llevó a Félix a ver una sesión de los ballets russes donde estaba programada “Thamar” y “Scheherezade”, tras la cual, el bailarín español se dejó convencer tras la representación para firmar con la empresa de bailes rusos. Desde ese momento se sumó a la compañía viajando a Barcelona al terminar las sesiones programadas en Madrid, V. García-Márquez, *Massine*, Knopf, Nueva York, 1995. p. 109. Aunque advierte el propio García-Márquez que el relato de Massine no es muy preciso en la cronología de algunos acontecimientos. Lo cierto es que Diaghilev no pudo llevar al bailarín español a ver el ballet “Thamar” en Madrid en junio porque no se programó esta obra al igual que en Barcelona durante todo este año de 1917. Por su parte, Sokolova, en sus memorias hablaba como si al bailarín lo hubieran encontrado en Madrid, pero no en junio sino en la gira de noviembre de 1917 y, sería ese el momento donde Fernández se unió a la compañía para dirigirse a Portugal junto Sokolova, ya que ambos bailarines tuvieron problemas con el pasaporte. L. Sokolova, *op.cit.*, p. 113.

²³⁹ Cubría la línea Barcelona-Málaga-Cádiz-Santa Cruz de Tenerife-Montevideo-Buenos Aires. Con salidas el día 4 del mes de Barcelona y vuelta el mes siguiente con salida de Buenos Aires el día 2. *Cervantes*, junio de 1917, nº9, Madrid, p. 163. Ansermet que viajaba con la compañía, le mandaba a Stravinsky una postal de despedida en su viaje a América en la escala del Vitoria Eugenia en Cádiz el 6 de julio de 1917: “Je vous embrasse tous affectueusement”. Ansermet, Ernest. *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky: (1914-1967)*, Geneve, Georg, 1990, p. 63.

sudamericana. Las vidas cruzadas en Roma de Olga Khokholova y Picasso les mantuvieron hasta casi 4 meses en Barcelona²⁴⁰ visitando a amigos y participando en diversos homenajes en una ciudad que ha albergó durante estos meses a varios artistas de la vanguardia, no solo al pintor malagueño. Muchos de esos artistas encontraron en las Galerías Dalmau²⁴¹ uno de sus centros culturales de confluencia y visibilidad de la vanguardia, como fue el caso del matrimonio Delaunay, que coincidieron con los *ballets russes* -aunque ya eran habituales de la ciudad catalana incluso antes de la llegada de Diaghilev y los suyos²⁴².

²⁴⁰ Se habían conocido en Roma durante la preparación de "Parade" con la compañía de Diaghilev. Picasso, siguió a Olga hasta Barcelona donde actuaba en este mes de junio y aprovechó este tiempo para reunirse con amigos y pasar el verano con la bailarina que no viajó con la compañía a Sudamérica. Picasso recibió el 31 de agosto una postal de Guillaume Apollinaire donde le indicaba que volvería a París a principios de septiembre. El pintor se reencontró con el escritor en París, para luego, volver de nuevo a Barcelona en Octubre donde coincidió con Picabia en los toros. Así se lo hace saber a Apollinaire en otra postal fechada el 18 de octubre en Barcelona. Pierre Caizergues y Hélène Seckel (ed.), *Correspondencia. Picasso/Apollinaire*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 2002, pp. 172-173.

²⁴¹ Dalmau también financió la revista *391* de Francis Picabia que vivió en Barcelona hasta marzo de 1917 desde donde la publicaba antes de marcharse una temporada a Nueva York. En la revista escribían, a parte del propio Picabia: Marie Laurencin, Max Goth, Gabriel Buffet, Max Jacob o Ribenmont-Dessaigues. También colaboraron con ilustraciones Picabia, Laurencine, Apollinaire, Lloyd y Olga Scharoff. Con un número limitado de tirada a 500 ejemplares, los lectores eran pocos y se circunscribían a este movimiento de vanguardia que floreció al albor de la Guerra Mundial en Barcelona. Jaime Brihuela, *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Akal, 1981, pp. 189-190.

²⁴² Los Delaunay son conocidos de Picasso y de Massine, a principios del verano de 1917 se encuentran en Barcelona, en Pascal Rousseau, *La Aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1995, p. 44. Con la visita de los Delaunay a Barcelona, al vivir la madre de Robert en esta ciudad, entran en contacto con el círculo artístico de Josep Dalmau en marzo de 1916 para un proyecto de exposición de Arte simultaneísta (música, cuadros, películas todo forma parte de una misma escenografía) que se va llevar a cabo en Galerías Dalmau. La exposición que le precedió se tituló "Art Ornamental Films". Era una evolución de la exposición simultaneísta del año anterior pero la nueva propuesta fue realizar con cuadros pintados al óleo una película de animación. A esta exposición le siguió la de arte francés, del 23 de abril al 5 de julio de 1917, que coincidió con los *ballets russes* de Diaghilev en Barcelona. Con motivo de la clausura en la capital catalana de esta Exposición de Artistas Franceses por parte de autoridades del país galo y de la ciudad de Barcelona, así como, personalidades el mundo el arte, se proyectó un viaje a Sitges, que seguía reivindicándose como un pequeño centro de peregrinación de la modernidad española: "Llegaron en varios autos, figurando entre ellos los señores subsecretarios del Ministerio de Bellas Artes, M. Dallimier; Director General de Bellas Artes de España, Conde de Peña Ramiro; Presidente de la Sociedad de artistas franceses M. Flameng; Presidente del Salón de Otoño M. Jourdain; Vicepresidente de la Sociedad Nacional M. Barthelemy; Comisario de la Exposición, A. Saglio; corresponsales Bargumon de Le Matin, Maurice Prax de Le Petit Parisien, y Eugene Port de L'indépendant, con otros significados extranjeros. Le acompañaban entre otros, D. Santiago Rusiñol, D. Miguel Utrillo, D. Joaquín Sunyer, D. José Clará, D. Ramón Casas, D. Enrique Casanova, don Jose Masriera y el señor Zuloaga. Los turistas en número de unos treinta, fueron opíparamente obsequiados en el Hotel Subur, interpretando durante el banquete algunas composiciones musicales la banda dirigida por el sr. Torrens. Visitaron luego el Taller Museo, Cau Ferrat, sirviéndoles de Cicerone su dueño, Rusiñol, así como la morada suntuosa de Marycel en la cual hizo los honores Utrillo, saludándoles, a los acordes de la Marcha Real seguida de la Marsellesa, la banda que dirige don Francisco Monserrat con su habitual maestría" en *El Eco de Sitges*, 8 de julio de 1917, p. 3

Figura 6. Dibujo del diseño realizado por Picasso para el ballet “Parade”. Representa al personaje del chino prestidigitador. *La Esfera*, 23 de junio de 1917, nº 182, Madrid, p. 21.

Diaghilev y Massine por su parte permanecerían todavía unos días en Barcelona para preparar el destino de la compañía durante los futuros meses sin compromisos a la vista y con una Europa que continuaba en guerra. En estas circunstancias pidieron ayuda a Manuel de Falla para salir del punto muerto en que se encontraba su empresa²⁴³. Falla, que seguía trabajando en la partitura para “El Sombrero de Tres Picos” había llegado a Barcelona para ver la evolución de la obra que compartía con el matrimonio Martínez Sierra²⁴⁴. El compositor

²⁴³ Así lo afirma Jaume Pahissa. Al parecer durante la estancia en Madrid de Diaghilev, una de las tardes que fue Falla a verle al Palace, el empresario ruso le pidió ayuda al compositor gaditano porque de lo contrario, el desastre al que se abocaba su compañía, le obligaría a meterse en un convento. Según, Pahissa, Falla solicitó ayuda a Leopoldo Matos, que como hemos visto era el gobernador de Barcelona en esos momentos pero también el abogado de Falla- y le puso en contacto con un empresario con el que Diaghilev firmó un nuevo contrato que permitió a la compañía completar la temporada de 1917. En Jaume Pahissa, *Manuel de Falla*, Ricordi, Milano, 1961, p. 119-120. El empresario debió ser Alfredo Volpini, que en esos momento gestionaba el Gran Teatro el Liceo pero, como veremos más adelante, también adquirió en agosto el arriendo del Real y además era copropietario del Coliseo dos Recreos de Lisboa junto con Onofre Zenatello. Por este motivo, justo después del verano, la compañía de Diaghilev actuó en Barcelona, Madrid y Lisboa.

²⁴⁴ Falla que estaba componiendo el libreto con María Lejárraga, tuvo que poner en conocimiento de la escritora las dificultades que tenía para cobrar de Diaghilev los trabajos de “El Corregidor y la Molinera”. En una carta fechada el 22 de junio desde París, María le contestó acerca de los cambios realizados por Falla en la obra para ballet y le pedía al compositor gaditano que no dejara estrenar a Diaghilev la obra si no le pagaba: “Mucho me gustan las modificaciones que ha hecho usted para el Corregidor: en resumen, es algo como meter el tercer cuadro suprimido dentro del segundo. El final tal y como estaba siempre, me pareció a mí demasiado rápido, y me parece que, habiendo posibilidad de añadir personajes accesorios, cuanto más gente y más ruido haya para terminar, mejor resultará la obra; figurese usted lo que siento no oír ese deslumbrador manteamiento final, yo que me perezco por la música dinámica...Lo que hace falta es que no deje usted estrenar la obra al guarro de Diaghileff sin que le pague á usted todo lo que le debe y algo más...”, Correspondencia del Matrimonio Martínez Sierra con Manuel de Falla. Carpeta 7521-2-11. AMdF. Citada por Antonia Rodrigo, *op.cit.*, pp. 190-191. Antonia Rodrigo también reproduce la reflexión que hizo María Lejárraga en sus memorias sobre este episodio entre la libretista, el compositor y el empresario, aunque no aclara la fecha en que estuvo terminado de forma definitiva el ballet, si antes o después del verano de 1917: “Diaghilev comprendió el gran éxito que podía alcanzar la obra en forma de ballet. Era Diaghilev testarudo e impaciente. Empujados por su voluntad imperiosa, músico y libretista nos pusimos de nuevo al trabajo. Fue preciso modificar un tanto el “libro” para dar entrada en la acción a las grandes masas coreográficas y proporcionar al bailarín estrella -en aquella ocasión Leónide Massine- las “romanzas danzadas” que toda *vedette* del arte de Terpsicore necesita para su lucimineto. Falla tuvo que instrumentar la obra para gran orquesta, añadir la “farruca”, grandísimo triunfo personal de Massine, y componer el estupendo final, mosaico de temas populares coronado con la jota triunfante”. *Ibid.*

gaditano aprovechó la estancia de Diaghilev y Massine para llevarlos a ver una representación de “El Corregidor y la Molinera”²⁴⁵ que se estrenó en la capital catalana el día 3 de julio bajo la dirección de Turina²⁴⁶.

Según Massine, Diaghilev decidió que, para ejecutar el proyecto de el ballet de “El Sombrero de Tres Picos”, el bailarín ruso debería complementar una especie de formación en cultura española sobre el terreno. Así, Falla, Diaghilev, Félix y el propio Massine hicieron una ruta cultural por diferentes lugares de la geografía española, como si de un trabajo de campo etnológico se tratara, para ver y escuchar la música regional de España, y también pisar sus calles, ver monumentos o hablar con sus gentes²⁴⁷. Empezaron por ciudades del norte como Zaragoza, Burgos y Salamanca para ir bajando hacia el sur. Hicieron una parada en Toledo antes de la etapa final de su viaje que fue Andalucía. Massine describía una España cargada de tópicos, una visión española que cuadraba en los ojos de lo que un extranjero quería ver y sentir del país, cuyos héroes nacionales eran Belmonte y Rafael “el Gallo” y que, pese a

²⁴⁵ Jaume Pahissa afirma que cuando vio Diaghilev “El Corregidor y la Molinera” se dio cuenta de la necesidad de introducir algunos cambios para su transformación en ballet, en Jaume Pahissa, *op.cit.*, p. 119.

²⁴⁶ *El Poble Català*, 1 de julio de 1917, p. 2., Se estrenó en el Teatro Novedades de la capital catalana con la dirección de Joaquín Turina que estaba desde finales de junio en Barcelona y mantenía contacto con Falla sobre los ensayos de “El Corregidor y la molinera” com muestra esta carta de Turina a Falla en Junio de 1917: “La orquestas es mucho más endeble que la de Madrid, pero su número asciende a 32 profesores, constituyéndola aparte los bosques, los cuernos y los macarrones, 6 primeros, 6 segundo, 4 altos, 2 bajos y 3 cellos. Hasta ahora hemos aprendido Navidad y estamos sapeando, el Corregidor lo emparezaremos el miércoles. Santa Teodora en Madrid aún”. Correspondencia de Turina a Falla, AMdF.

²⁴⁷ El itinerario del viaje, tal y como lo cuenta Massine, pudo suceder pero, Carol Hess, pone entredicho que fueran cuatro (Félix, Diaghilev, Falla y Massine) los integrantes de la expedición cultural por tierras españolas. En C. Hess, *op.cit.*, p. 114. De hecho, Lydia Sokolova en sus memorias, hacía referencia al viaje protagonizado por Massine y Diaghilev en búsqueda de un bailarín español para “El Sombrero de Tres Picos” durante el verano de 1917 que finalizó sin éxito por la dificultad de someter a uno de estos bailarines de flamenco, acostumbrados a la improvisación, a la disciplina de una compañía de ballet como la de Diaghilev: “No one watched these dancers more keenly than Leonide Massine, for while we had been away, he and Diaghilev had searched in many towns for a Spanish dancer around whom a ballet could be made. Unfortunately Flamenco dancers, however brilliant their technique, tend to rely on improvisation, and it is almost impossible to find one who can learn a dance and can be counted on to the same steps two performances running”. De hecho Sokolova, hablaba de la contratación de Félix como si Diaghilev y Massine tuvieran la intención de realizar un ballet español pero todavía sin determinar, donde lo primordial para el proyecto, era que Massine adquiriera conocimientos de danza española. También barajaba la posibilidad de que Félix fuera uno de los bailarines o la principal estrella de ese ballet todavía por definir. Cuando por fin el bailarín español se decidió a unirse a la compañía de bailes rusos lo hizo pensando que Diaghilev le convertiría en una estrella de fama mundial: “Felix joined the company in the confident expectation that Diaghilev intended to make him a world-famous star”, en L. Sokolova, *op.cit.*, pp. 113-114.

visitar varias ciudades, lo que remarcaba Massine con más detalle fueron sus experiencias en la antigua Andalucía:

“In Seville we went to see Ramírez and Macarrona²⁴⁸, the two outstanding flamenco dancers of the day. Their dancing more than lived up to our expectations, and we were dazzled by the ferocious power and elegance of their performance. It was were invited to watch sevillana performed by a group of dancers on the roof of an old house in the Triana quarter, lit by warm blue moonlight. In Córdoba Félix organized a performance in a cavern on the outskirts of the city, gathering together a group of cobbers, barbers and pastry cooks who were considered the best dancers in that part of the town. After a meal of raw ham and Jerez they danced with such pleasure, spontaneity and native fire that the performance went on until the early hours of the morning”²⁴⁹.

Massine hablaba de estas experiencias no solo como parte de su formación en la cultura española “real”, sino como complemento al aprendizaje que estaba recibiendo de Félix desde su incorporación a la compañía. Pero este viaje no solo sirvió al bailarín ruso. Según Massine, Falla encontró durante la estancia en Granada del grupo una solución y arreglos musicales para la segunda parte de “El Sombrero de Tres Picos” cuando bajaban de visitar la Alhambra. Iban Massine y Falla deambulando por las calles de estilo árabe y encontraron un hombre ciego tocando la guitarra que interpretaba una melodía que encantó a Falla, hasta el punto que se la hizo repetir varias veces. El compositor tomó, tras escucharla, una serie de anotaciones en su libreta que según Massine más tarde usó en la composición de la Sevillana del ballet de “El sombrero”²⁵⁰. En ellas hay algunas anécdotas del viaje, marcadas por una visión *folk* del

Figura 7. Viñeta de humor sobre los bailes rusos en el Gran Teatro del Liceo de la revista *Cuca-Fera*, 5 de julio de 1917, nº 122, Barcelona, p. 188.

²⁴⁸ La Macarrona era una artista flamenca de fama incluso internacional que había actuado entre otros sitios en París en 1908, en el famoso restaurante Pre Catalán. Ver crónica de la actuación en Juan José Cadenas “Crónicas desde París”, *Blanco y Negro*, 11 de julio de 1908.

²⁴⁹ Leonidas Massine, *op.cit.*, p. 118.

²⁵⁰ V. García-Márquez, *op.cit.*, p. 112.

sur de España y que hay que coger con cautela como bien explican otros autores²⁵¹. Al terminar esta gira, Diaghilev y Massine volvieron a Madrid hasta el reencuentro con la compañía en el mes de noviembre en Barcelona, en un tiempo marcado por la nueva etapa abierta con la consolidación del proyecto del ballet español de “El Sombrero de Tres Picos” y un nuevo verano en España²⁵².

²⁵¹ Hess ante estos hechos narrados por Massine, se muestra escéptica ante la posibilidad de que Falla durante ese viaje estuviera buscando recopilar melodías para terminar de orquestar el ballet porque según esta autora, ya lo tenía acabado. La propia Hess reproduce el relato sobre el encuentro con el ciego en la “pictórica” explicación de Massine, y aporta una serie de datos que en su opinión, hacen dudar de la narración del coreógrafo sobre este episodio de la creación de “El Sombrero de tres picos”: “Yet the themes of the “Seguidilla” were intact in *El Corregidor y la molinera*, that is, at least from December 1916, when Falla finished the draft of part 2. Further, both have been identified by García Matos, the first as an *alborá* or *albolá*, a song sung at gipsy weddings concerning the bride’s virginity, and the second as a melody from the intermedio of Jerónimos Jiménez’s 1897 zarzuela, *La boda de Luis Alfonso o la noche del encierro*, the piano-vocal score of which was published by Zoraya of Madrid. (Even the “Jota”, the number Falla changed most substantively, was finished before the Barcelona premiere on 1 July” en C. Hess, *op.cit.*, p. 114. Vicente García-Márquez, al contrario que Hess, si que le da validez a estas palabras de Massine y sustenta su afirmación en la evolución que sufre la pantomima de “El Corregidor y la molinera” hasta convertirse en ballet. Desde el cambio en la caracterización de los personajes (el molinero en el ballet ya no lleva joroba), el nombre de los mismos o la supresión de los pasajes musicales por elementos coreográficos e incide en que la segunda escena se amplían los números de baile, cuya idea parte de Massine: “The first scene revolved around the actions of the two main characters, but the second required a full corps de ballet. This was a significant departure for Massine, since in *Les Femmes* and *Parade* he had used only a limited number of dancers. In *Le Tricorne* he would prove his skill in the deployment of large ensembles. And to march Massine’s conception for the finales, for the first time in the evolution of the work Falla introduce a full orchestra”, en V. García-Márquez, *op.cit.*, p. 112. García-Márquez, basa su explicación también en texto de Andres Budwig, “The evolution of Manuel de Falla’s *The Three Cornered Hat*, 1916-1920, *Musicological Research* 5 (1984), pp. 191-212. Aunque en un libro posterior, Hess parece secundar esta de García Marquez, sigue sin dar validez al argumento del viaje por España como eje transformador de “El Sombrero de Tres Picos”, C. Hess (2005), *op.cit.*, p. 111. Sobre el final de la jota, -que Hess lo sitúa ya definido antes del estreno de “El Corregidor y la Molinera” en el Teatro de Novedades de Barcelona el 1 de julio de 1917- José Vallejo Prieto, citando a Jaume Pahissa, recoge el viaje que hizo el pintor Ignacio Zuloaga con Manuel de Falla, en octubre de 1917, a Zaragoza para inaugurar la casa-museo de Francisco de Goya junto a unas escuelas motivado por una iniciativa del propio pintor vasco. El día de la inauguración, 8 de octubre de 1917, Falla que viajó en compañía de la cantante Aga Lahowska, fue animado por Zuloaga para que esta subiera a uno de los balcones de las casas que daban a la plaza, donde se estaban celebrando diferentes actos festivos y cantara sin acompañamiento musical la jota compuesta por Manuel de Falla de su obra “Siete canciones populares”. Al escuchar Falla su composición interpretada a viva voz por Lahowska, en mitad de la muchedumbre del pequeño pueblo aragonés, tuvo la idea para introducir la jota en el final de “El sombrero de tres picos”, en José Vallejo Prieto, “Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: historia de una amistad”, *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: historia de una amistad: Catálogo de la Exposición*, Madrid, ed. Asimétricas, 2015, p. 34. El día que se partieron hacia Fuentetodos fue el 7 de octubre, así se lo indicó Falla a Leopoldo Matos en una postal enviada desde Zaragoza: “Querido Leopoldo. Buen viaje: Gran triunfo. Tout marche du bien. Son las 12 de la noche. Mañana a las ocho, salimos a Fuentetodos en 15 autos. Un abrazo.Manolo”, Postal de Falla a Matos desde Zaragoza (Vista El Pilar y el Rio Ebro), Correspondencia entre Falla y Leopoldo Matos, AMdF.

²⁵² Diaghilev se escaparía en un corto viaje el 25 de julio para visitar a Stravinsky y firmar el contrato de “Les noces”, en R. Buckle (1984) *op.cit.*, pp. 335-336.

El país entonces transitaba por una senda revolucionaria que era el signo que parecía marcar el año 1917 en el calendario de Rusia y España, como si las semejanzas que creyó ver Diaghilev entre las dos culturas, esa unión latino eslava, también se viera reflejada en lo político con un año señalado por las revoluciones. Primero en España, con el fantasma de la insurrección militar calmada tras la aceptación de los estatutos de las Juntas Militares, Alfonso XIII y su gobierno, afrontaron un verano destacado por el intento de crear una Asamblea parlamentaria alternativa a las Cortes Españolas formada por republicanos, socialistas y catalanistas e iniciar un proceso constituyente, además de una huelga general en agosto²⁵³. Convocada el 13 de agosto de 1917 por el PSOE, a través de un manifiesto del profesor Julián Besteiro, se declaraba la huelga nacional revolucionaria²⁵⁴ que desataría el caos, sobre todo en Barcelona, donde se produjeron varios disturbios y se llegó a paralizar la vida en la ciudad, tomada por las fuerzas del orden²⁵⁵.

²⁵³ La Primera Guerra Mundial no solo trajo artistas de vanguardia a España y, concentrándose la mayor parte de estos en Barcelona, también generó una crisis política y económica que desencadenó en fuertes tensiones sociales fruto de condicionantes políticos y económicos. En Carolyn P. Boyd, “El rey soldado”, Javier Moreno Luzón (ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, p. 227.

²⁵⁴ Carlos rojas, *Los Borbones destronados*, Barcelona, Plaza&Janes, 1977, p. 254.

²⁵⁵ Un ejemplo del clima de tensión que se vivió en Barcelona en durante la huelga general lo podemos encontrar en una carta, fechada el 17 de agosto de 1917, que un amigo de Miguel Utrillo, Carlos Padilla le envió a este y donde le explicaba la situación que vivía Barcelona esos días: “Amigo Utrillo, debido a un pánico algo vergonzoso no tomé el tren que debía y como los acontecimientos se desarrollaron más rápidamente de lo que parecía no he cumplido su encargo aún. A Catalá le avisé que no iré hasta que la cosa se tranquilice, y las ochocientas pesetas, que v. me entregó las tengo a su disposición. Hoy me voy a arriesgar a ir a ver la familia, pero en cuanto esto se calme volveré. Como le supongo a v. enterado...pero en fin ahí va algo por si sirve. 1º Anoche circuló la noticia de que Marcelino Domingo estaba preso. No lo creo. 2º A pesar de lo que dicen los periódicos no circulan coches, todo está cerrado, y dos líneas de tranvías, 21 y 30, van conducido solos por soldados. 3º He visto alguno de estos soldados con remington. 4º Ayer escalaron los bomberos los pisos en donde no había nadie y abrían las persianas, medida muy prudente sobre todo en la Plaza Cataluña por el vecindario un tanto sospechoso que allí habita. 5º Anoche he leído una hoja escrita a máquina, hoy dicen que será impresa, firmada por los 3 gordos de la asamblea en la que se muestran solidarios con la revolución. 6º El martes a las 6 consiguieron el paro de los tranvía arrojando simultaneamente bombas en varias líneas. Hoy se esperan cosas gordas pero son tantas que vale más no decirlas. Los pollos Segura, Colomer, Añes y yo hemos formado cada día como un solo hombre en la Maison. Periodistas ni uno seguramente hacen servicio de información. Resumen, muchos tiros, muertos, heridos, pánico y no se ve el final. Suyo siempre. Padilla”. Fons Miguel Utrillo, Archivo Municipal de Sitges, Sitges. El ejército cargó sin fisuras contra los huelguistas aplastando la revuelta en un breve periodo de tiempo y tanto la desconvocatoria forzada de la huelga como la reversión de las pretendidas cortes constituyentes de la asamblea parlamentaria fueron sendos triunfos para el sistema de la restauración: “A partir de entonces, la suerte del régimen estaría ligada a la actitud del Ejército, una situación que puso coto a la libertad de acción del Gobierno, política y fiscalmente, en todo lo relacionado con el proceso de reforma”, en Morgan C. Hall, *op.cit.*, p. 215.

Ante este clima de agitación social, la monarquía de Alfonso XIII sustentada bajo el amparo de las Juntas de Defensa, que ejercían de grupo de presión hacia la política de gobierno, provocó la caída del Presidente del Gobierno Eduardo Dato en octubre²⁵⁶. Este fue sustituido de nuevo por Manuel García Prieto en noviembre de 1917²⁵⁷. Casi al mismo tiempo que Dato era relevado de su cargo, en Rusia también estalló la revolución. El día 25 de octubre se precipitó con la toma del Palacio de Invierno de Petrogrado por parte de los bolcheviques en una serie de acciones coordinadas contra los centros de poder de la ciudad, lo que provocó la caída del gobierno provisional de Alexander Kerenski. Pasó a la historia como la Revolución de octubre²⁵⁸.

Mientras las revoluciones se sucedían en el tercer año de la guerra mundial, la compañía de Diaghilev se encontraba volviendo de América tras finalizar su gira por el sur de ese continente. El empresario ruso había permanecido en Madrid preparando nuevos proyectos para su repertorio²⁵⁹ y planificando la reanudación de los bailes rusos que, ajenos a los sucesos que marcaban la vida política y social en España y Rusia, cruzaban el Atlántico dispuestos a subirse de nuevo al escenario. Si la guerra, de momento, no había conseguido detener la empresa de los bailes rusos, por qué no se iba a poder seguir danzando entre revoluciones.

2.6 Gran Teatro del Liceo: Inauguración de la temporada de Invierno de 1917.

La empresa de Volpini cumplió su palabra y con la llegada de la temporada de invierno de 1917, volvían los bailes rusos al Liceo coincidiendo con la reapertura de este teatro tras 4

²⁵⁶ Durante este año revolucionario la monarquía de Alfonso XIII inició la celebración de una nueva efeméride en el calendario español que llegará hasta nuestros días. En este intermedio de las temporadas de verano e invierno de los grandes teatros nacionales, el día 12 de octubre se celebraba por primera vez el día de la raza. En José Gutiérrez Eavé *Alfonso XIII: Anecdótico*, Madrid, Gráficas Osca, 1957.

²⁵⁷ Carolyn P. Boyd, “El rey soldado”, Javier Moreno Luzón (ed.), *op.cit.*, pp. 228-229.

²⁵⁸ Lenin, paso a ocupar el gobierno provisional. Robert Service, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2016, p. 75.

²⁵⁹ En Madrid Diaghilev y Massine, bajo una base musical descubierta en Roma de Rossini estuvieron trabajando en un libreto que tenía como argumento una tienda de muñecas en el Nápoles del siglo XIX. Pero de momento, solo era un proyecto, en R. Buckle (1984) p. 337.

meses de inactividad desde el 30 de junio, último día que actuaron los *ballets russes* en Barcelona. Para esta nueva temporada, la compañía de Diaghilev quiso complacer al público barcelonés que demandaba ballets de más renombre que los representados en la anterior temporada²⁶⁰. Aunque se llegó a estudiar no programar ninguna representación que estuviera orquestada por Stravinsky. Entre otras cosas, por los pocos ensayos con que preparó la orquesta del Liceo la llegada de la compañía de Diaghilev²⁶¹, que había recalado a finales de octubre en Barcelona tras varias detenciones del crucero “Victoria Eugenia” por parte de la marina inglesa en el trayecto Cádiz-Barcelona²⁶².

En noviembre, la reaparición de los rusos trajo consigo las cinco piezas de las más demandadas por el público y crítica de la compañía: “El pájaro de fuego”, “Petrouchka”, “Thamar”, “Narcisse” y “Parade”, en cambio, no se programaron otras como “L’après midi d’un faune”, “La consagración de la primavera”, “La Leyenda de José” o “Dafnis y Clóe”. Con Nijinsky y Bolm en América, solo Massine y Gavrilow ejercían de primeros bailarines, hecho que condicionaba también la programación de unas obras con respecto a otras. Aún así, la prensa esperaba expectante el regreso de la de los *ballets russes* y mantenía alta su perspectiva sobre la programación de algunos *ballets*.

*El Poble Català*²⁶³ celebraba que la burguesía de Barcelona pudiese de nuevo disfrutar de los bailes rusos y pedía la programación de “Parade” como una cuestión ya de orgullo hacia Barcelona, una ciudad cosmopolita no inferior a otras capitales europeas donde se estrenó el ballet cubista. También pedía la reposición de “Sol de la noche” porque lo consideraba el más interesante de todos los ballets representados la temporada anterior. El mismo medio apuntaba además que el abono iba cubriéndose a buen ritmo a escasos dos días de la función inaugural, con la demanda de muchas de las familias más conocidas de la ciudad

²⁶⁰ La guerra seguía complicando la empresa de los *ballets russes* pero Diaghilev había conseguido reunir en Barcelona a una gran parte de la compañía, aunque les avisó que iban a venir tiempos difíciles por la continuidad del conflicto bélico que dejaba muy pocos lugares para actuar en Europa. No obstante, insufló ánimos a sus bailarines anunciándoles nuevas fechas para actuar en Barcelona y Madrid en el mes de noviembre y a finales de año en Lisboa en S.L. Grigoriev, *op.cit.*, p. 143.

²⁶¹ El redactor también se quejaba de que la empresa había anunciado las novedades de la temporada de invierno limitándose a poner en el cartel anunciador que eran “cinco bailes nuevos” pero no había citado en su momento ni las obras ni sus autores. En *La Publicidad*, 1 de noviembre de 1917, p. 4.

²⁶² *La Época*, 24 de octubre de 1917, p. 3.

²⁶³ *El Poble Català*, 1 de noviembre de 1917, portada.

de Barcelona y “encara que semblí una ridicullessa provinciana està be que ho fem notar”²⁶⁴ por la expectación creada ante la proximidad de la primera función. Incluso, el empresario Alfredo Volpini, con el fin de completar el aforo del teatro había pensado retrasar el comienzo de las funciones para no solaparse con el final de las carreras en el Hipódromo de Can Ruti²⁶⁵.

Esta estrategia comercial en última instancia no fue llevada a la práctica por el empresario que mantuvo para la función inaugural la hora prevista en la línea de la temporada anterior, las 21:30. Esta primera sesión de bailes rusos también marcaba el comienzo de la temporada de invierno del Liceo, en un doble acontecimiento artístico y social²⁶⁶ con un aforo completo, que congregó una larga lista de familias aristocráticas de la sociedad barcelonesa²⁶⁷. Sin embargo, la gala inaugural con los bailes rusos era una iniciativa que no agradó a algunos medios como *La Veu de Catalunya* por quebrantar una de las tradiciones del Liceo en la apertura de la temporada. El inicio debía de ser, según este medio, con una programación de ópera. Por tanto, ante esta irreverencia por parte del empresario del Liceo, el propio redactor de *La Veu* justificaba que tampoco se veía obligado a vestir de etiqueta y en vista de la táctica comercial de Volpini con los rusos abriendo la temporada, consideraba que este año habría dos aperturas: una preliminar con los bailes rusos y otra oficial de ópera²⁶⁸. En la práctica, para la mayoría de asistentes al Liceo solo hubo una, la de los bailes rusos.

El día 5 a las 22:00 de la noche, polémicas a parte, se abrió el telón del Gran Teatro del Liceo por primera vez en la nueva temporada de invierno con los bailes rusos como única programación de la gala inaugural. Se programó para esa noche una función con “Les Sylphides”, “El príncipe Igor” y la esperada, “El pájaro de fuego”. La sesión comenzó con las tres cuartas partes del patio de butacas y palcos vacíos, no alcanzando el aforo completo hasta

²⁶⁴ *El Poble Català*, 5 de noviembre de 1917, p. 3. Los días previos al estreno se anunciaban ya las obras de la primera sesión, pero dentro de las secciones de espectáculos de los diferentes periódicos que seguían las actuaciones de los rusos en la ciudad Condal, no había ningún tipo de anuncio reclamo con fuentes tipográficas más grande, como los vistos en la prensa de Madrid. Por lo que la propia prensa dejaba constancia de una publicidad que no era especial ni con destacado interés propagandístico sobre estas nuevas sesiones de bailes rusos en Barcelona.

²⁶⁵ *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1917, p. 7.

²⁶⁶ Fausto, “Inauguración de la temporada. Ballets rusos”, *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1917, p. 14.

²⁶⁷ Five, “Obertura de temporada. Ballets russos”, *La Veu de Catalunya*, 5 de noviembre de 1917, p. 3.

²⁶⁸ V., “Obertura de temporada. Ballets russos”, *La Veu de Catalunya*, 5 de noviembre de 1917, p. 3.

después del primer entreacto²⁶⁹. En cuanto a la valoración de las obras, como ya venía siendo costumbre por la prensa barcelonesa aunque con excepciones, centraban sus críticas en el estreno de la noche, en este caso “El pájaro de fuego”. Fausto que ya había oído la partitura de “El pájaro de fuego” en concierto para orquesta en el Palau de la Música Catalana, donde en aquella ocasión le pareció “descoyuntada, anárquica, y sobre todo incomprensible”, encontró el ballet “extraordinario”. El gran número de figurantes sobre el escenario y la música que ponía en movimiento la sincronización de los bailarines carecía de toda “aspereza” y “brusquedad”, una diferencia con respecto al concierto que se veía potenciada por el *ballet*, en cuyo seno destacó a Lydia Lopokova²⁷⁰.

La obra de Stravinsky, en este caso, necesitaba ser vista en su representación escénica para que cobrase su pleno sentido, “para juzgarla con todo su valor” y eso contando, a pesar de ensayar poco, con la mejoría de la orquesta respecto a las sesiones de junio a la que costaba escuchar bien en todo el teatro²⁷¹. Esta falta de sonoridad no pareció ser un problema para otro de los asistentes Francisco de P. Potau que realizó una crónica de esta sesión para *La Academia Calasancia*²⁷². En esta, antepone “Les Sylphides” como la obra adecuada para la iniciación de un profano en los bailes rusos, por el contrario, “El pájaro de fuego” encarnaría el “grado superior” de las obras diaghilevianas por la unión de la coreografía de Fokine y la música de Stravinsky. Concluía considerando que “El Pájaro de fuego” y “Scheherezade”, pasaran a la historia por ser determinantes para “una etapa de la danza”²⁷³.

²⁶⁹ D.F. “Abre sus puertas el Liceo”, *La Publicidad*, 6 de noviembre de 1917, p. 11. Ese día no había carreras de caballos en el hipódromo de Can Ruti, de este modo, el motivo del comienzo de la sesión con tantas butacas y palco vacíos se debió producir a la propia jornada de inauguración. Los prolegómenos de esta hicieron que muchas personas, teniendo en cuenta que la obra “El Pájaro de fuego” se programó en último lugar, aprovecharan para departir en alguno de los salones aristocráticos del Liceo antes de pasar al patio de butacas o a los palcos con la sesión ya iniciada.

²⁷⁰ Fausto, “Inauguración de la temporada. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1917, p. 14.

²⁷¹ El redactor atribuyó la escasa sonoridad a razones técnicas por la propia situación de la orquesta, a diferencia, por ejemplo del Palau de la Música Catalana y a razones ambientales del teatro provocadas por el público que no estuvo en silencio, es decir, no escuchaba la música, en P., “Función inaugural”, *La Publicidad*, 6 de noviembre de 1917, p. 11.

²⁷² Era una revista mensual coleccionable publicada por el Órgano de la Academia Calasancia de las Escuelas Pías de Barcelona, cuyo interés radica en la “popularización del arte clásico” mediante la publicación de textos de escritores contemporáneos como antiguos. De precio económico, persiguió una implantación interclasista y de fomento de la cultura greco-latina. Se publicó entre los años 1891 y 1929, en Ramiro Gonzalez Delgado, “La biblioteca de autores latinos y griego de la Academia Calasancia”, n° 20, diciembre 2006, pp. 1-13.

²⁷³ Francisco P. Potau, “Bailes rusos”, *La Academia Calasancia*, n° 694, pp. 383-384.

La segunda sesión se programó para el lunes 6, a la hora habitual de la noche, las 21:30, y aprovechando que la última obra representada la noche anterior fue “El pájaro de fuego” se representaron los ballets en el siguiente orden “El pájaro de fuego”, “Thamar” y “Carnaval”. Los aplausos volvieron a ser para “El pájaro de fuego” y “Carnaval”, porque “Thamar” no cosechó buena acogida entre el público y la crítica. El cronista de *La Veu de Catalunya* lo atribuía al orden en la ejecución de las obras, más concretamente por el contraste tan grande que hubo entre el colorido del decorado y vistosidad del baile de “El pájaro de fuego” y “Thamar”²⁷⁴.

La diferencia entre ambas obras es notable para los críticos. Desde *La Publicidad*²⁷⁵ se afirmaba que “Thamar” era la “obra más perfecta” de las presentadas hasta la fecha en Barcelona: “obra y ejecución pueden señalarse como un verdadero modelo de un nuevo y refinado arte”. Por su parte, Fausto, desde *La Vanguardia*²⁷⁶, guardaba la misma línea editorial respecto a “Thamar”, porque no podía “escribir un elogio entusiasta sobre esta obra”. El conjunto y decorado de Bakst, al ser una producción de los *ballets russes*, resultaba acorde con el trabajo de esta compañía sobre los escenarios pero, consideraba la música de Balakarev como “poca cosa” al igual que la falta de “inspiración” de Fokine en la coreografía, hizo que el crítico concluyese que “está bien, pero de ahí no pasa”.

El jueves 8 de noviembre a la hora habitual, empezó la tercera sesión con un cartel compuesto por “Les Sylphides”, “Narcise” y “Scheherezade”. El estreno de “Narcise”²⁷⁷ fue un éxito para el público, que aplaudió varias veces por la gran interpretación de varios de los principales bailarines dentro de la gran representación conjunta: “Gavrilow hizo un espléndido Narciso y Mme Sokolova una maravillosa bacante. También destacó Lubow Tchernichewa en el papel de la niña Eco”²⁷⁸. La música del Cherepnín, nunca antes escuchada en el Liceo, no recibió una buena crítica por parte del redactor de *La Publicidad*, quien pese a

²⁷⁴ U, “Ballets russos”, *La Veu de Catalunya*, 10 de noviembre de 1917, p. 5.

²⁷⁵ “Bailes rusos: Thamar: Narciso”. *Hojas Musicales de La Publicidad* nº 59, *La Publicidad*, 8 de noviembre de 1917, p. 3.

²⁷⁶ Fauno, “Bailes rusos. Thamar”, *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 1917, p. 15.

²⁷⁷ Decorado de Bakst. Coreografía de Fokine. Música de Nikolái Cherepnín fue estrenado el 26 de abril de 1911 en París Richard Buckle y Diana Vreeland, *Diaghilev: costumes and designs of the Ballets Russes*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1978, Anexo.

²⁷⁸ Fausto, “Bailes rusos. Narciso”, *La Vanguardia*, 9 de noviembre de 1917, p. 3.

considerar lo novedoso de su propuesta con una buena adaptación para las “escenas de movimiento”, caía en “la vulgaridad cada vez que tiene a interpretar los estados sentimentales de los personajes”²⁷⁹. Por último, *La Veu de Catalunya*²⁸⁰, sin entrar en tantos detalles, observó una música moderna y bien adaptada al ballet, de donde destacaba la escena de las bacantes y el pasaje de la niña “Eco”.

En el ecuador de las sesiones programadas para esta temporada de invierno y en el mismo día del estreno de “Parade”, el sábado 10 de noviembre, *La Vanguardia* publicaba un artículo sobre la adecuación del vestuario de los espectadores en el Liceo. El redactor bajo el seudónimo de “Boy”, hacía referencia también a que los *ballets russes* eran un “espectáculo difícilmente superable” que había girado por toda América, y en ciudades como Londres y París, lo que podía dar una idea del selecto público que había presenciado a esta compañía. Ante estas razones, no comprendía la falta de etiqueta de las personas que acudían al Liceo, - un público según sus palabras que se las daba de “entendido” y “exigente”- y pedía a la empresa solucionara el problema cuanto antes:

“Yo propondría a la junta de propietarios si en su junta tuviera voz y voto, que se prohibiera de una manera terminante y absoluta la entrada en el teatro por la puerta principal a toda persona que no vistiera el traje de etiqueta, que la costumbre y propiedad exige para tales casos...donde van las señoras vestidas y descotadas, como corresponde a la categoría del espectáculo y el público que a él concurre asisten los caballeros - muchos o pocos, que eso poco importa, pues con uno solo basta sin la debida corrección en su traje. Para los señoras es eso una falta de respeto y para los caballeros una ridícula originalidad; la despreocupación no puede ser admitida hasta este punto. Sin recurrir al extranjero, tenemos aquí en España precedentes de esa medida que, como en el teatro Real de Madrid, se impone con todo el rigor debido”²⁸¹.

La noche del día 10 a las 21:30 horas se elevó de nuevo el telón para presenciar la obra “Parade”²⁸², que como hemos visto, había sido motivo de queja y de demanda pública hacia la empresa del Liceo por su no programación en la anterior temporada de verano. El estreno no

²⁷⁹ “Bailes rusos. Estreno de Narciso”, *La Publicidad*, 10 de noviembre de 1917, p. 7.

²⁸⁰ U., “Ballets russos”, *La Veu de Catalunya*, 12 de noviembre de 1917, p. 9.

²⁸¹ Boy, “De sociedad. A escape y al vuelo”, *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 1917, p. 6.

²⁸² Trabajar en “Parade” le dio a Picasso como artista una oportunidad única de observar durante mucho tiempo los cuerpos de los bailarines en movimiento, como si de un trabajo de campo sobre el cuerpo y sus posiciones en el espacio se tratase: “A pesar de las apariencias, si las posturas de los personajes de Picasso parecen a primera vista exageradas o contorsionadas, viéndolos por segunda vez generalmente se descubre, que son, según la frase de Cocteau “más reales que lo real”, en Douglas Cooper, *Picasso y el teatro*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968, p. 23.

dejó indiferente ni al público ni a la crítica. La acompañaron en el cartel “Scheherezade” y “Cleopatra”.

La empresa había comunicado antes de la función que solo la representarían una vez, a modo de curiosidad, previniendo al público acerca de la naturaleza de la obra, calificada en el programa como “baile realista”²⁸³. Fausto, aún yendo prevenido no dudó desde las páginas de *La Vanguardia* en cargar contra la “fantasía de Picasso”, que mercería algunos “adjetivos fuertes y rotundos” pero la ética periodística le impedía ir más allá. De todos modos le suponía “un verdadero compromiso explicar la impresión que sacamos del estreno anoche en el Liceo”²⁸⁴. Para Fausto, “Parade” no llegaba ni a obra de ballet, lo consideraba un “intermedio cómico musical propio de un circo” :

“donde lo más atrayente es un caballo cubista presentado con mucha propiedad por dos bailarines. El caballo y los demás personajes de la pasada, que el autor llama poema escénico, dialogan a coces, y la orquesta comenta sus pataditas con un ruido que llamaríamos, paradojal siguiendo el uso cubista de los adjetivos, sino tuviera medio de relinchar. Precisamente es lo que le falta al caballo para ser perfecto. En este punto fusión de danza mímica y líneas decorativas llega a producirse. Satie y Picasso, se propusieron “epatarnos” y apenas si lograron hacernos reír. Se celebró el arte que hacían de caballos y no hubo el escándalo que se esperaba”²⁸⁵.

²⁸³ En el listado de representaciones dentro del programa de mano del sábado 10 de noviembre de 1917 del Gran Teatro del Liceo, “Parade” se define como “baile realista en un acto”. La explicación a esta definición la encontramos en el mismo programa: “Rompiendo con la tradición, Massine se ha guardado de caer en la pantomima. Y ha realizado algo enteramente nuevo, maravillosamente seductor, de una verdad tan lírica, tan humana, tan regocijada, que sería capaz de iluminar el horrible sol negro de la Melancolía de Dürero, y que Juan Cocteau llama un *baile realista*. Las decoraciones y los trajes cubistas de Picasso, dan plena fe del realismo de su arte”. Extraído del programa de mano del Gran Teatro del Liceo. Bailes Rusos. 11 de noviembre de 1917. Institut del Teatre, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Diputació Barcelona, Barcelona, <http://www.cdmae.cat>.

²⁸⁴ Según Fausto: “de estar hecho en serio habría que tomarselo a risa; si por el contrario es una broma llevada hasta tal extremo” se debería “pedir a Francia la extradición del autor, que es español”(esta frase es citada en su literalidad tanto por Contxita Mollfulleda, “El impacto de las representaciones de la compañía de los ballets russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918), *Cairón*, nº8, 2004, p.25 como en Yolanda Acker: “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918). Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op.cit.*, p. 241; en Fausto, “Bailes rusos. Parade”, *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 1917, p.19. La contestación a estas duras palabras contra Picasso vinieron del diario *El Poble Catalá*, desde donde se le indicaba a Fausto que estaba en su derecho de no gustarle “Parade” pero, también, se le recriminaba el uso de una frase tan gruesa que pedía la extradición del pintor español más grande desde Goya. Concluía el diario escrito en catalán recomendando al redactor de *La Vanguardia* que para toda obra cuya comprensión le supere, mejor no hablará de ella, en *El Poble Catalá*, 12 de noviembre de 1917, portada.

²⁸⁵ Fausto, “Bailes rusos. Parade”, *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 1917, p. 19.

El caballo cubista, calificado por algún crítico como “la última expresión del realismo en el escena”, estaba formado por dos bailarines que daban vida a un caballo hecho entre cartón y tela que se movía por el escenario como símbolo de “una nueva coreografía” que provocaba la risa del público²⁸⁶. Para Fausto era un espectáculo circense, y para *La Veu de Catalunya*, que calificaba la obra de “número de varietés”, era un engaño para el espectador porque no estaba acorde con las producciones de los *ballets russes*²⁸⁷. Finalmente, para el crítico D. F., de *La Publicidad*, los productores del ballet habrían cumplido con el propósito publicado en el programa de mano del espectáculo, hacer reír al público²⁸⁸.

En cuanto a la escenografía y la coreografía, tanto J. Sacs²⁸⁹ como Josep F. Rafols²⁹⁰ nos aportan su análisis de la noche. Sacs se fijó en la propuesta del artista malagueño basada en la combinación de colores, formas, proporciones y contrastes “muy grande” acorde con el talento del Picasso aunque el telón fuera “inútil y probablemente rebuscado”. La decoración la vio como un “pretexto” para darle cobertura escénica al ballet porque para Sacs, era “arbitraria” y “contradictoria” en lo referido a la anchura, altura y profundidad de los diseños en general. Aún así no fue el “menos cursi” de los bailes rusos que se habían representado hasta la fecha en el Liceo²⁹¹. Respecto a la coreografía, Rafols hacía un alegato en defensa de Picasso y de los diferentes números que componían “Parade” como símbolos de la danza verdadera, de la danza individual que “porta en el moviment una sensació infeable de vida”. Gracias a estos personajes de Picasso, argumentaba Rafols, esta obra dejaría en la memoria de

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Aunque reconoce que el público se lo tomó con humor como los autores pretendían. En cambio, la escena fue muy bien ejecutada por los bailarines y eso que la música de Satie era algo “incoherente” y con una “sonoridad estrambótica” en U., “Parade”, *La Veu de Catalunya*, 12 de noviembre de 1917, p. 11.

²⁸⁸ En el programa decía que “el espíritu moderno se propone modificar el arte y las costumbres empapándolas en la alegría universal”. D. F. “En la sala”, *La Publicidad*, 11 de noviembre de 1917, p. 3.

²⁸⁹ J. Sacs es el seudónimo de Feliu Elias i Braçons, que también utiliza el de “APA” en otras publicaciones como *Papitu*. Fue un escritor, pintor y un caricaturista popular en la época fundador de la revista *Papitu*. Martín de Riquer y Antoni Comas, *Historia de la literatura Catalana, Vol. II*, Ariel, Barcelona, 1964, p. 33.

²⁹⁰ Josep F. Rafols, era profesor de historia del arte y crítico de arte en publicaciones como *La Veu de Catalunya* o *D'Ací d'allà*, fue escritor y traductor de monografías de Gaudí o Torres-García, en Natalia Barenys, Susana Portellt, *Epistolari Sebastià Gasch i Josep Francesc Rafols (1921-1954)*, Barcelona, L'Abadia de Monserrat, 2002, p. 11.

²⁹¹ J. Sacs, “La mise en scene”, *La Publicidad*, 11 de noviembre de 1917, p. 3.

aquellos que la presenciaron un recuerdo más vivo que el resto de obras de la compañía de Diaghilev:

“I si la dança individual té per nosaltres un encant extraordinari, ¿cò'm no devem admirar aquest seguit de dances individuals que formen l'obra d'en Pablo Picasso que's titula *Parade*? Dances individuals son les de *Parade* que porten en el séu sí com una mena d'encant que és ben agre de les miseries de la vida moderna; ¿i com no admirar d'aquest gran Picasso tantes i tantes belleses com hi ha en el séu estrany ball? les belleses en el teló -mostra d'un Picasso admirablement representatiu o quasi sintètic potser millor diriem -; les belleses del personatges no cubistes, ja que'l cubisme a dins de l'art coreogràfic no hem sabut nosaltres comprendre'l fins ara; les belleses, àdhuc de la decoració massa arbitraria...I aquell cavall de drap que va donar-nos una sensació tota estranya, un bon xic torturadora, y aquella nena -lo millor de tot, al nostre entendre que ballava amb gestos realistes balls caòtics (com a pura concepció de la vida miserable), i aquell xino prestigitor dels moviments estrambòtics, tot sobtats i nerviosos, deixaràn en nosaltres un record mes durable, inquietant, que la dolcesa viva i agradable que varen donar-nos els balls russos: la farandola o la farandula”²⁹².

Toda la crítica realizada sobre el ballet con diferentes puntos de vista sobre un misma realidad escénica también se reflejó en el público. Al finalizar “Parade”, hubo disparidad de opiniones²⁹³. El público aplaudió, gritó- desde las alturas del teatro- y siseó desde la platea, pero si alguien acaparó el triunfo sobre el escenario fueron Ounamsky y Novak, los bailarines que interpretaron el personaje del caballo ²⁹⁴.

El domingo 11 de noviembre se programó la primera sesión en día festivo y además en horario vespertino. A las cuatro y media de la tarde en la nueva hora para las matinées de invierno dio comienzo “Carnaval”, “Scheherezade”, “El espectro de la rosa” y “El príncipe Igor”. Al no haber ningún estreno en el cartel de la función no hubo ninguna reseña de lo sucedido en el teatro esa noche.

La siguiente sesión de *ballets russes* correspondiente a la quinta de abono, se programó el lunes 12 de noviembre a las 21:30, con los siguientes ballets, “Petrouchka”, “Narciso” y

²⁹² Josep F. Rafols, “Els ballets russes i Parade”, *Vila-nova*, nº3, 15 de noviembre de 1917, pp. 2-3.

²⁹³ Acker destaca como curiosidad que en el estreno de “Parade”, a diferencia del acontecido en París el 18 de mayo de ese mismo que provocó la apresurada e inmediata salida de Diaghilev de la ciudad de la luz, en Barcelona “no pasó nada”. Yolanda Acker, “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918). Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op.cit.*, p. 241.

²⁹⁴ D. F., “En la sala”, *La Publicidad*, 11 de noviembre de 1917, p. 3. Entre el público el periodista de *La Publicidad*, destacó por la elegancia a Cambó y Bertrán i Musitu. Al igual que Cambó, José Bertran i Musitú, fue fundador de la Lliga Regionalista a sus comienzos. Ver Jesús Pabón, *Cambó (1876-1947)*, Barcelona, ed. Alpha, 1999, pp. 218-221.

“Cleopatra”. A diferencia de “Parade”, que dividió a crítica y público del Liceo, “Petrouchka” alcanzó una mayor aprobación pero sin llegar a un triunfo unánime en su estreno en Barcelona. *La Veu de Catalunya*²⁹⁵, no tenía dudas respecto a “Petrouchka” y la consideraba, junto con “El pájaro de fuego”, el ballet más completo que había presentado la compañía de Diaghilev en el Liceo. Si para *La Veu*, “Petrouchka” era una sorpresa continua para el espectador por la sucesión de escenas de diferentes contenido, para *La Vanguardia*²⁹⁶ era una obra que tenía un “defecto en su técnica teatral” que afectaba también a la música. Fausto señalaba su falta de continuidad al dividirse en “varios cuadros burlescos”, además al compararla con “El pájaro de fuego”, obra que veía “tan acabada y de tan justas gradaciones”, “Petrouchka” quedaba como una obra menor pero no por ello, menos emocionante.

La música del compositor “Stravinsky” apuntó ciertos “altibajos” en la partitura de “Petrouchka” pero en ocasiones, fue “brillante” por recoger todos los sonidos de la feria, por ofrecer, una “gama de sonoridades nuevas” y por tener un final conmovedor. El redactor de *La Publicidad*, coincidía con Fausto en que al terminar la obra uno salía “verdaderamente emocionado” de la sala del teatro, mostrándose eufórico por esta “nueva maravilla del género” que era “Petrouchka”, llegó a afirmar que: “jamás la realidad había alcanzado en las tablas del Liceo tan alto grado de expresión”²⁹⁷. A Stravinsky, “P.”, lo sitúa, después de escuchar y ver la representación de dos de sus obras para los *ballet russes*, entre los “grandes compositores contemporáneos”, poniendo en valor la enorme dificultad que supuso la partitura para la orquesta. Por ese motivo, creía “P.”, el maestro Ansermet mereció ser aplaudido, al conseguir una “ejecución más que aceptable”, de otro lado, las interpretaciones de Lopokova, Massine y Zverev recibieron muchos aplausos. De todas formas, el público aplaudió más que en otras ocasiones, aunque para el cronista “P.”, se “quedó corto todavía”²⁹⁸.

²⁹⁵ Para U. “Petrouchka” llegó más al público gracias al dinamismo de las escenas que se van sucediendo, diferentes unas a otra con una trama argumental que cobra más sentido por la música de Stravinsky en, U., “Petrouchka”, *La Veu de Catalunya*, 14 de noviembre de 1917, p. 6.

²⁹⁶ Fausto, “Petrouchka”, *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 1917, p. 14.

²⁹⁷ “El asunto de “Petrouchka” es un verdadero acierto. En cuatro típicos cuadros se suceden rápidamente una serie de escenas burlescas en las que se combinan a maravilla lo cómico y lo trágico. El drama íntimo de los títeres, si no ofrece gran originalidad en su asunto, la tiene y mucha en la forma con que se presenta. Y al lado de esta mínima acción se nos ofrecen una serie de escenas populares de la vida rusa, que con un portento de verdad y de colorido”, en P., “Petrouchka”, *La Publicidad*, 13 de noviembre de 1917, p. 11.

²⁹⁸ *Ibid.*

Otro punto de vista sobre las reacciones del público en esta sesión lo aportaba su colega y compañero de diario, D.F, cuya crónica se centraba más en lo acontecido en la sala durante las representaciones que sobre el escenario. Afirmaba que el público aplaudió poco al “correrse la cortina”. Iniciándose de forma seguida, en la zona del teatro donde se encontraba, una serie de conversaciones sobre la interpretación del ballet de “Petrouchka”. Los allí presentes debatían si había sido mejor interpretado por la pareja de bailarines principales formada por “Massine” y “Lopokova” o por “Nijinsky” y “Karsavina” en su momento, dando a entender los que así lo hacían, sus viajes a París u otros teatros europeos en la época de los *ballets russes* previa a la Guerra Mundial. Respecto a Stravinsky, el crítico valoró como “genial” la obra del compositor ruso, pero al mismo tiempo le recriminó, al igual que habían apuntado otros críticos teatrales de esa noche, la inconexión de las diferentes escenas del ballet que no llegaban a ser entendidas por el público que presenció la representación de “Petrouchka”, y que a punto estuvo de manifestarlo:

“Jamás podrá pagarle Stravinsky a Picasso el favor que la previa representación de “Parade” ha hecho a “Petrouchka” en Barcelona. Tres o cuatro veces estuvo a punto el publico de “meterse” con el genial - si, señores, genial- compositor ruso; pero el recuerdo de “Parade” imposibilitó las demostraciones de los contrastes y de las excentricidades de Picasso, la fantasía irónica de Stravinsky resulta poco menos que abigarrada”²⁹⁹.

El martes no hubo función en el Liceo y con el abono de propiedad ya acabado con la sexta función, se programaron dos nuevas sesiones extraordinarias a petición de los abonados. El miércoles 14 de noviembre se representaron “Cleopatra”, “Petrouchka”, “El espectro de la rosa”³⁰⁰ y “El príncipe Igor” y el domingo 18, se programaron “Petrouchka”, “Cleopatra” y “El príncipe Igor”³⁰¹. Sobre esta sesión no hubieron críticas de las obras representadas al no figurar ningún estreno en los carteles, pero sí *L’Esquella de la Torratxa*³⁰² recogió el acontecimiento que supuso para el Liceo esta última sesión debido a la “gentada” que acudió a la despedida de los bailes rusos de Diaghilev en la temporada de invierno de 1917 en

²⁹⁹ D.F., “En la sala”, *La Publicidad*, 13 de noviembre de 1917, p. 11.

³⁰⁰ *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 1917, p. 7.

³⁰¹ *La Veu de Catalunya*, 16 de noviembre de 1917, p. 10. Esta función se había programado para final de semana pero los propios abonados solicitaron retrasarla al domingo tarde, para dar la “despedida definitiva” a la compañía de Barcelona en esta temporada de invierno de 1917, ver *La Veu de Catalunya*, 15 de noviembre de 1917, p. 10.

³⁰² *L’Esquella de la Torratxa*, 23 de noviembre de 1917, nº8030, Barcelona.

Barcelona³⁰³ que ovacionó a los bailarines al terminar la representación de “El príncipe Igor”. Tras esta última sesión en Barcelona, la compañía se dirigió hacia Madrid³⁰⁴ para cumplir con la empresa de Volpini y Zenalleto, nueva concesionaria del Teatro Real³⁰⁵. Pero algo había cambiado al finalizar esta segunda temporada en Barcelona. Para algunos críticos como Joan Llongueras³⁰⁶, los rusos ya no eran ese espectáculo que “emocionaba y apasionaba”, llamado a renovar las artes escénicas³⁰⁷. Parecía que, tras el segundo abandono de Nijinsky de la compañía, el resto de bailarines hubieran perdido esa aura divina que el público y prensa veía en sus espectáculos.

³⁰³ *La Veu de Catalunya* días antes de la partida de los bailes rusos de Diaghilev hacia Madrid, había adelantado la noticia de la posible disolución de la empresa de Diaghilev tras las actuaciones de Madrid y Lisboa por las propios condicionantes que la guerra había impuesto a la compañía: la falta de nuevos escenarios para girar, el estado de sus finanzas y los gastos que generaban sus desplazamientos por el material que portaba, en “¿Dissolució dels “Ballets russos?””, *La Veu de Catalunya*, del 16 de noviembre de 1917, en su página 8 y citado por Contxita Mollfulleda, “El impacto de las representaciones de la compañía de les ballets russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918), *Cairón*, nº 8, 2004, p. 30. Aunque Mollfulleda puntualiza, haciendo referencia a Richard Buckle, que no se disolvió la compañía porque después de Madrid y Lisboa fueron contratados en Londres, este hecho no sucedió hasta el verano de 1918. Después de la actuación de Lisboa, como veremos, la compañía de Diaghilev volvió a girar por España en escenarios de provincias.

³⁰⁴ *La Veu de Catalunya*, 21 de noviembre de 1921, p. 2.

³⁰⁵ *La Correspondencia de España*, 13 de septiembre de 1917, p. 3.

³⁰⁶ Fue un músico y pedagogo catalán que dirigió el Institut Català de Rítmica i Plàstica, fundado por Pompeu Fabra en 1913, en Salvador Domenech i Domenech, “El moviment de renovació pedagògica públic i privat” *Pedagogia, Política i transformació social (1900-1917)*, Institut d’Estudis Catalans, 2008, p. 18.

³⁰⁷ Es cierto que la guerra condicionó mucho a la compañía de Diaghilev, pero Llongueras en su extenso artículo, también achacaba a los críticos musicales ser muy condescendientes en sus crónicas y no plasmar la realidad del espectáculo. Del mismo modo cargaba contra pintores e intelectuales por sus posiciones enconadas y por no favorecer el debate sobre las artes escénicas partiendo de las representaciones de los bailes rusos en el Liceo. Pero, con independencia de estos factores externos, Llongueras era claro había sido un espectáculo “frívolo” y desvirtuado de sus orígenes étnicos: “La impressió general ha estat de cosa artificial, capritxosa, frívola en molts moments extravagant i rebuscada en altres i mancada, gaire bé sempre, de naturalitat i d’aquella activitat d’essència veritablement humana que és la característica indiscutible de les grans creacions i de les definitives renovacions artístiques. A ben segur que si els dançarins rusos, en lloc d’ anar rebuscant d’ aquí i d’allà assumptes el més diversos i incroguents, ara trivials, ara extravagants, arreglant-los amb música manllevada d’autors clàssic i moderns, o acceptant col·laboracions musicals rares, anodines i mancades de toda expressió i caràcter, amb el fi de variar l’espectacle i conservar latent el truc picant per a mantenir l’interès o la curiositat dels públics internacionals, *snobs*, incessament àvids de noves inesperades sensacions, haguessin tingut la virtut i la consciència artística de mantenir-se i àdhuc intensificar-se en lo essencialment ètnic i en lo fortament característic de llur país i de llurs cosutms, que és ço que els donà el nom i la fama, i és lo únic que d’ells s’aguanta amb una certa fermesa, en haurien emocionat i ens haurien interessat i ens haurien convençut molt més”, Joan Llongueras, “A propòsit dels balls russos”, *Revista Musical Catalana*, noviembre de 1917, nº167, pp. 267-271.

2.7 Madrid. Noviembre de 1917. Teatro Real.

La vuelta de los bailes rusos al Teatro Real de Madrid llevaba la marca de la misma empresa que gestionaba el Liceo. Alfredo Volpini y Onofre Zenatello habían sido los únicos³⁰⁸ que habían presentado una oferta al pliego de condiciones³⁰⁹ licitado por el Ministerio de Instrucción Pública. Con el cambio de condiciones de arrendamiento y antes de adjudicar el Real a una nueva empresa, volvía el Ministerio a través del Director General de Bellas Artes, a designar una figura para el control y la supervisión del regio coliseo a través del Delegado Regio³¹⁰. Aunque cambiara la nomenclatura del puesto, la persona encargada de su gestión seguía siendo la misma, el Conde de Cazal³¹¹. La empresa, por su parte, que había nombrado al periodista Luis Paris como nuevo director de escena confirmaba que la temporada del Teatro Real de Madrid comenzaría el día 20 de noviembre con los bailes rusos, que darían un total de seis funciones de abono³¹². Los días previos al estreno, la prensa madrileña ya anunciaba la inauguración del Real de la nueva temporada teatral por parte de la compañía de Diaghilev para el día fijado por la empresa, pero sin los grandes anuncios ni la campaña de cartelera de la temporada de primavera pasada³¹³.

El día 20 de noviembre a las 21:45 se inauguró la temporada de invierno en el Teatro Real de Madrid con el siguiente programa “Carnaval”, “Les Silfides”, “Sol de la noche” y

³⁰⁸ *La Época*, 8 de agosto de 1917, p.3; *La Acción*, 9 de agosto de 1917, p. 3.

³⁰⁹ *Gaceta de Madrid*, nº 184 del 3 de julio de 1917, pp. 24-27. Real Orden aprobando el pliego de condiciones para el arrendamiento del Teatro Real.

³¹⁰ *Gaceta de Madrid*, nº 174, del 23 de junio de 1917, p. 173. Decreto de regulación de las funciones del Delegado Regio cuyo artículo 1º dice lo siguiente: “La inspección, gobierno, dirección y régimen del Teatro Real, estará a cargo de un Delegado Regio a las inmediatas ordenes del Director General de Bellas Artes”.

³¹¹ *Gaceta de Madrid*, nº 174, del 23 de junio de 1917, pp. 754-755. Real Decreto disponiendo que la inspección, gobierno, dirección y régimen del Teatro Real, este a cargo de un Delegado Regio a las inmediatas ordenes del Director General de Bellas Artes. Real Decreto. A propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y de acuerdo con lo prevenido en el artículo 3º del Real decreto de esta fecha. Vengo a nombrar Delegado Regio del Teatro Real a D. Angel González y San Martín, Conde del Cazal. Dado en Palacio a veintidós de Junio de mil novecientos diecisiete.

ALFONSO.

³¹² *El Imparcial*, 2 de noviembre de 1917, p. 4

³¹³ Anuncios como “Bailes rusos inauguran temporada del Real el día 20 de noviembre”, idénticos en diarios como *Heraldo de Madrid*, 7 de noviembre de 1917, portada; *La Acción*, 8 de noviembre de 1917, p. 4; *La Correspondencia Militar*, 7 de noviembre de 1917, p. 3.; *La Época*, 8 de noviembre de 1917, p. 2.

“Scheherezade”, en un espectáculo que comenzaba a ser familiar para el público madrileño por la frecuencia con que la compañía rusa había visitado la capital de España en apenas 18 meses. Al igual que sucedió en Barcelona con la inauguración de la temporada de invierno, los empresarios Volpini y Zenatello repitieron la misma estrategia que utilizaron en el Liceo, abrir la temporada con la compañía de Bailes rusos, hecho que no agradó tampoco a parte de la opinión pública como fue el caso de *La Acción*³¹⁴, que hablaba de dos inauguraciones para este año, la referida al día 20, resumida en una subida de cortina por los bailes rusos y la correspondiente al comienzo de la ópera, la de verdad para un teatro como el Real.

Magarita Nelken, tras el estreno de los rusos se preguntaba si “¿inauguróse efectivamente el Real anoche?” y llegaba a la conclusión de que los bailes rusos solo eran el temprano inicio de una temporada que se inaugurará con las funciones de ópera³¹⁵. Otros como Augusto Barrado, tenían a los bailes rusos en una categoría artística inferior a la ópera, y poco tenía que decir de ellos (y eso que los admiraba como espectáculo)³¹⁶. Estas críticas por parte de la prensa madrileña no auguraban en el comienzo de su segunda temporada madrileña del año 1917 buenas noticias para Diaghilev. Había desaparecido el reclamo y expectación que provocaba la compañía de bailes rusos en anteriores temporadas, no solo por su presentación, usurpando a la ópera la primacía en el calendario protocolario del Real, sino por una suma de factores que iban a agrietar el prestigio artístico y social de la compañía. A las ausencias de Nijinsky y Bolm³¹⁷, dos de sus principales figuras, se unían otros factores que condicionaron

³¹⁴ *La Acción*, 21 de noviembre de 1917, portada.

³¹⁵ Margarita Nelken, “Inauguración del Real-Bailes rusos”, *El Día*, 21 de noviembre de 1917, p. 2.

³¹⁶ Consideraba a la danza y la mímica como “artes primitivas” características de las primeras sociedades y determinaba que el espectador de los bailes rusos, tenía a la música como algo secundario. El público de los *ballets russes* no escuchaba la música, porque estaba “al servicio de la coreografía y la pantomima” y ponía el ejemplo de “El pájaro de fuego” de Stravinsky, por ser una música de gran valor técnico pero infravalorada. A. Barrado (Augusto Barrado y Caroggio), “Inauguración de la temporada. Los bailes rusos”, *La Época*, 21 de noviembre de 1917, pp. 1-2. Por otro lado, J. Fesser, difería en este punto con Barrado a raíz de los bailes rusos, porque los artes a su entender no se subordinaban unos a otros como se afirmaba en el artículo de *La Época*, sino que se “coadyudan” y se complementan, apuntando al respecto: “No es que yo aspire, ni mucho menos, a un divorcio entre la danza y la música...pero la danza fué base musical sin ser música”, J. Fesser, “La cenicienta de las Artes” *Revista musical hispano-americana*, nº 11, Madrid, 30 de noviembre de 1917, p. 4.

³¹⁷ El espectáculo que podía ofrecer la compañía sin la ausencia de sus dos principales figuras masculinas, decaía aún con la presencia de Massine, Zverew, Gavrilloff o Idizkovsy Aunque, la pérdida de las principales figuras masculinas dejará mas lucimiento a Tchernichewa en “Scheherezade” o que diera lugar a que destacase más Massine en “Sol de la noche”.

la sesión: una reducción del cuerpo de baile y la escasa presentación de novedades en el repertorio³¹⁸.

Matilde Muñoz, desde una crítica donde introducía cierto tono de tragedia griega, habló de los bailes rusos como “los dioses que se mueren” y comparó su arte con un “nuevo Partenón que se derrumba” y cuyo reflejo fue la noche de su estreno. En la primera sesión de la temporada de invierno del Real, Muñoz retrató una compañía que no se había renovado, donde faltaban nombres y figuras, donde las obras habían perdido la puesta en escena de otras veces y ya no sorprendían. En definitiva, ya no era esa compañía de ballet cuyo arte se había considerado “inmortal”³¹⁹. Margarita Nelken, compartió esa misma visión de unos bailes rusos que ya no entretenían ni causan sorpresa al público. Es más, eran monótonos para el espectador una vez pasada la novedad de “darse a conocer en Madrid; entonces no eramos Europa”. Europeizados ya los españoles por los bailes rusos, en palabras de la cronista, dejaron de ser el gran espectáculo renovador de la escena, el de los grandes teatros (no pasa por alto también Nelken la falta de figuras entre sus filas):

“¿Será que nos sabemos ya de memoria “todo” lo que va a ocurrir... y que a veces no ocurre? ¿Será por la ausencia de algunas figuras principales quita valor al conjunto?. Estos bailes rusos que tan entusiasmo produjeron otras veces nos cansaron un poquito anoche. Y ahí queda.

Los que veían en Bakst y en Fokine una renovación del espectáculo solo es espectáculo; un sentimiento que desaparece en cuanto su vistosidad resulta menos vistosa. Y los que creyeron en una arte decorativo rey del mundo sentirán ahora con la impresión de un bonito juguete que va perdiendo sus colorines, que lo que entra por los ojos sale de la misma manera”³²⁰.

Tampoco la orquesta estuvo a la altura, dirigida por Ansermet, ya que en “Carnaval”, llegaron a desafinar los violines. Aunque todo no iba a ser negativo para la compañía porque las ausencias de las principales figuras masculinas era una oportunidad para otros miembros de la compañía como Zverew, Gavrilloff, Idzikovsky, e incluso para el propio Massine en obras como “Sol de la noche” o Tchernicheva, en “Scheherezade” que, sin Bolm ni Nijinsky,

³¹⁸ *Arte Musical*, nº 69, Madrid, 30 de noviembre de 1917, p. 7.

³¹⁹ Muñoz describe “Scheherezade” y “Carnaval” como obras “cuyo portento comienza a agrietarse y a caer por falta de base, de equilibrio”, en cambio, salva de la quema de la noche a “Sol de la noche” y “Sífides” porque todavía “vibraron” como antes. En Matilde Muñoz, “Inauguración Bailes rusos”, *El Imparcial*, 21 de noviembre de 1917, p. 2.

³²⁰ Margarita Nelken, “Inauguración del Real-Bailes rusos”, *El Día*, 21 de noviembre de 1917, p. 2.

sobresalían en su papel³²¹. El público³²², según Puck, respondió de forma fría ante las diferentes representaciones en un sala que no completó su aforo porque había huecos en la zona de butacas³²³, pero eso no impidió que al finalizar la noche hubieran aplausos para los principales bailarines que fueron llamados a escena³²⁴.

El miércoles no hubo sesión pero se anunciaba para el jueves 22 un programa “de lo más atractivo” de la compañía de Diaghilev que no se iba a volver a reponer en el resto de sesiones pendientes³²⁵. Estaba formado por “Les papillons”, “El pájaro de fuego” y “Scheherezade”. La sesión dio comienzo a la hora fijada para esta temporada de invierno, a las 21:45. Para Margarita Nelken, pese a las buenas intenciones de la empresa con el anuncio de esta segunda sesión, le resultó “flojito” el programa porque era “demasiada Scheherezada (sic.) en poco tiempo”³²⁶ y pese a que el ballet de “El pájaro de fuego” le pareció “cursi”, la música fue “admirable” aunque interpretada con un poco de desorden por la orquesta. Destacó por último la actuación de Lopokova y Gavrilloff en “Les Papillons”³²⁷, muy aplaudida por el público³²⁸.

El viernes 24, a las 21:45, se programó la tercera sesión de la temporada de invierno para los *ballets russes* con la presencias de los reyes, altezas reales e infantas, junto con

³²¹ Puck (José López Pinillos), *La Nación*, 21 de noviembre de 1917, p. 10.

³²² Toda la familia real acudió a la sesión inicial de los bailes rusos, junto con una larga lista de personalidades de la aristocracia de la villa y corte, que se repartieron en palcos y butacas de platea: “En el palco regio de diario estuvieron Sus Majestades los Reyes y la Reina doña Cristina, y en el contiguo. SS. AA. RR. las infantas doña Isabel y doña Luisa, la duquesa de Talavera, los Infantes D. Carlos y D. Fernando y el Príncipe Rainiero de Borbón. En Monte-Cristo. *El Imparcial*, 21 de noviembre de 1917, portada.

³²³ Al redactor del *ABC* que presenció la sesión inaugural afirma que “flaqueo la entrada en butacas”. También apunta que el público presente en la sala apreció la faltaban bailarines sobre el escenario, además de que a la orquesta le faltaban ensayos. *ABC*, “Real. Inauguración”, 21 de noviembre de 1917.

³²⁴ *La Acción*, 21 de noviembre de 1917, p. 2.

³²⁵ *La Acción*, 20 de noviembre de 1917, p. 2.

³²⁶ En cambio para *La Época*, era y sería “siempre la más admirable creación de la compañía de Diaghilev”. *La Época*, 23 de noviembre de 1917, portada.

³²⁷ Margarita Nelken, “Teatro Real-Bailes rusos”, *El día*, 23 de noviembre de 1917, p. 3.

³²⁸ Acudieron a la sesión los reyes acompañados de los infantes y el príncipe Felipe de Borbón y otras personalidades de la aristocracia, pero con algunas novedades al de día anterior por el cambio de abono. *La Época*, 23 de noviembre de 1917, portada.

personalidades de la sociedad aristocrática madrileña. Se programaron “El pájaro de fuego”, “El espectro de la rosa”, “El príncipe Igor” y “Las mujeres del buen humor”³²⁹. No hubo apenas crónicas después de la cobertura realizada por la prensa en la primera sesión que no cubrió las expectativas de la opinión pública como hemos visto. La única novedad fue el anunció una función “matinée” extraordinaria, y única de la temporada, para el domingo 25 a las cuatro de la tarde dirigida las personas que no habían podido acudir al teatro en su horario de invierno³³⁰. Programada con “Les papillons”, “Les sylfides”, “Sol de la noche” y “Cleopatra”, no tuvo casi reseñas por parte de la crítica, salvo la publicada por *El Imparcial*³³¹. Donde se relataba como Zverew asumió el papel de Amoun en “Cleopatra”, con Bolm y Nijinsky todavía en la memoria de los espectadores, y aún así “salvó con discreción” su actuación. Con el ejemplo de Zverew, se volvía a poner de manifiesto por la crítica que las representaciones, salvadas por el trabajo colectivo, decaían en calidad por la ausencia de las principales figuras masculinas.

El día 26 de noviembre, lunes, se volvía de nuevo al horario de invierno para el comienzo de la cuarta sesión del abono del segundo turno, con la programación de un estreno -el único de la temporada-, “Narciso”, junto con “Les papillons”, “El espectro de la rosa” y “El príncipe Igor”. La única crónica amplia del día la aportaba Matilde Muñoz con un relato descriptivo en exclusiva de “Narciso”, donde destacaba la intervención de la voz humana como una fórmula más de expresión sonora, algo poco común en el *ballet*. Con respecto a la danza, le resultaba de “poca fuerza estética”, al igual que la música de Tcherepnine de la que no destacaba nada en especial, pese a este hecho el público si ovacionó a “Tchernicheva” y “Gavrilow”³³². Puck, coincidía con Matilde Muñoz en lo “poco expresiva” de la música y no le encontraba relación con el argumento mitológico del ballet, y si bien alaba a Tchernicheva por su papel, veía a Gavrilov en su papel de Narciso demasiado afeminado, porque el

³²⁹ *La Época*, 25 de noviembre de 1917, p. 2.

³³⁰ *La Acción*, 24 de noviembre de 1917, p. 2. A la sesión matinée acudieron “la condesa de Artaza, con su hija y la señorita de Dato; señora de Romeu y señorita de Garzón; duquesa de Aveiro y sus hijas; marquesa de Alquibla...marquesa de Salar y su hija; marquesa de Santo Domingo, sus hijas, y marquesa de Bendaña y la suyaM señora y señorita de Prado; condesa de Olivares; marquesa de Perijáa y condesa de Torrubia; condesa del Campo de Alange y su hija, en *La Época*, 27 de noviembre d 1917, portada.

³³¹ *El Imparcial*, 26 de noviembre de 1917, p. 5.

³³² Matilde Muñoz, “Narciso”, *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1917, p. 2.

personaje “pudo estar enamorado de sí mismo”, pero remarcaba el redactor de *La Nación* que “era un hombre siempre”³³³. Hubo poco público³³⁴.

El mismo día en que se publicaron las críticas de la sesión de la noche del 26 de mayo, *El Imparcial*, sacó a la luz una entrevista de la escritora Magda Donato³³⁵, en exclusiva, realizada al propio director de la compañía, Serge Diaghilev. El director y empresario ruso, respondió preguntas sobre Nijinsky, Bolm, el futuro de la compañía o acerca de cómo veía las críticas periodísticas de su ballet por parte de la prensa española³³⁶.

El día de la publicación de la entrevista, el martes 27, se programó la quinta de abono con “Narciso”, “Petrouchka” y “Scheherezade” en lo que pretendía ser la función estrella de la segunda gira de los *ballets russes* de Diaghilev en el Teatro Real durante el año 1917. En esta sesión, con la reposición del único estreno de la temporada, junto a “Petrouchka”, la prensa y los críticos volvieron a fijar su atención en el Real y a publicar crónicas más extensas como es el caso de Margarita Nelken. A Nelken, le hería hablar de los bailes rusos después de “la emoción recogida” que manifestaba tener tras asistir al concierto que Pau Casals había ofrecido en Madrid ese mismo día de la sesión por la tarde³³⁷. Por eso, decidió dejar en la “sombra” de su columna en *El Día* el estreno de “Narciso” para centrar su crónica en “Petrouchka”, donde Lopokova “estuvo insuperable” por ser el único ballet motivo de “redención y justificación” de los bailes rusos, hasta el punto de plantearse perdonar todo a la compañía de Diaghilev, incluso “Narciso”³³⁸, donde ensalzó el papel de Sokolova. Matilde

³³³ Puck, “Narciso”, *La Nación*, 28 de noviembre de 1917, p. 11.

³³⁴ La última semana de actuaciones de los bailes rusos en el Real, estuvo marcada también por la ausencia de los reyes de España que habían marchado el lunes 26. por la mañana en su propio automóvil para San Ildefonso para pasar unos días en el palacio de La Granja. *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1917, portada.

³³⁵ Era el seudónimo de Carmen Eva Nelken, hermana de Margarita Nelken, periodista y escritora, también hizo sus pinitos de actriz colaborando con la compañía de Cipriano Rivas-Cherif. Escribió crónicas periodísticas en diarios como *El Imparcial* o *Heraldo de Madrid*. Ver más en Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918-1936: texto y representación*, CSIC Press, Madrid, 1993, p. 256.

³³⁶ Magda Donato, “Hablando con Serge de Diaghilew”, *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1917, p. 3. Ver Anexo.

³³⁷ 27 de noviembre de 1917. Turina asistió a los bailes rusos en el palco de Eduardo Chavarri del Teatro Real de Madrid.

³³⁸ Margarita Nelken, “Real-Bailes rusos”, *El día*, 28 de noviembre de 1917, p. 4.

Muñoz resaltaba que la asistencia de público³³⁹ fue más grande que los días anteriores y que se ovacionó a Tchernichewa, Lopokowa, Massine, Gavrilow y Zverev³⁴⁰.

El día 28 no hubo función en el Real, pero se anunciaba para el viernes 29 la última sesión de los bailes rusos de la temporada con un repertorio seleccionado para “dejar imborrable recuerdo entre los admiradores”³⁴¹ de la compañía de Diaghilev. Formado por las obras “Thamar”, “Petrouchka” y “Cleopatra”³⁴² no despertó grandes crónicas de homenaje a la compañía, pero sin lugar a dudas, merece la pena leer casi en su integridad la crónica de Puck sobre la sesión, caracterizada en exclusiva por ballets cuyos creadores musicales, de coreografías o decorativos eran rusos. El periodista aprovechó la despedida de los bailes rusos de Madrid en 1917, para plantear de forma pública una serie de cuestiones sobre la calidad del espectáculo, de los bailarines y del propio director de la compañía, Diaghilev, con quien ajustaba cuentas por sus ataques a la prensa³⁴³:

“Nada de Chopin, Schumann, Webber, ni Debussy; ninguna extravagancia futurista al estilo de la idea por Picasso. Bailes rusos de verdad. ¡Claro que no puede decirse lo mismo de toda la troupe, en la que hay un cosmopolitismo de Babel!. Los principales artistas - Lopokova, Tchernichewa, Sokolova, Massine, Cechetti, Zverek y Gavrilloff tuvieron una despedida muy cariñosa. Pero cónstele al director de los Bailes rusos, M. Diaghilev, que pretende mirarnos por encima del hombro, desde su altura de civilizador, que no está bien lamentarse de la prensa madrileña; que hemos hallado imperfecciones notorias y errores de bulto; que su compañía no es ni sombra de lo que era; que ausentes Nijinsky y Bolm, falta en la “troupe” una figura masculina importante. El decía a la interesante escritora Magda Donato que los periodistas madrileños éramos poco menos que imbéciles. No tiene importancia el desahogo porque M. Diaghilev no es más que un hombre muy ineducado a quién indigna que nosotros no nos apasionemos con él...y es inútil; Leonide Massine tiene mucho que aprender para llegar a Nijinsky o a Bolm”³⁴⁴.

³³⁹ Monte-Cristo enumera una lista de las personalidades que asistieron esa noche al Real que fueron diferentes a la de días anteriores: “En el palco contiguo al regio estuvieron S.S. A.A. R.R. las Infantas doña Isabel y doña Luisa y el Infante D.Carlos; en el de la duquesa de FernánNúñez, la Princesa Pío de Saboya con la condesa de Cuevas de Vera y señorita Isabel Castrillo; con la condesa de Romanones, su hija la duquesa de Pastrana y la señora de Parladé; con la marquesa de Viesca, la señora el general Borbón y su hija Blanca, y en el palco de los marqueses de Urquijo la señora de Landecho”. Monte-Cristo, “En el Teatro Real”, *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1917, portada.

³⁴⁰ Matilde Muñoz, “Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1917, portada.

³⁴¹ *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1917, p. 5.

³⁴² *La Acción*, 28 de noviembre de 1917, p. 5.

³⁴³ Se refiere López Pinillos (Puck) a la entrevista realizada por Magda Donato y en concreto a la calidad de las representaciones de los bailes rusos ofrecidas al público de Madrid

³⁴⁴ Puck, “Despedida de los bailes rusos”, *La Nación*, 30 de noviembre de 1917, p. 12.

Terminada la temporada de Madrid, *La Época*, publicaba que la compañía de bailes rusos iba a continuar de gira por las provincias andaluzas³⁴⁵, pero, el destino de la compañía a diferencia de lo que el redactor de *La Época* escribió, estuvo un poco más lejos de Andalucía, concretamente en Lisboa. La empresa teatral Volpini & Zenatello, copropietaria del Coliseo dos Recreos, iba presentar por primera vez el estreno de la compañía en Portugal.

El espectáculo debía continuar y nuevas revoluciones se cruzarían en el camino de los bailes rusos que afrontarían su futuro más incierto hasta el momento desde la fundación de la compañía. La solución, de nuevo se hallaba en España y en el rey, Alfonso XIII.

³⁴⁵ *La Época*, 30 de noviembre de 1917, p. 2.

CAPITULO III

1918. OTROS TEATROS, NUEVOS RETOS.

“Golpe de magia. De un día para otro cae Alfonso Costa y huye Alejandro Braga y todo el escenario se transforma quien manda es Sidonio. Otros intereses y más odios. Por primera vez, el pueblo de Lisboa, que defendió los bancos el 5 de octubre aprovecha la ocasión y asalta las tiendas. La casa de Alfonso Costa es saqueada y los *appartments de plaisir* (sic) del grupo que llaman la casa militar de Alfonso (...). Todo el mundo está harto de los políticos (...)”¹

La primera y única visita de los *ballets russes* a Lisboa estuvo condicionada por el golpe de estado de Sidonio Pais el 14 de diciembre de 1917, un hecho político que creó un clima de agitación social que impresionó a la compañía a su llegada al país luso. No esperaban vivir en Portugal una situación similar a los sucesos de Rusia, pero salvando las distancias, la subversión callejera parecía ser un elemento más que acompañaba a Diaghilev y los suyos en la gira europea del 1917, seguían danzando entre revoluciones. Durante los siguientes días, toda la compañía guardó refugio en el hotel, durmiendo bajo las camas para evitar disparos a causa del fuego cruzado entre las facciones opuestas y con escasos alimentos, a lo que se sumaron los inconvenientes que para la dirección artística supuso el no ensayar mientras duró la revolución política². Lydia Sokolova relató en sus memorias cómo Félix Fernández estuvo parapetado 2 días detrás de una defensa hecha con el mobiliario dentro de su habitación ante las algaradas callejeras de los partidarios del autoproclamado presidente que ocupaban las plazas y llenaban las grandes avenidas centrales de Lisboa. La revolución generó también problemas artísticos a la compañía que tuvo que cambiar el recinto programado para las actuaciones del mes de diciembre del Teatro Real de Lisboa al Coliseo dos Recreos, lo que no fue muy del agrado de los bailarines, según la propia Sokolova, ya que tenía más aspecto de circo que de teatro para ballet³.

Durante su estancia, Diaghilev y Massine entablaron contacto con parte de la intelectualidad capitalina como Jose Almada Negreiros y Ruy Coelho, que muy influenciados por el Manifiesto Futurista de Giacomo Marinetti, publicaron una declaración, o más bien una

1 El relato está escrito en diciembre de 1917 en el diario del escritor Raúl Brandao sobre los sucesos que se desarrollaron en Lisboa durante el golpe de estado de Sidonio Pais, en Hipólito de la Torre Gómez y Josep Sánchez Cervelló, *Portugal en el siglo XX*, Madrid, Akal, 1992, p. 113

2 Sergei Grigoriev, *op. cit.*, p. 143.

3 Lydia Sokolova, *op. cit.*, p. 116.

reflexión⁴, tomando como ejemplo la historia de los *ballets russes*. Considerados por estos autores como la propia definición del arte moderno, Almada interpretó que los jóvenes portugueses debían valerse de la propia historia de esta compañía para llevar a la práctica una pedagogía de educación personal y superación. Titulado *Os bailados rusos em Lisboa* fue mostrado a Diaghilev durante una entrevista en la que preguntado por la opinión que le merecía, afirmó que era lo mejor que se había escrito de los *ballets russes* en todo el mundo⁵.

Las dificultades generadas por la revolución unidas a la idoneidad de los escenarios elegidos para la gira lisboeta, o la propia dinámica interna de la compañía, condicionaron pero no impidieron ninguna de las actuaciones programadas. Se representaron ocho sesiones durante el mes de diciembre de 1917 en el Coliseo dos Recreos y dos en enero de 1918 en el Teatro San Carlos y, aun no siendo un éxito de público y recaudación por los acontecimientos políticos que se estaban desarrollando en la capital de Portugal, la compañía salvó la cara⁶. El propio Massine habló de “fiasco” en referencia a la gira portuguesa que dejó a la compañía de Diaghilev en una situación al borde del colapso empresarial a principios del mes de enero de 1918⁷. Sin contratos a la vista, Diaghilev y Massine emprendieron un viaje a Madrid y Barcelona a la búsqueda de nuevas oportunidades contractuales para garantizar la viabilidad de su empresa. Estuvieron casi dos meses “desaparecidos” sin dar noticias al resto de la compañía varada en Lisboa, sin cobrar y sin nada que hacer, salvo repasar el viejo repertorio⁸.

⁴ El título original del manifiesto de Marinetti era “La Dame Futurista”, publicado en *L'Italia Futurista*, nº 21, 8 de julio de 1917.

⁵ Maria Joao Castro, “Almada e os ballets russes em Lisboa”, *Revista da História da Arte* nº 02, Instituto da História da Arte, Lisboa, 2012, p. 311.

⁶ A. Sacavem, cronista musical para Lisboa de la revista *Arte Musical* que cubrió las actuaciones de la compañía en Lisboa, habló de un éxito dispar entre el Coliseo dos Recreos donde “no han logrado el éxito esperado” porque “la compañía y la orquesta es deficiente” y el Teatro Sao Carlo. En este último recinto, la compañía de Diaghilev tuvo más éxito porque llenó, en parte porque la recaudación iba destinada a las “madrinas de la guerra” y acudieron numerosas familias ilustres lisboetas. Sacavem, a diferencia de Sokolova veía más adecuado este recinto para las actuaciones de los ballets en comparación al Coliseo donde su “efecto fue superior, aunque notamos que la compañía cada vez deja más que desear, y que la orquesta está compuesta en su mayor parte con elementos de poco valor”, en A. Sacavem, “La vida musical: extranjero”, *Arte Musical*, 31 de enero de 1918, nº 74, Madrid, p. 9.

⁷ Leonidas Massine, *My life in ballet*, Londres, MacMillan St Martin's Press, 1968, p. 121. Igor Stravinsky en el libro de entrevistas publicado por Robert Craft sobre su vida, afirma que la compañía de Diaghilev a finales de 1917 y durante parte de 1918 estuvo en descomposición. En Robert Craft, *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 95.

⁸ Para mantener un poco la forma Serge Grigoriev les hacía repasar viejos ballets, pero esto no entusiasmaba mucho a algunos bailarines como Sokolova, Woizikovsky o Slavinsky que por sus cuenta intentaron aprender algunas nociones de baile flamenco bajo la enseñanza de Félix. Lydia Sokolova, *op. cit.*, p. 116.

La situación se volvió muy complicada para los componentes de la compañía -apenas obtenían un dinero extra gracias un pequeño fondo de reserva de Grigoriev-, así que algunos optaron por aceptar ofertas de otros empresarios que conocedores de la situación de la empresa de bailes rusos les venían a buscar con nuevas propuestas contractuales. Aunque después de breves experiencias alejados de la órdenes de Diaghilev muchos volvieron a la compañía⁹. Entre estos bailarines de ida y vuelta no sabemos si se encontraban Olga Lopokova y Alexandre Gavrilloff, o si se trató de una petición de Diaghilev, pero el día 7 de enero fueron anunciados en la embajada de Rusia en Madrid como colofón a un concierto de piano de Arthur Rubinstein. Interpretaron “Les Sylfides” de Schumann, acompañados por el pianista polaco en una fiesta privada¹⁰. Aunque esta situación no se prolongaría durante mucho tiempo porque a finales de enero, Grigoriev anunció a los bailarines que en dos meses empezarían una nueva gira por España. La prensa fijó en el calendario inicio de la *tournee* el 31 de marzo en Valladolid¹¹.

El 10 de febrero de 1918, el diario *El País*, ya anunció en sus páginas la gira por aquellas provincias que debido a “dificultades económicas y de otros órdenes” no habían podido presenciar antes a los bailes rusos. Organizada por el empresario Arturo Serrano,

⁹ S. Grigoriev, *op. Cit.*, 1960, p. 144. La mayoría que probaron suerte volvieron otra vez a la compañía porque no tuvieron éxito en sus pequeñas aventuras empresariales. Estos movimientos de ida y vuelta de bailarines contrariaban a Diaghilev que no podía cerrar el nuevo contrato para la compañía ante la incertidumbre de poder representar algunas obras que requerían de cierto número de bailarines. Según Sokolova, solo hizo cuando regresaron los “renegados”. Citado por Buckle, en *op. cit.*, p. 341.

¹⁰ La noticia señalaba que se invitó a ambos bailarines aprovechando que la compañía de bailes rusos se encontraba en Madrid de camino a París, aunque los que se hallaban en Madrid eran Diaghilev y Massine. Afirmaba el diario que tenían un contrato con la Gran Ópera de París. *La Época*, 8 de enero de 1918, portada. Entre los presentes se hallaban el embajador de Inglaterra, el embajador de Italia, el de Rumanía, el de Serbia, los condes de Aguilar y Paredes Nava, el consejero de la embajada Argentina, y numerosas señoras de la alta sociedad madrileña como las duquesas de Viana, de la Victoria, la condesa de Romanones o las mujeres de Martínez de Campos y del ministro de Marina, etc.

¹¹ La gira contaría con el siguiente itinerario: Valladolid, Salamanca, San Sebastian, Bilbao, Logroño, Zaragoza, Valencia, Alcoy, Alicante, Cartagena, Murcia, Córdoba, Sevilla, Málaga, Madrid y Barcelona, en R. Buckle, *Diaghilev*, Hamish Hamilton, London, 1984, p. 342. También hace referencia a esta gira Fernando García-Pérez Valderrama, en “Una Crónica española de Lydia Lopokova: Los ballets de Diaghilev en España”, *Papeles de Economía Española*, nº17, Fundación Fondo para la Investigación Económica y Social, Obra Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1983, pp. 354-359 y Yolanda Acker, que describe el itinerario y comenta casi toda las paradas de la gira, a excepción de Alicante, Málaga y Murcia, de forma breve en “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918), Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op. cit.*, pp. 243-251. Por otro lado, se había anunciado en prensa su inicio el sábado de gloria (sábado santo), ver *La Época*, 6 de febrero de 1918, p.4. En el año 1918 correspondió al sábado 30 de marzo pero, como veremos mas adelante, la primera función no se programó hasta el día 31 por un problema con el tren que transportaba los decorados y el vestuario.

giraría junto a la compañía de ballets una orquesta formada por profesores del Teatro Real de Madrid, la Orquesta Sinfónica, y de la Filarmónica de Madrid¹².

3.1 Una gira por provincias.

El día 23 de marzo, un día antes que *El Norte de Castilla* publicase el primer anuncio de la llegada de los bailes rusos al Teatro Calderón de Valladolid, otra noticia iba a hacer sombra a su primera función. En España se había producido un nuevo cambio de gobierno. Antonio Maura sustituyó al cesante Manuel García Prieto¹³ pero este hecho, a diferencia de lo sucedido en Lisboa, no afectó a los planes de la compañía de Diaghilev, quien publicaba el día 24 de marzo el programa y las novedades de su estreno en la capital pucelana¹⁴.

Diaghilev había llegado con la orquesta la noche del 30 de marzo a Valladolid en tren desde Madrid¹⁵ con Joaquín Turina¹⁶, que había sustituido a F. Defaux por no haber podido

¹² *El País*, 10 de febrero de 1918, p. 2.; *La Acción*, día 3 de febrero de 1918, en su sección de portada “Nuestros Ecos. Visto y oído”, apuntaba la contratación de los bailes rusos por Arturo Serrano, pero con cierta sorna señalaba el deterioro de la imagen de la compañía de bailes rusos de Diaghilev: “Serrano es como los comerciantes baratos. Se queda con todos los saldos baratos”. A finales de diciembre se programó en Madrid en el teatro Odeón un espectáculo que parodiaba los bailes rusos “La Desperezada” o “Despeherezade”, en *La Acción*, 20 de diciembre de 1918, p. 2.

¹³ Era el cuarto Presidente del Gobierno que tenía España desde la primera visita de los *ballets russes* de Diaghilev y el 3 en menos de un año. Ver más sobre este tema en José Ramón de Urquijo y Goitia, *Gobiernos y ministros españoles en la edad contemporánea*, Madrid, CSIC, 2008.

¹⁴ Los días de funciones iban a ser, el 31 de marzo y el martes 2 de abril con “Cleopatra”, “El espectro de la rosa” y las danzas de “El príncipe Igor”. Las representaciones se llevarían a cabo por un cuerpo de baile compuesto por 38 bailarinas y 28 bailarines. *El Norte de Castilla*, 24 de marzo de 1918, p. 2. También apareció el día 27 de marzo de 1918, p. 2 en *El Norte de Castilla* una reproducción de artículo de Rogelio Villar publicado en *La Esfera* a finales de 1917. Según Acker, su publicación “facilitó el éxito del público”, “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918), Antonio Alvarez Cañibano e Ivan Nommick, *op. cit.*, Granada, p. 243.

¹⁵ El día 12 de marzo de 1918 Leopoldo Matos le escribió desde Madrid, con carta con membrete del Congreso de los Diputados, a Falla para que fuera a cobrar parte del dinero que le debía el empresario ruso, es muy posible (aunque en la postal no lo confirma) que sean remuneraciones pendientes por los trabajos de “El Sombrero de Tres Picos”. “Querido Manolo; Mañana puedes ir a ver a Diaghileff el cual te entregará doscientas cincuenta pesetas. Se lo exigí y me lo prometió... No dejes de hacerlo avantmí”. Correspondencia entre Leopoldo Matos y Manuel de Falla. AMdF.

¹⁶ Así de lo confirmaba Turina a Manuel de Falla en una carta fechada en el mes de marzo de 1918 y donde también le ofrecía las clases de música que impartía a un alumno suyo: “Querido Manuel: Te escribo unas líneas para consultarte si quieres dar lección a Quirell, mientras dure la excursión de los Bailes Rusos, pues, como ya sabes, me ha propuesto Diaghilew que vaya con ellos. ¡Que cosas ocurren en la vida!. Contéstame o dime cuándo y dónde podríamos vernos. Un fuerte abrazo de tu viejo amigo. Joaquín”. Citado en Mariano Pérez Gutiérrez, “Falla y Turina a través de su epistolario”, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 106.

incorporarse al haber sido llamado a filas. El resto de la compañía llegó de madrugada junto con los vagones que transportaban el decorado y las luces¹⁷ para las representaciones, con el consiguiente retraso para el inicio de las funciones. Esto motivó el cambio en el programa de la noche del 31 con el aforo vendido en palcos bajos y platea, además de “2/3 partes de las butacas”¹⁸. Quedando configurado el programa del estreno de la siguiente forma “Carnaval”, “Les Sylphides”, “El espectro de la rosa” y “El príncipe Igor” que comenzó a las diez de la noche. Fernando de Lapi destacó de la sesión a los bailarines y la labor de Turina, aunque apuntó que en la programación predominaron obras menores:

“Elogiemos con toda efusión la labor coreográfica y mímica de Lydia Sokolova, Lubow Tchernichewa, Alexandria Wasilewska, Statkietwitz, el maestro Cechetti -acertadísimo *Pantalón*- y el ajustado conjunto de una perfecta homogeneidad y precisión rítmica. La orquesta bien, y expertamente regida por Joaquín Turina, nuestro compatriota, que se ha hecho cargo de tal ministerio, mientras retienen a Defaux sus deberes de soldado. Los aplausos sancionaron la visita de este arte valioso, que ayer se nos dio por rara largueza, y que mañana gustaremos nuevamente. Así como le programa de la primera fiesta estaba formado de obras “menores”, esto es, de matiz -si se exceptúan las danzas de *El príncipe Igor*-, el de la segunda y la última contendrá la genérica y vigorosa muestra de los bailes de suntuosa coreografía, como *Scheherezade* y *Cleopatra*”¹⁹.

La novedad de esta noche de estreno fue la interpretación de la obra “El espectro de la Rosa” por Lydia Sokolova porque Lydia Lopokova todavía no se había sumado a la compañía el primer día de bailes rusos en Valladolid, al igual que no lo había hecho Massine. Ambos habían participado en una fiesta privada en honor a los reyes de España en el palacio de la marquesa de Viana el mismo domingo 31. En la fiesta Lydia Lopokova interpretó “Anilias” de Peter Grieg, “Prelude” de Frederic Chopin y “Douxpech” de Vincenzo Villi. Acompañaron a los bailarines rusos las artistas Carolina Bárcena y Antonia Mercé, *la Argentina*²⁰.

¹⁷ El jefe mecánico electricista que acompañaba a la compañía era el Jefe electricista del Teatro Real de Madrid, según constaba en el programa. *El Norte de Castilla*, 24 de marzo de 1918, p. 2.

¹⁸ *El Norte de Castilla*, 31 de marzo de 1918, p. 2. Arturo Serrano que ejerció como director de la “*tournee artística*” promovió un doble reclamo en el anuncio de este día: el primero, publicitario, por introducir en la presentación de la compañía como “procedente” del Metropolitan Opera House de Nueva York, el Real de Madrid, el Liceo de Barcelona, la Gran Ópera de París o el Teatro San Carlos de Lisboa para realzar la importancia del espectáculo; el segundo, incentivaba a las personas que se abonasen a las dos representaciones a una bonificación del 10 por cien de descuento en los abonos de la “temporada de la feria de Septiembre en los teatros de Calderón y Zorrilla” ya que en esas fechas actuarían las compañías del Eslava y del Infanta Isabel de Madrid que también estaban bajo su gestión.

¹⁹ Fernando de Lapi, “Los bailes rusos”, *El Norte de Castilla*, 1 de abril de 1918, p. 2. En la misma página, Monte-Azul, enumeraba el listado de personalidades de la sociedad vallisoletana que acudieron la noche del estreno de los bailes rusos al Calderón. El diario también publicó una nota de la empresa dirigida al público donde pedía “a los concurrentes que no entren y salgan de la sala durante los bailables”.

²⁰ *El Norte de Castilla*, 1 de abril de 1918, portada.

El día 2 de abril a las diez de la noche, dio comienzo la última representación de la compañía de Diaghilev en Valladolid con la programación de “Cleopatra”, “La princesa encantada”, “Sol de la noche” y “Scheherezade”, con un Calderón lleno y donde de Lapi volvió a destacar el trabajo de los bailarines y bailarinas de la compañía de Diaghilev, que fue despedida con una gran ovación:

“Lubow Tschernichewa fué la actriz que se afirma sobre la bailarina. Su Cleopatra y su Zobeida, flores de pasión, tuvieron el gesto propio de una emoción y de cada momento. Lydia Sokolowa y Alexandria Wasilewska afirmaron su personalidad en el maravilloso enjambre. Gavrilow dramatizó con fuerza espiritual el esclavo de Amoun. Idzikowski compartió con Lidia Lopokova un triunfo muy justo. Massine, Zwerew -el negro de Sheherezade- y Cechetti, hicieron destacar vigorosamente sus figuras y mimos. Muy bien la orquesta. Joaquín Turina recibió una merecidísima ovación, al final del preludio de la última obra. La compañía de Sergio Diaghileff fué también aplaudida reiteradamente, al final de sus danzas”²¹.

El día 2 de abril llegaron a Salamanca parte de los vagones que transportaban “el material, y la enorme sastrería de los bailes rusos”, como avanzadilla para el montaje del espectáculo del día siguiente en el Teatro Bretón de las obras “Carnaval”, “Les Sylphides”, “El espectro de la rosa” y las danzas de “El príncipe Igor” que fue justo la misma función que se programó el día 31 en Valladolid en el inicio de la gira por provincias. *El Adelanto* del día 26, remarcaba que el espectáculo del Bretón era “de exquisito gusto y moralidad, hasta el punto que fue elegido para la función regia, que asistieron reina y las infantas” y también citaba que “Scheherezade”, si fue programada en la ciudad anterior de la gira, Valladolid (el día 2), San Sebastián, Zaragoza, Valencia, Granada y Logroño, donde fue incluida a petición del empresario.

Pedro Antonio Pérez Castro en “Los ballets russes en Salamanca” destaca que el día 22 de febrero *El Adelanto* había publicado “Scheherezade”²² como la obra que abriría la sesión de Salamanca el día 3, y no “Carnaval”. Pérez Castro, achaca en principio este cambio en el

²¹ Fernando de Lapi, “Los bailes rusos II”, *El Norte de Castilla*, 2 de abril de 1918, p. 2.

²² No poniendo en cuestión los ataques de los sectores más conservadores hacia el espectáculo de los bailes rusos en Salamanca, que ya los hubo en Madrid como vimos y también se reproducirán más adelante de esta gira, el hecho de la no programación de “Scheherezade” se pudo producir por una simple cuestión de logística porque, en la gira del Real de primavera de 1917 descrita en el anterior capítulo, ya se vio como en algunas sesiones, la obra que cerraba el espectáculo una noche era la misma que abría la sesión la noche siguiente. Si en un mismo teatro, los problemas de montaje de según que producciones ya resultaban costosos para obrar con esta especie de lógica del esfuerzo práctico, en una gira itinerante donde se cambiaba de forma frecuente de localización, esta “lógica” cobraba más sentido con dos montajes de escenario en dos localizaciones distintas en días consecutivos.

programa a “las constantes llamadas a la limpieza moral del espectáculo por parte de las fuerzas vivas y materializadas en los medios locales” o también que pudieron ser también causas económicas por el mayor despliegue de bailarines de esta obra²³.

El 3 de abril, ya de madrugada la expedición de bailes rusos entraba en Salamanca. Turina, pese al poco tiempo que tenían para ensayar (esa noche tenían actuación), decidió dar un paseo por la ciudad para visitar las catedrales, la casa de las conchas, la universidad y la torre del Clavero²⁴. A las nueve de la noche comenzó la única función de los bailes rusos en la ciudad charra. La crónica de la noche en *El Adelanto* describió la presentación de las obras sobre el escenario y puso en valor al empresario Arturo Serrano por traer a Salamanca este espectáculo de talla mundial y a la dirección musical de la orquesta del maestro Turina, pero también quiso llamar la atención de lo excepcional del espectáculo para el teatro salmantino: “Breton fue un templo donde se oficiaba entre el intenso genio de la música, una devoción al espíritu y al ideal. Cuando el tiempo pase y el recuerdo florezca en nuestra sensibilidad, todavía glosaremos con fruición: Aquella noche...”²⁵. La sesión fue todo un éxito de público con familias procedentes de otras localidades como Béjar, Zamora y Ciudad Rodrigo²⁶ y eso que el precio para las entradas para palcos y platea doblaba al que figuraba en las taquillas del Teatro Calderón de Valladolid²⁷.

Al días siguiente, día 4 de abril, por la tarde la compañía de bailes rusos de Diaghilev llegó a San Sebastián en un tren que constaba de al menos siete vagones de decorados, *atrezzo*

²³ Pedro Antonio Pérez Castro, “Los ballets russes en Salamanca, *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco*, (Cat. expo), Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca, 2011, pp. 87-88. Acker, resalta que en *El Adelanto* del día 2, p. 2 también se anunció que “la severa y absoluta moralidad...predomina” en los bailes rusos y que incluso se había modificado el programa de la única sesión “en honor al arte y para favorecer al público” ante lo que la compañía de Diaghilev se decidió por sus “creaciones menos comprometidas”. *op. cit.*, Granada, p. 244.

²⁴ Joaquín Turina, “Recuerdos y Efemérides”, Legado de Joaquín Turina, Biblioteca de la Fundación Juan March, citado por Alfredo Morán, *op. cit.*, p. 272.

²⁵ “Anoche en el Bretón. Los bailes rusos”, *El Adelanto*, 4 de abril de 1918, p. 2.

²⁶ *El Adelanto*, 2 de abril de 1918, p. 2. Los nombres de las familias que asistieron al espectáculo de los bailes rusos aparecen reproducidos en *El Adelanto*, 4 de abril de 1918, p. 2.

²⁷ Pérez Castro, afirma que el empresario del Bretón pagó “10.000 pesetas” por la una sola actuación de la compañía de Diaghilev y eso que los precios que figuraron en taquillas fueron los siguientes: “Palco o platea de prosenios 130 pesetas; Palco o platea principal 100 pesetas; Palco o platea principal 100; Butaca de patio comunicada 15 pesetas; Delantera de palco 12 pesetas; Grada de palco 9 pesetas; Delantera de segundo piso 6 pesetas; Delantera de tercer piso 4 pesetas; Entrada general 2,50 pesetas” Pedro Antonio Pérez Castro, “Los ballets russes en Salamanca, *op. cit.*, p. 86.

y vestuario con un programa de 3 funciones por delante para los días sábado 6 por la noche, domingo 7 por la tarde y el martes 9 por la noche²⁸. Las funciones del sábado noche y el martes noche comenzarán a las diez de la noche y serán de gran gala, la función del martes será en horario de tarde²⁹.

El sábado 6 a la hora fijada se representó un programa formado por “Carnaval”, “Scheherezade”, “Le Festin” y “El príncipe Igor” con un patio de butacas, palcos y platea llenos donde estaba “todo San Sebastián”, ellos con “Smoking” y ellas con vestidos de *soirée*³⁰. Los miembros de la compañía tuvieron que salir varias veces al escenario tras acabar las representaciones por los aplausos del público. Con Turina, en cambio, el cronista del *Diario Vasco* expresaba la opinión que era mejor compositor que director de orquesta³¹.

El 7 de abril Turina le envió una carta a su mujer Obdulia donde le comentaba que el tiempo en San Sebastián era “muy malo, lloviendo continuamente y con mucho viento” y que apenas salía del Victoria Eugenia entre ensayos y representaciones³². Y es que el director

²⁸ *El Pueblo Vasco*, 5 de abril de 1918, p. 4. En su portada también llevaba el anuncio del programa para el día del estreno con el precio de las localidades: 12,50 pesetas butaca, 5 pesetas anfiteatro y 2 pesetas galerías. El abono para 3 días en palcos de proscenio de platea (las localidades más caras para las funciones de ballet) costaba 125 pesetas. Era casi el mismo precio de una entrada para una sesión en la misma zona en el Teatro Calderón de Valladolid. Si una persona compró un abono de 3 días para una “butaca con entrada”, cuyo precio era de 12,50 para las sesiones nocturnas de 12,50 euros y 15 para la matinée del día 7, le costaría solo 30 pesetas. Eran los precios más económicos hasta la fecha en la gira de provincias, y eso que San Sebastian era la ciudad de veraneo de la familia real y de parte de la aristocracia española -como vimos en el capítulo I con la anterior gira de la compañía rusa en esta ciudad-. Quizás esta oferta de precios vino motivada por la fecha tan temprana para este tipo de espectáculos, más propios del verano, donde la ciudad se llenaba de veraneantes y ofrecía una gran variedad de espectáculos y atracciones para el ocio. El *Diario Vasco* así le reconocía el éxito de la empresa a Arturo Serrano por haber tenido “arrestos...para dar a conocer estos célebres artistas en esta época del año”. *Diario Vasco*, 7 de abril de 1918, p. 2. Ver programa de mano del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastian donde se puede consultar el listado de precios para las sesiones. En el mismo documento, se puede observar como figura impreso F. Defaux. Bajo del nombre del director francés está escrito el de Joaquín Turina a tinta, un indicio más que confirma lo improvisado del cambio de director de orquesta por las circunstancias de la guerra. AGA, legajo 65/00528, expte. 8.

²⁹ *La Información*, 6 de abril de 1918, p. 4.

³⁰ *La Voz de Guipúzcoa*, 7 de abril de 1918, p.2.

³¹ *Diario Vasco*, 7 de abril de 1918, p. 2.

³² Como curiosidad, le cuenta Turina a su esposa “que los jesuitas están haciendo una campaña atroz contra los bailes rusos, por que dicen que son inmorales” en Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada el 7 de abril de 1918 en San Sebastián, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Ya paso en Madrid y en Salamanca el diario *El Adelanto* también hizo algunas consideraciones hacia la moral de las representaciones pero nada que ver como las realizadas en los diarios de Madrid como *El Siglo Futuro*. La campaña moralista seguirá durante su gira sobre todo en Bilbao.

apenas tuvo muchas horas libres, porque después de la sesión de las 10 de la noche del día 6, la función del 7 comenzaría a la 6 de la tarde con pocas horas de por medio para ensayos y ajustes³³. Se programaron “Les Sylphides”, “Cleopatra”, “El Espectro de la Rosa” y “Sol de la noche”. Durante el baile de “Les Sylphides” se lesionó el bailarín Gavrilow, que sufrió una “distensión de ligamentos del pie izquierdo”, deteniendo en seguida Turina la representación al parar a la orquesta³⁴. El bailarín fue relevado de la escena de inmediato, según afirmaba *El Pueblo Vasco*, que reflexionaba a su vez, sobre el papel que jugaban los bailes rusos como paradigma de la danza contemporánea: “viendo actuar a estos bailarines rusos, la danza adquiriera todo el prestigio y las prerrogativas que naufragaron en los escenarios de varietés”³⁵.

El día 9 a las diez de la noche se programó la última función, con la programación de “Thamar”, “Papillons”, “Scheherezade” y “Cleopatra”. *La Voz de Guipúzcoa* veía en la compañía de bailes rusos la “síntesis” de la evolución de la música rusa desde Glinka, pasando por el grupo de los cinco (Mussorgsky, Balakireff, César Cui, Borodin y Rimsky Korsakoff), hasta el revolucionario Stravinsky, gracias a la “interpretación” de sus bailarines y a la cuidada escenografía de todas sus representaciones³⁶. El crítico Milan de Crotona buscó una comparativa, quizás un tanto desajustada a los hechos, en su crónica de despedida de la función cuando habló que bailarinas como Ana Paulova, Rita Sarchetto o Isadora Duncan “habían dignificado, este arte de la danza” pero no había sido otra que, Tórtola de Valencia, quién lo había llevado a lo más “alto de la jerarquía artística” comparando su arte con el de la compañía de Diaghilev:

“Podrán quienes han perdido la percepción del matiz y el sentido de lo delicado, mostrar su desconcierto y sentirse defraudados ante los poemas coreográficos de los artistas de la compañía de Diaghilew. Dejadlos. Es que su sensibilidad se ha encallado en el tablado de cualquier inmundo teatrillo de varietés...Tórtola de Valencia y los Bailes

³³ *El Liberal guipuzcoano*, 8 de abril de 1918, p. 2.

³⁴ Así lo contaba Turina en una nueva carta enviada a su esposa. Reproducimos un pequeño extracto donde también hacía referencia a los ensayos que estaba llevando a cabo en San Sebastián antes de la función de despedida: “Continuo los ensayos hasta que mañana estrenemos Thamar y Papillons. En la representación de ayer se le dislocó un pié a Gavrilow y tuve que para la orquesta” en Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada el 8 de abril de 1918 en San Sebastián, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

³⁵ *El Pueblo Vasco*, 8 de abril de 1918, portada.

³⁶ *La Voz de Guipúzcoa*, 10 de abril de 1918, citado por José María y Patxi Larrañaga, “La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*”, Antonio Álvarez Cañibano e Ivan Nommick, *Los Ballets russes de Diaghilev y España*, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2012, Granada, pp. 313-314

Rusos determinaron en España un hondo movimiento de renovación pictórica. fué cuando surgió potente y vigorosa la personalidad de Néstor Martín, cuando Anselmo Miguel exponía aquel maravilloso retrato de Tórtola, pleno de armonía, vida, luz y color. Tal ha sido el influjo de este arte henchido de extrañas sugerencias y de un extraordinario poder de evocación”³⁷.

El 10 de abril la compañía se desplazó a Bilbao para proseguir con la gira en el Teatro Trueba sometida a una escrupulosa campaña de moralidad (como había comentado Turina a su mujer), que se reflejaba en los anuncios previos al estreno. Tanto *El Liberal*³⁸, como el *Noticiero Bilbaíno*³⁹ publicaban el programa de inauguración de las sesiones rusas el día 11, formado por “Carnaval”, “Le Festin”, “Thamar” y “El príncipe Igor” con el subtítulo “moralidad y arte” y en el caso de *El Noticiero Bilbaíno* también escribía bajo el nombre de la compañía “Bailes Rusos” la frase: “Espectáculo culto, moral y artístico”. Adjuntaba en la misma página una nota informativa de la propia compañía donde de forma expresa, y por petición de “distinguidas familias” se incidía en la retirada de las obras que se pudieran interpretar “más libremente”⁴⁰.

El día 12, viernes, a las seis y media de la tarde en una sesión titulada “Matinée blanca de moda” se celebró la primera de las representaciones con las obras ya anunciadas. *El Noticiero Bilbaíno* enfatizó la presentación de los bailes por “morales y artísticos” y el cumplimiento de lo anunciado por la compañía de ballet. Justificaba el diario la configuración del cartel, de algún modo, al reseñar que la sesión inaugural de bailes rusos fue idéntica a una matinée programada en el Teatro Real de Madrid solicitada, en aquella ocasión, por la reina María Cristina para que pudieran acudir al teatro los miembros más jóvenes de la familia real⁴¹. Al hilo de estas notas preventivas de la empresa, *La Gaceta del Norte* reconocía la voluntad de la compañía de bailes rusos y la calidad artística de sus presentaciones, sin embargo, había algo que no le agradaba: “y está en el ambiente en que se desarrollan, que

³⁷ Milan de Crotona “Despedida de los bailes rusos”, *El Pueblo Vasco*, 11 de abril de 1918, p. 3.

³⁸ *El Liberal*, 11 de abril de 1918, p.3. Ni *La Tarde*, ni *El Nervión*, que si cubrió la gira de 1916, ni *Euzkadi* publicaron alguna reseña ni hicieron publicidad del espectáculo.

³⁹ *El Noticiero Bilbaíno*, 11 de abril de 1918, p. 3 .

⁴⁰ “La dirección de la Compañía de los Bailes rusos pone en conocimiento del público que atendiendo indicaciones de distinguidas familias, ha procedido á suprimir de sus programas aquellas obras en que pudieran interpretarse más ó menos libremente las escenas que se representan y por lo tanto todas las obras que ahora se representan serán cuidadosamente morales y artísticas, lo que garantiza á su público”. *Ibid*.

⁴¹ “Debut de la compañía de Bailes rusos”, *El Noticiero Bilbaíno*, 13 de abril de 1918, crónica.

traspasa muchas veces los límites de la frivolidad para entrar en peligrosas escenas de un paganismo reñido con elementales normas de decencia”⁴².

De hecho, *El Pueblo Vasco*, había suspendido los anuncios durante la gira de 1916 porque, a su entender, los ballets no cumplían con la más estricta moral. Para esta nueva *tournee* de sesiones rusas, los dirigentes del periódico habían exigido mayores garantías para seguir con la publicidad. Diaghilev accedió a retirar del cartel “Scheherezade” y “Cleopatra”, en palabras del redactor, “por su desenfadada licencia”. Pero la dirección de los *ballets russes*, optó por programar “Thamar” para el domingo aunque esta obra tampoco fuera del agrado de la línea editorial de *El Pueblo Vasco*. Pese a reconocer el valor musical y la escenografía de la compañía rusa, el periódico llamó a “la protesta de toda alma en mediano estado de limpieza” contra el espectáculo⁴³.

En las páginas de *El Liberal* Tomás Mendive, opuesto tanto a las posiciones de *El Pueblo Vasco* o *La Gaceta del Norte* como a las presiones ejercidas desde otras instancias para la no programación de algunos ballets, criticaba sin ambages la decisiones tomadas por la dirección artística de suprimir obras y desautorizaba la campaña pública llevada a cabo por parte de la empresa para tranquilizar sobre la moralidad de las mismas. Según Mendive, tuvo el efecto contrario al buscado al no repercutir de forma directa en la asistencia de público en el Trueba, los espectadores preferían ver los bailes rusos en su esencia original:

“De esta ausencia de público tienen, sin duda, la culpa los mismo organizadores, que no se han cansado de repetir en anuncios de la Prensa que el espectáculo es moral y no sé qué otra clase de advertencias estúpidas que no vienen a cuento. ¿Qué tiene que ver la moral ni el precio de la harina con estas maravillosas danzas de los bailarines rusos? El público inteligente y sensato, que no mira nunca las cosas a través del calado de unas medias de seda, ha pensado, ante esos anuncios demoledores, que esta vez los bailes

⁴² Aunque, a diferencia del *Noticiero Bilbaíno* o *El Pueblo Vasco*, el redactor analizó de forma amplia otros aspectos de la sesión inaugural como las grandes actuaciones de Lopokova y Massine o el tamaño del escenario del Trueba, “no adaptable para este tipo de espectáculos”. Tampoco creyó que la orquesta fuera la adecuada para la parte musical de las obras que se interpretaron. Terminaba la crónica recalcando la voluntad de la empresa de no programar aquellos ballets del repertorio ruso que destacasen por su “sensualidad”, en “Los bailes rusos”, *La Gaceta del Norte*, 13 de abril de 1918, p. 4.

⁴³ *El Pueblo Vasco*, 12 de abril de 1918, p. 1. La línea editorial del periódico para reafirmarse en sus argumentos citó incluso una frase de José María Salaverría: “solo los iconoclastas pueden amparar con sus ditirambos un espectáculo que es un evidente testimonio de decadencia” publicada en el *ABC*, de 4 de septiembre de 1916, p. 7 y que fueron contestadas, como vimos en el capítulo I, por Adolfo Salazar de forma irónica al sugerir que el propio Salaverría había ido a ver a los rusos en Buenos Aires para criticarlos ahora en sus actuaciones en España, en Adolfo Salazar, “Algo sobre más sobre los bailes rusos”, *Revista musical hispano-americana*, nº 7, agosto de 1916, Madrid, p. 12.

rusos iban a estar profanados, y que las bellas bailarinas iban a danzar con peinador y salto de cama, y antes de colaborar en esta profanación han preferido no asistir para conservar el admirable recuerdo que este espectáculo tienen. Y lo curioso es que estos elementos que influyen para anunciar con gotas de moralidad los bailes rusos no acuden ellos tampoco. Se comentaba ayer en el teatro que la notabilísima versión coreográfica “Scheherezade” había sido suprimida del programa, lo mismo que el drama “Cleopatra”. Esto es absurdo, sobre ser completamente imbécil. Y es necesario que la Compañía haga esas danzas sin temor a los faunos de la hoja de parra”⁴⁴

El día 13, de nuevo en horario de tarde, la “segunda matinée blanca”, que contó con dos estrenos “Papillons” y “Sol de la noche”, junto con obras ya vistas en la ciudad de Bilbao como “Les Sylphides”, “El Espectro de la rosa” y “El príncipe Igor”. La única crónica de la sesión la ofrece Tomás Mendive que narró de forma breve los dos estrenos de la sesión, destacando “Papillons” y los trabajos sobre el escenario de Lydia Lopokova y Lubow Tchernicheva, y que volvió a centrar su crónica en la “censura” de algunas obras de los bailes rusos. Reemprendió el periodista socialista la carga contra los sectores más reaccionarios de la sociedad bilbaína, señalando a la crónica pasada de *La Gaceta del Norte*, a los que calificó de “hipócritas” por ver de forma interesada un componente sexual en los *ballets*. Pero, tampoco eximió de culpa al propio Diaghilev por permitir que la críticas sustentadas en la moral coartaran la libre expresión del arte que va en detrimento del espectáculo y en consecuencia, del público interesado en exclusiva de las creaciones de los bailes rusos:

“Dignos de lástima son todos los que tengan alguna relación con estas gentes, que todo lo ven a través de la pornografía que llevan metida en el corazón. Nadie piensa en semejantes complicidades sensuales más que esas personas que, o son refinadamente hipócritas, lo más probable, o tienen el instinto de los burros sementales para la reproducción. Inspiran indignación y repugnancia a la vez las líneas que “La Gaceta” dedica a los bailes: ellas dan la sensación que vivimos en una sociedad de faunos y de hipercentauros encendidos de vesania lúbrica, capaces de poner a Venus una camisa y unas medias para avivar sus deseos. Si el director de los bailes rusos hace estas concesiones en nombre de una moralidad no sentida, el público culto, el público verdaderamente moral, el que no necesita hoja de parra para defenderse de las acometidas de esos “homo-capri”, volverá la espalda al espectáculo por considerarlo carente de interés y de belleza”⁴⁵.

El 14 de abril se programó a las diez de la noche una sesión de gran gala como despedida de los bailes rusos de Bilbao con el estreno de “Thamar” y las obras, “Le festin”, “Carnaval”, “Papillons” y “Sol de la noche” que como sucedió en las sesiones nocturnas de 1916, el servicio de tranvías funcionó hasta la finalización del espectáculo⁴⁶.

⁴⁴ T.M., “Bailes Rusos”, *El Liberal*, 13 de abril de 1918, portada.

⁴⁵ T. Mendive, “Bailes Rusos”, *El Liberal*, 14 de abril de 1918, p. 2.

⁴⁶ *El Noticiero Bilbaíno*, 14 de abril de 1918, p. 3.

El día 15 Turina escribió a su mujer una carta donde le contaba que la lluvia les seguía acompañando allá por donde quiera que fueran y que además de las tres representaciones que habían dado en Bilbao, iban a dar “dos funciones populares”⁴⁷ antes de dirigirse a Logroño⁴⁸. Ya se anunciaban en la prensa bilbaína ese mismo día, con precios muy populares, las butacas generales a 5 pesetas y la entrada general a 1 peseta para ver la presentación el martes 16 a las diez de la noche de “Cleopatra”⁴⁹. El mismo día del estreno, el beligerante periodista Mendive que había abogado por la programación de esta obra, se congratulaba de que la empresa hubiese roto con los tabúes autoimpuestos por las presiones de cierta prensa, que calificaba de “pueblerina”, aventurando que seguro serían los primeros en llegar para coger sitio, sobre todo los de “La Gaceta del Norte”. Y aunque celebraba la representación de la obra, no estaba seguro que el escenario del Trueba diese de sí para todo el montaje del ballet y que como resultado no fuera tan vistosa la escenografía⁵⁰.

Figura 1. Anuncio de *El Noticiero Bilbaíno* del día 13 de junio de 1918, p.3. Donde un subtítulo destaca la moralidad del espectáculo. Es idéntico al publicado por otros diarios.

⁴⁷ La propia dirección de la compañía las calificó de ese modo, suponemos por los precios de las entradas, en las nota de prensa que se hizo pública en los periódicos para darlas a conocer. *El Noticiero Bilbaíno*, 16 de abril de 1918, p. 3.

⁴⁸ En esta misma carta Turina se disculpaba a su mujer por no haberle escrito el día de antes, el 14 pero, le explica le fue imposible porque le avisó de forma “urgente” Diaghilev y cuenta el músico “que ya no le soltó hasta la hora de la representación”, en Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada el 15 de abril de 1918 en Bilbao, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁴⁹ *El Noticiero Bilbaíno*, 15 de abril de 1918, p. 3.

⁵⁰ Tomás Mendive, “Estreno de Cleopatra”, *El Liberal*, 16 de abril de 1918, p. 2.

La sesión popular encabezada por “Cleopatra” fue todo un éxito de público⁵¹ con un lleno absoluto a diferencia de las sesiones anteriores. Se programó junto a “Papillons”, “Le Festin” y “Sol de la noche”. La representación en cambio distó mucho de la realidad de la obra. Para Tomás Mendive, fue “mutilada despiadadamente” y de este modo “las señoras catequistas” se salieron con la suya, hasta el punto que los bailarines fueron vestidos con diferentes complementos para “taparlos” un poco. El público quedó decepcionado y “frío” tras la obra, pues no era lo que esperaban encontrar:

“Las egipcias lucían unos magníficos “elásticos” interiores de a diez reales y los egipcios unos calcetines de a tres el par. En el argumento del drama se entró a saco hasta dejarlo sin ninguna verisimilitud. No era fácil justificar la venganza de Cleopatra sin poner en alto toda la buena voluntad. Por otra parte, tampoco el decorado correspondía a la danza. Mejor que esta “Cleopatra” es una representación de “Tosca” con un tenor de los de casa en el coliseo. El público que debió salir entusiasmado, quedó frío y con un gesto hierático como el de la reina de Egipto, pegado en su butaca. Sufrió una decepción que se reflejó en los tibios aplausos que sonaron al final”⁵².

El último día de actuaciones de los bailes rusos en Bilbao, el 17 de abril a las diez de la noche se programaron dos únicas piezas, “Cleopatra” y la otra obra censurada, “Scheherezade”. No sabemos si la *performance* moralista de “Cleopatra” terminó con la voluntad reivindicativa de Tomás Mendive, pero al día siguiente no se publicó su habitual crónica de bailes rusos.

El día 18, un día después de la despedida de Bilbao, la compañía de Diaghilev estrenaría en Logroño, en el teatro Bretón de los Herreros, a las 9:20 horas de la noche en un clima de gran expectación y con todas las entradas de platea y butacas vendidas un día antes (el precio de la entrada general era de 5 pesetas). El periódico local *La Rioja*, animaba a los habitantes

⁵¹ Así se lo hace saber Turina a su mujer Obdulia en una carta escrita al día siguiente: “Anoche el primer espectáculo popular con una entrada enorme. Esta tarde Guridi y Cortázar nos obsequiaron con una sesión de bailes vascos que bailaron unos cuantos campesinos del país”. Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, la fecha 10 de abril esta puesta con interrogante por lo que, si nos fijamos en que la primera función popular se programó el 16 de abril, por lo tanto esta carta la tuvo que escribir Turina el 17 de abril, en Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Grigoriev, se refiere a este episodio de folclore, en este caso vasco y sucederá también algo parecido en Zaragoza cuando les llevaron a ver bailar jotas, como un indicación dada por Diaghilev para que toda la compañía de bailes rusos conociera y asimilara “the national dances” como hacía el propio Massine. Que, por otro lado, pasó mucho del tiempo de la gira de provincias acudiendo a pequeños locales donde hubiesen espectáculos de flamenco para seguir con su aprendizaje en vistas de preparar el ballet de “El Sombrero de Tres Picos”, en S. Grigoriev, op. cit., p. 145.

⁵² T.M., “Bailes rusos”, *El Liberal*, 17 de abril de 1918, p. 3.

de la ciudad a que se acercasen al teatro a ver los bailes rusos porque, en su opinión “merece la pena cualquier sacrificio para presenciarlo”⁵³.

Montemar, afirmaba desde las páginas de *La Rioja*⁵⁴ que el Bretón, el día del estreno, no tenía nada que envidiar a cualquier gran teatro por lo elegante del vestuario tanto de damas como caballeros pero, se lamentaba que no se pudiese disfrutar de la escenografía original de “Scheherezade” por un retraso en el tren que portaba el decorado y el vestuario⁵⁵. “El Principe Igor”, “El Espectro de la rosa”, “Carnaval” y “Les Sylphides”, fueron las otras obras representadas esa noche. Montemar en una extensa crónica concluyó que la sala del Bretón era “una fiel reproducción de las salas de los grandes teatros” donde se pudo reflejar el carácter “abierto” del pueblo de Logroño “a todas las manifestaciones del arte y de la cultura”⁵⁶.

El día 19 la compañía dejaba Logroño desde la estación de ferrocarril con destino a Zaragoza, donde actuaban al día siguiente. Cuando los integrantes de la *troupe* de Diaghilev llegaron a la estación y se dirigieron a los andenes del tren para coger el expreso que les llevaría a la capital aragonesa, no podían salir de su asombro al ver una multitud de personas, sobre todo hombres, apiñados en los andenes, creyendo incluso que no iban a tener espacio en el tren. Su sorpresa fue grande al ver que fueron los únicos que subieron a los vagones⁵⁷.

⁵³ *La Rioja*, 17 de abril de 1918, p. 2.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ En realidad el tren que llevaba los vagones con los decorados y vestuario había seguido hasta Zaragoza, porque la compañía, como veremos, viajó al día siguiente en un expreso de línea regular hacia Zaragoza desde Logroño. Turina habla de “mascarada” en referencias a esta improvisación que tilda de “ridícula”, en Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p.22, Archivo Joaquín Turina, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Según cuenta Sokolova en sus memorias el empresario del Bretón se negó a aceptar la representación de “Carnaval” que estaba anunciada y quiso que se sustituyera por “Scheherezade” porque había divulgado que se iba a representar esta última, aunque en la prensa no constará. De este modo, la compañía sin el material escenográfico de “Scheherezade” hubo de improvisar un ballet con vestuario y escenografía cogido de “Carnaval” y de “El príncipe Igor”, en L.Sokolova, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁵⁶ “...el espectáculo de los bailes rusos, aun verificado en un marco sin duda insuficiente para que brillara en su total esplendor, llegó a nosotros con aquella fuerza con que se imponen las manifestaciones artísticas, y en este caso concreto todavía con mucha mayor intensidad, puesto que los citados bailes constituyen un perfecto maridaje entre varias bellas artes, sabiamente combinadas; la música, la escultura viva, la escenografía...”, Montemar, “Anoche en el Bretón. Los bailes rusos”, *La Rioja*, 19 de abril de 1918, p. 2.

⁵⁷ Mientras, la gente desde el andén les despedían moviendo las manos y gritando: “Adiós”. En L. Sokolova, *op. cit.*, p. 121. Citado por Acker, *op. cit.* p. 246.

A su llegada a Zaragoza, los estaba ya esperando Arturo Serrano que había llegado a la ciudad con unos días de antelación para ultimar los detalles del estreno, como ya hiciera a principios de mes cuando gestionó de forma directa una segunda función en la ciudad para el domingo por la tarde, a “petición de distinguidas familias” que no podían acudir a la sesión inaugural⁵⁸. La sesión inaugural estuvo precedida de una intensa campaña de publicidad en varios diarios locales como *Diario de Avisos*, *La Crónica de Aragón*, *El Noticiero de Aragón* y *El Heraldo de Aragón*, donde se combinaron desde grandes anuncios a pequeñas columnas en las secciones teatrales⁵⁹.

Con este clima previo dio comienzo a las diez de la noche del día 20 de abril la sesión inaugural de bailes rusos en el Teatro Principal de Zaragoza con las obras “Les Papillons”, “Scheherezade”, “Le Festin” y las danza de “El príncipe Igor” con la “totalidad” de “los palcos y plateas y buen número de butacas y localidades altas”⁶⁰ ocupadas por el público de Zaragoza “amante del arte” que ovacionó todas las obras, al igual que también fue muy aplaudido por su dirección Joaquín Turina. El día 21 de abril se celebró la segunda función a las cinco y media de la tarde. Una matinée donde se representaron, “Les Sylphides”, “Sol de la noche”, “El espectro de la rosa” y “Cleopatra”, con más éxito que en el estreno de la compañía en lo artístico pero en cambio no acompañó el público “porque a la entrada le faltaba mucho para ser más que regular. No se llenaron los palcos y hubo un poco más de un cuarto de butacas ocupadas”⁶¹ en la función que iba a ser de despedida. Así y todo, la empresa programó una función extraordinaria para el martes 23 a las diez de la noche.

Efectivamente, aunque no cubrió la recaudación esperada con las dos representaciones programadas, lo cierto es que la empresa del Principal, argumentando que había gente que no pudo disfrutar de los espectáculos anteriores de los bailes rusos, les había solicitado una

⁵⁸ Ambas noticias aparecen en el *Heraldo de Aragón* del día 9 de abril de 1918, y 17 de abril de 1918. Citado por Acker, *op. cit.* p. 246.

⁵⁹ Por ejemplo, *La Crónica de Aragón* del día 15 de abril de 1918, en su portada llevaba la siguiente noticia: sobre los ballets: “Pocas veces hemos visto una expectación igual a la que han producido los anuncios de bailes rusos. Falta aún una semana para su presentación y ya es difícil encontrar localidades principalmente para la sesión del sábado por la noche. Verdad es que el espectáculo es extraordinario; de lo que no puede verse a todas horas; por eso, el público amante del arte; se ha apresurado a tomar los billetes para asistir a este acontecimiento”.

⁶⁰ “Los bailes rusos”, *Diario de Avisos*, 21 de abril de 1918, portada.

⁶¹ “Los Bailes rusos”, *Diario de Avisos*, 22 de abril de 1918, p. 3

nueva sesión. Con una rebaja del precio de las entradas, de un coste de 10 pesetas para butacas y 2,50 pesetas para la entrada general se pretendía que el público llenase el Principal de Zaragoza en lo que algunos medios calificaban de “espectáculo para todas las clases sociales”⁶². El día 23, la sesión extraordinaria se celebró con las obras “Thamar”⁶³, “Les Papillons”, “Sol de la noche” y “Cleopatra” sin el éxito de público que la prensa que seguía el espectáculo auguraba⁶⁴ y otros como el *Heraldo de Aragón* se lamentaba de que no hubiese tenido una mejor entrada el teatro “porque difícilmente volveremos a tener ocasión de sentir las actuaciones de arte tan puro, tan sublime”, aunque todas las obras representadas fueran ovacionadas al igual que el director Turina⁶⁵.

El día 23 abril, día de la última función de Zaragoza, Turina le envió una carta a Falla, donde le comunicó que estaba “bastante contento con los rusos, incluyendo a Don Pascua (alias Diaghilew)” y que le contestara al Teatro Principal de Valencia que sería la próxima

Figura 2. Anuncio de la última función de los bailes rusos en Zaragoza en *Heraldo de Aragón*, 24 de abril de 1918.

parada de la compañía rusa⁶⁶. El día 24 todavía se encontraban en Zaragoza, puesto que hasta las 9 de la noche la compañía no tenía dispuesto partir hacia Valencia, tras una última sesión con poco público cuya imagen todavía perduraba en los

⁶² *La Crónica de Aragón*, 22 de abril de 1918, p.3.

⁶³ Aunque las crónicas de la noche, y en general de todas las sesiones, se limitaron a describir las obras sin introducir elementos críticos de análisis. Turina, si que reconoció que la ejecución musical de “Thamar” tuvo una “realización trágica” -entendemos por el contexto- respecto a la representación del ballet porque añadía el director sevillano que era “muy difícil de orquesta y que es preciso ensayar a cada representación”, en Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 22, Archivo Joaquín Turina, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁶⁴ *La Crónica de Aragón*, 22 de abril de 1918, p.3 hablaba de que la demanda de las entradas era tan grande que se podría llenar dos veces el Teatro Principal.

⁶⁵ *Heraldo de Aragón*, 24 de abril de 1918.

⁶⁶ M. Pérez Gutiérrez, “Falla y Turina a través de su epistolario”, ed. Alpuerto, Madrid, 1982, p. 106.

pensamientos de Turina y que así se lo hacía saber a su mujer, Obdulia, informándole también que al día siguiente, 25 de abril, tenían la primera sesión en Valencia y que nada más llegar iban a desplazarse al Teatro Principal para ensayar⁶⁷ y después tendría la función inaugural, por lo que no podría escribirle hasta el día después de su estreno⁶⁸.

La empresa del Teatro Principal de Valencia, Eslava S.A, cuyo empresario era Vicente Barber, había apostado por la contratación de los *ballets russes* haciendo un importante esfuerzo económico basado en una máxima personal que se había puesto para la gestión del Principal de Valencia: “No habrá espectáculo sancionado por los públicos de los grandes teatros, que yo no ofrezca en Valencia”⁶⁹, y claro, los bailes rusos entraban dentro de este propósito empresarial. Para afianzar el éxito de su iniciativa con los rusos, ya desde 10 días antes lanzó una campaña de anuncios en prensa con grandes cabeceras publicitarias donde se podía leer con una tipografía de gran tamaño “Teatro Principal. Gran Compañía de Bailes Rusos” en cuatro de los grandes diarios de la capital valenciana como eran *El Mercantil Valenciano*, *Diario de Valencia*, *Las Provincias* y *El Pueblo*⁷⁰.

El 25 de abril a las diez de la noche se produjo la primera actuación de los *ballets russes* de Diaghilev en Valencia, con poco público en la sala. Sólo se contaban espectadores en “primeras filas de butacas, algunos palcos y parte de la entrada general” reflejó del alto precio

⁶⁷ Turina tuvo que hacer un gran trabajo para la puesta a punto de la orquesta para la sesión inaugural en Valencia después del viaje. Según el diario *Las Provincias*, algunos de los componentes de la misma eran de la propia ciudad y así reconocía en la crónica de la función del día 25, el trabajo de Turina con los músicos: “ayer realizó el esfuerzo gigantesco de poner las obras con un ensayo; pues debe advertirse que la orquesta está formada por muchos elementos de la localidad; y era de ver cómo leyeron todos heroicamente las partituras y salieron á puerto”, “Los Bailes Rusos”, *Las Provincias*, 26 de abril de 1918, p. 4. Sobre la orquesta el *Diario de Valencia* cree que es “demasiado reducida para interpretar las partituras” aunque también elogió a Turina por sus dirección, en “Crónica teatral. Principal”, *Diario de Valencia*, 26 de abril de 1918, p. 2

⁶⁸ En la misma carta Turina le comentaba: “el tiempo ha mejorado, hace menos frío y tenemos sol. Dios quiera que no haga frio esta noche que va a ser terrible”. Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada el 24 de abril de 1918 en Zaragoza, Archivo Joaquín Turina, Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid. Massine confirma lo que dice Turina en sus memorias, es decir, que la gira no estaba siendo un éxito y que el tiempo, con mucho frío, no estaba acompañando a los desplazamientos y pernoctaciones de la compañía en pequeños hoteles no muy confortables: “the hotels were usually unheated, and forces to sleep fully dressed, even to our overcoats and hats”, L. Massine, *My life in ballet*, MacMillan St Martin’s Press, London, 1968, p. 124.

⁶⁹ S.A, “Los Bailes Rusos”, *El Pueblo*, 26 de abril de 1918, portada.

⁷⁰ Por ejemplo, *Diario de Valencia* o *El Pueblo* desde el día 16 de abril hasta el día del estreno, en su página 2 anunciaban los bailes rusos con una misma cabecera que incluía los días de las funciones y el horario de contaduría para información de precios y abonos.

de las entradas⁷¹. El diario *El Pueblo*, por su parte, hacía una lectura mas de “clase” en relación a la ausencia de público, señalando de forma directa como culpable de los huecos vacíos en el Principal a la aristocracia por no haberse abonado, a diferencia de las otras clases sociales que si lo habían hecho invirtiendo su dinero en el espectáculo de los ballets. Le recriminaba a los ricos que no se gastaran el dinero en Valencia, justificándose por el alto precio de las entradas⁷², y en cambio, no tuvieran reparos en gastarlo fuera :

“la aristocracia, los ricos -salvadas las debidas excepciones, es claro- no se han abonado á los Bailes Rusos; sus palcos, los palcos del piso principal que solían ocupar; ó estaban vacíos ó los ocupaban otras familias, que sin ostentar linajes y pergaminos han sabido destinar un puñado de duros a la manifestación de arte que anoche fue ovacionada y aclamada. Nosotros pasamos revista á las localidades de referencia y, nada, no estaban los próceres que fuera de aquí se gastan el dinero y en Valencia se lo guardan - como en este caso-, pretextando lo elevado de los precios. En cambio los burgueses ricos, la sufrida clase media y el pueblo, que siente y ama lo bello, hicieron un acto de presencia dando un nutrido contingente á la representación y brillantez de la sala”⁷³.

El programa de esta primera noche, estuvo formado por “Carnaval”, “Scheherezade”, “Le Festin” y “El príncipe Igor”, en el plano artístico, “Scheherezade” fue la triunfadora de la noche entre el público para *El Pueblo*, que afirmaba que oyó como a viva voz los espectadores gritaban: “¡Magnífico, grandioso, colosal!”. Levantándose hasta cuatro veces el telón por la gran ovación dada a los artistas⁷⁴ en la que fue la única obra que gustó al público junto con “Le Festin”, según *La Voz Valenciana*⁷⁵, porque a su criterio “Carnaval” no tiene

⁷¹ Advierte el diario que no había querido comentar nada del precio de las entradas antes del estreno para “no perjudicar al abono” y cree que la empresa deberá hacer una rebaja en los precios de las entradas ya que “quizás no haya sido un acierto económico de la empresa” traer a los bailes rusos a Valencia con unos precios tan elevados, en “Los Bailes rusos”, *La Voz de Valenciana*, p. 2. A parte del importante costo de las localidades del Principal como única causa de los “claros” en la sala, también hay que tener en cuenta la oferta de ocio de la ciudad. Por ejemplo, a la misma hora que hacían su actuación los bailes rusos y que se programó todos los días que estuvo la compañía de Diaghilev en Valencia, la Argentinita, actuaba en el Teatro Olympia, apenas a dos calles del Principal. Ver *El Pueblo*, página 2 los días 25, 26, 28 y 29 de 1918.

⁷² Los precios de algunas localidades para esta función fueron de 75 pesetas para palcos de platea y proscenio; las butacas de patio 16 pesetas entrada de día; las butacas de tercer piso 6 pesetas por espectáculo y la entrada general 2 pesetas, Programa de mano, día 25 de abril de 1918. Teatro Principal de Valencia, Archivo José Huguet.

⁷³ S.A., “Los Bailes Rusos”, *El Pueblo*, 26 de abril de 1917, portada. Citado también por Santiago Montoya Beleña, “Los ballets rusos de Diaghilev en Valencia”, *Saitabi*, revista de la Facultad de Geografía i Història, nº 44, Valencia, 1994, pp. 321-336.

⁷⁴ *Ibid.* p. 2.

⁷⁵ En la crónica de este diario también se afirma que el decorado fue flojo y que en Valencia hay “talleres escenográficos” cuyos artistas “lo hacen mejor”, además añade que el vestuario fue “aceptable” y la orquesta “insuficiente”, en “Los Bailes rusos”, *La Voz de Valenciana*, 26 de abril de 1918, p. 2.

nada especial y “Las danzas del príncipe Igor”, terminó entre “pitos” para los bailes y “palmas” para la orquesta⁷⁶.

El día 26 de abril, viernes se programaron “Les Sylphides”, “Cleopatra”, “El Espectro de la rosa” y “Sol de la noche”. Con más público que en la sesión inaugural, la obra que triunfó entre el público esa noche fue “Cleopatra”. Para *Las Provincias*, era la mejor representación del repertorio de anoche y del que tiene previsto programar la compañía en el Principal: “recuerda la gran época de presentación en París”⁷⁷. Destacaron Massine y Lubow Tchernichewa, y el público quedó muy impresionado con el cuadro de la bacanal. La ovación a los intérpretes hizo levantar varias veces el telón:

“Cuando digan en elogio del bailarín actor Massine resultará pálido ante la realidad. Soberbio de expresión de gesto y de actitud, ni un momento perdió el personaje, singularmente en la escena erótica con Cleopatra, donde evidenció la justa fama alcanzada en los principales teatros del mundo. viéndolo, como a la Tchernichewa, recordábase las figuras egipcias esculpidas en monumentos erigidos en el holocausto a los dioses. La estupenda bacanal, la muerte de Amoum, la aparición de Cleopatra, la obra toda produjeron una tan profunda impresión, que al terminar en el vestíbulo, en la sala, en todo el teatro, se comentaba calurosamente la grandiosidad del drama”⁷⁸.

El día 28 se programó una matinée blanca que comenzaría a las 06,45 horas de la tarde, con “Carnaval”, “Les Sylphides”, “El Festín” y “el príncipe Igor”, que apenas tuvo resonancia en la prensa salvo en el diario *El Pueblo*, que volvió a fijarse en la ausencia de “linajudos” (aristócratas) que esperaba hicieran su aparición en la función de despedida y

⁷⁶ Fidelio, en cambio, agradecía en su crónica a la empresa el esfuerzo que había hecho por traer a la compañía de bailes rusos a Valencia, “un espectáculo europeo” que no se conocía en la ciudad, aportando “un aspecto exquisito y nuevo del arte moderno” al público que había ido a contemplarlo. Y en referencia a los “pitos” y “palmas”, aunque no los nombraba de forma expresa, el cronista se mostró en desacuerdo de esta disociación manifiesta de aplausos y pitos que hizo el público de las danzas respecto a la música porque para Fidelio: “no puede de ningún modo separarse el poema literario del musical, ni la expresión mímica de la danza”. Y reflexionaba sobre el espectador que había ido a ver a los bailes rusos al teatro creyendo que podía “prescindir” de la música porque estaba cometiendo un error. Pensaba que quizás los *ballets russes* fueran una “obra demasiado exquisita para los paladares fuertes habituados a las emociones de los music-halls y a las truculencias de los cines” en Fidelio (Bernardo Morales San Martín), “Los Bailes Rusos”, *El Mercantil Valenciano*, 26 de abril de 1916, p. 3.

⁷⁷ *Las Provincias*, 28 de abril de 1918, portada.

⁷⁸ “Los Bailes rusos. Segunda sesión”, *El Pueblo*, 28 de abril de 1918, p. 2. Fidelio habló de tal perfección en la interpretación y en la escenografía con carácter histórico de “Cleopatra” que llegó a decir en su crónica “que vivió una noche, vida real en el teatro Principal de Valencia” porque como obra “Cleopatra” era sencillamente un capítulo de la historia de Egipto y otro capítulo de la historia del arte vividos en toda realidad pretérita”. Fidelio, “Los bailes rusos”, *El Mercantil Valenciano*, 27 de abril de 1918, p. 3. El *Diario de Valencia* seguía, por su parte, reiterándose en que las orquesta era “insuficiente para interpretar las partituras en” *Diario de Valencia*, 28 de abril de 1918, p. 2.

mencionó que los artistas fueron muy aplaudidos, siendo reclamados al escenario varias veces⁷⁹. Fidelio, en cambio, quiso destacar el aumento progresivo de público del espectáculo a medida que habían ido avanzando las sesiones, hecho que confirmaba su teoría sobre la progresiva adaptación de los bailes rusos a los espectadores valencianos no acostumbrados a este tipo de representaciones. Por primera vez, se llenó el patio de butacas y platea⁸⁰.

El día 29 Turina se cogió el día libre y junto a la plana mayor de la compañía se fue a hacer turismo por Valencia con Ripollés, maestro de capilla y Eduardo Chávarri, que consistió en una visita guiada a la catedral por la mañana y después a comer al Miramar en la playa de la Malvarrosa, donde estuvieron desde las 3 hasta las 8 de la tarde⁸¹.

La última sesión el día 30 de abril, fue programada de nuevo en su horario nocturno de las diez de la noche, con las obras “Les Papillons”, “Thamar”, “Cleopatra” y “El Espectro de la Rosa”. Tras esta sesión los diarios que habían seguido el espectáculo, se centraron en hacer diferentes valoraciones sobre la importancia de la visita de los bailes rusos a Valencia⁸² y de las audiencias que acudieron al Principal, siendo el espectáculo un éxito para todos ellos. Para el *Diario de Valencia*, los bailes rusos quedarían en la memoria de los espectadores por su “fiesta de color, ritmo y poesía”, señalando -como en toda las crónicas- que hubiera sido “perfecto” con una orquesta mayor⁸³. La misma opinión sobre la orquesta la llevaba *Las Provincias* el 1 de mayo en su portada, donde contraponía el esfuerzo hecho por la empresa valenciana- Eslava S.A- al realizado por la “forastera” al haber quitado músicos a la orquesta: “creer que bastan menos que para “Las golondrinas” que para una obra de Rimsky, es sentirse demasiado absorbente. Para provincias todo parece bien a ciertas empresas forasteras”.

⁷⁹ *El Pueblo*, 29 de abril de 1918, p. 2.

⁸⁰ Fidelio, *El Mercantil Valenciano*, 29 de abril de 1918, p. 2.

⁸¹ Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides” p. 22. Legado Joaquín Turina(en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁸² La única crónica que hace una descripción de las representaciones es la que realiza Fidelio, donde destacó a “Cleopatra” sobre las demás obras de la noche: “La reprise del grandioso drama “Cleopatra” volció a ser admirado y aplaudido, impresionado por la magnificencia de su presentación e interpretación justa, bella y de gran propiedad arqueológica artística”. En este ballet sobresalieron según el crítico, los bailarines Lydia Sokolova, Lubow Tchernichewa y Massine debido a la propia complejidad dramática de su ejecución, también fue muy aplaudido el resto de la compañía: “fueron aplaudidísimos y aclamados en escena por su excepcional labor artística, tributándoles el público una cariñosa despedida a todos los artistas que forma la compañía de los Bailes Rusos” Fidelio “Los Bailes Rusos”, *El Mercantil Valenciano*, 30 de abril de 1918, p. 3.

⁸³ *Diario de Valencia*, 1 de mayo de 1918, p. 5.

La visión que hacía *El Pueblo*⁸⁴ del espectáculo, bajo el prisma clasista, hablaba de una representación con un mayor número de “clase media, burguesa y obrera” junto con algunos artistas y con poca presencia de “ricos” y aristócratas”. Según este diario, en la última representación el teatro estuvo igual de lleno que el sábado, el día más “solemne”, pero del mismo modo que celebraba el éxito como espectáculo de los bailes rusos, al igual “que en cuantas capitales se exhibieron”, mencionaba las “pérdidas” económicas que tuvo la empresa del Teatro Principal⁸⁵.

Al terminar la sesión, la compañía emprendió viaje a Alcoy en coche donde Turina no pegó ojo en toda la noche y cuando llegó a la ciudad alicantina, el día 1 de mayo por la mañana, tampoco pudo dormir al encontrarse con un grupo de admiradores que le estaban esperando, aunque no les quiso atender y decidió citarse con ellos por la tarde⁸⁶.

La localidad, se había estado preparando los días previos a la llegada de la compañía en lo que preveía la prensa local, iba a ser “el acontecimiento sin igual en la historia de nuestros espectáculos públicos”⁸⁷ y agradecía al sr. José Casanova empresario del Teatro Calderón de

⁸⁴ “Los Bailes Rusos. Cuarta y última sesión”, *El Pueblo*, 3 de mayo de 1918, p. 2.

⁸⁵ Las crónicas periodísticas resaltaron que las funciones fueron un desastre tanto en lo que se refiere a la asistencia de público como para la empresa S.A. Eslava, que explotaba el Teatro Principal en Abril de 1918. En el registro contable los sueldos pagados del 17 al 30 de abril de 1918, incluyendo las funciones de los *ballets russes*, ascendieron a un montante total de 2100 pesetas de las que el 5 por ciento (103,50) fueron a parar a Hacienda, en función de Contribución sobre la utilidad de la riqueza mobiliaria. Resaltar que los sueldos no fueron extraordinarios respecto a otros artistas, porque en el mes anterior del 14 de marzo al 14 de abril, el total pagado fue de 3720 pesetas. Margarita Xirgú que actuó sobre el mismo escenario en el mes de Diciembre de 1918, cobró por 12 días 40 pesetas, lo que nos hace una idea aproximada de las retribuciones de los integrantes de la compañía. En lo que al éxito empresarial se refiere en términos de beneficio económico, fue acorde con el de público, escaso. En una carta remitida por el gerente de la empresa S. A. Eslava, Vicente Barber Cebriá, al director del Hospital Provincial de Valencia, Salvador de Goya y Cabieces le detallaba los impuestos deducidos de las actuaciones de la compañía rusa los días 25, 27, 28 y 30 de abril según 12ª cláusula del contrato entre las partes. El total de taquilla ascendió a 3718, 80 pesetas, de lo que se dedujo el 5 por cien para la Junta de Protección de la Infancia, 185,14 peseta y para la intervención de Hacienda en representación de la compañía arrendataria de Tabacos. El 10 por cien, 371,88 pesetas en concepto de impuestos de espectáculos públicos de Timbre del Estado y otro 10 por cien en concepto de recargo municipal por espectáculos públicos. Lo que se tradujo en un neto de 2789,9 pesetas después de impuestos, produciéndose unas pérdidas de 7210.1 pesetas para la empresa, si suponemos que el contrato por los cuatro días de los *ballets russes* fue de 10000 ptas. Datos extraídos tras consulta de: Archivo de la Diputación Provincial de Valencia. Expte. 2712 del Teatro Principal del Valencia.

⁸⁶ Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 23, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁸⁷ El propio redactor del *Heraldo de Alcoy*, creía incluso que debido al tamaño de la compañía iban a ser “insuficientes los hoteles, fondas y casas de huéspedes para alojar al numeroso personal de la compañía”

Alcoy, el esfuerzo que había hecho para traer a una compañía que era la misma que había actuado en el Liceo de Barcelona, el Real de Madrid o el Victoria Eugenia de San Sebastián⁸⁸. Para dar a conocer el espectáculo el *Heraldo de Alcoy* reproducía una crónica de Fidelio en *El Mercantil Valenciano* del día 26 de abril de 1918 sobre la actuación de los bailes rusos en Valencia⁸⁹, ya que el programa iba estar compuesto por las obras que “habían obtenido mayor éxito en aquella ciudad”⁹⁰.

El día 1 de mayo a las nueve y media de la noche se celebró la única función de bailes rusos en Alcoy con la programación de “Carnaval”, “Les Sylphides”, “Le Festin” y “El príncipe Igor”⁹¹. El periódico local *Heraldo de Alcoy* apenas hizo una “nota” de reseña del espectáculo, en la que no entró a describir las obras ni aportó detalles de la sesión. Lo que si aclaraba la escasa información facilitada de la sesión, era que el “éxito artístico” no estuvo acorde con el de “taquilla”⁹².

La siguiente parada de la gira sería Alicante, donde llegaron en un tren con poca capacidad para sentar a toda la compañía junto con la orquesta, por lo que “la plana mayor” de los rusos, como llamaba Turina al círculo más cercano a Diaghilev, viajó en el vagón de equipajes “para dar ejemplo”⁹³. Como ya había pasado durante la gira una parte de los vagones con el material y decorados, que eran mas voluminosos, llegaban un día antes al siguiente destino donde se iba a actuar para iniciar los montajes, ya que siempre surgían algunos contratiempos. En este caso, el día 30 de abril habían llegado a Alicante en El Correo Andalúz, el material de escena y 15 integrantes de la “clase baja” de la compañía, es decir,

⁸⁸ *Heraldo de Alcoy*, 27 de abril de 1918.

⁸⁹ *Heraldo de Alcoy*, 30 de abril de 1918.

⁹⁰ *Heraldo de Alcoy*, 27 de abril de 1918.

⁹¹ “Los Teatros”, *Heraldo de Alcoy*, 1 de mayo de 1917.

⁹² “Los Teatros. Notas”, *Heraldo de Alcoy*, 3 de mayo de 1918. Acker reproduce la crónica de la sesión, en Y. Acker, *op.cit.* 248. Días antes de la sesión de bailes rusos el *Heraldo del Alcoy*, ya había advertido a sus lectores que el traer a la compañía a la localidad, necesitaba un “presupuesto de gastos extraordinarios” y que el precio de las entradas iba a ir en relación a esta “condición económica” que había tenido que afrontar la empresa. Al no localizar ningún programa de mano, no hemos podido saber el precio de las entradas pero, Turina, en sus “Recuerdos y Efemérides”, nos muestra la imagen que ofreció la sala del Teatro Calderón esa noche en una frase: “en la representación se lleno el anfiteatro, quedando vacías las butacas”, en Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 23. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Por lo que deducimos, debieron de tener un precio alto.

⁹³ *Ibid.*

maquinistas y electricistas para iniciar los montajes de la escenografía en el Teatro Principal de Alicante antes del comienzo de las sesiones el día 2 de mayo⁹⁴.

La sesión inaugural dio comienzo a las 9:30 de la noche con un programa compuesto por “Les sylphides”; “Scherezade”; “Le Festin”; “El Príncipe Igor”⁹⁵ que despertó una gran expectación en varios medios de la ciudad, traducido en un amplio seguimiento de los bailes rusos. *El Día*, por ejemplo, en su crónica describía un Teatro Principal que lucía “espléndido”, entre otras cosas porque muchos de los asistentes vistieron con traje de gala en las zonas altas, y en este caso -continúa el cronista-, “doblemente alta” por el precio de las entradas. Y

⁹⁴ El resto de la compañía llegará el mismo día dos, sin tener apenas tiempo para descansar. Para facilitar la venta de entradas las taquillas, la empresa dispuso la apertura del despacho hasta las doce de la noche del día 30, haciendo valederas las entradas del día 2 para el día 3, en *El Día*, 30 de abril de 1918, portada.; *El Correo*, 30 de abril de 1918, también recoge esta noticia al igual que *El Tiempo*, de 28 de abril de 1918, que anunciaba: “cuantas personas retiren antes del día 30 sus localidades, tendrán derecho a asistir gratuitamente a la segunda representación. Para ello se les dará el correspondiente billete oportunamente”. O sea, que si comprabas la entrada para la sesión inaugural del día 2 antes del 30 de abril, te hacían un dos por uno. Aunque esta decisión pareció ser un poco improvisada porque en principio solo había programada una sesión para el día 2 de mayo. Así lo indicaba *El Tiempo*, de 27 de abril de 1918, según su correspondiente en Valencia, quien había transmitido mediante correspondencia telegráfica que “los famosos bailes rusos” que se encontraban actuando en Valencia en esos momentos, anunciaban la programación de una segunda función para el día 3 de mayo en Alicante. Este cambio de fechas sería al que se refiere Turina por carta a su mujer ese mismo día 27, cuando le escribe desde Valencia, tras mantener una larga conversación con Diaghilev que acabó en cena: “Ayer me cogió Diaghilew á las 5 y media de la tarde y me soltó á la una menos cuarto de la noche, invitándome á cenar. Cuando se pone amable es de plomo el hombre. Mañana te mandaré el itinerario pues creo que hay cambio de fechas aunque no para Sevilla” Carta de Joaquín Turina dirigida a Obdulia Garzón, fechada el 27 de abril de 1917, en Valencia, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁹⁵ *El Luchador: diario republicano*, 2 de mayo de 1918. En el programa reproducido por el diario *El Día*, 2 de mayo de 1918, de las obras que se iban a representar esa noche y del que a continuación reproducimos en su integridad los bailarines que participaron en “El príncipe Igor” y “Scheherezade”, se observa que por primera vez, Félix, el bailarín de flamenco que se había incorporado a la compañía de Diaghilev en junio de 1917, era parte del cuerpo de baile de la compañía:

“EL PRÍNCIPE IGOR.

Danzas polovtsienas, Mlles. Klementowicz, Boniecka, Soumarakova I, Kachouba, Muraviera, Potapowicz,

Soumarokova II, Zalewska, Zamukovska, Kostrovskaja.

Jóvenes polovtsienas. MM. Idzikowski, Wojcikowski, Bourman, Kremniew, Ochimowski, Maximow, Félix. Soldados, MM. Stakiewicz, Oumansky, Kawecki, Novak Herman, Pianowski, Kegler, Kostrovskoy, Javinski, Pavlow, Masgani, Kostecki Bromberg.

SCHEREZADE:

Drama coreográfico de M. Fokine y L. Bakst. Música de Rimsky-Korsakow. Decorado y vestuario de L. Bakst. Zobeide, Princesa de Samarcande. Mme. Lubow Tchernichewa; Negro, favorito de Zobeide, M. Nicolas de Zvereff; Shariar, rey de la India y de la China, M. Serge Grigoriew; Scechaba-Zemon, su hermano, M. Jawinski.

El gran eunuco, M. Nicolas Kremniew. Odaliscas, Mme. Wasilewska.

Mujeres del Sultán, Mme. Sumarokova I, Muraviera, Bonietka.

Primeras esclavas del Harén, Mmes. Nemtchinova II, Evina Soumarokova II, Trostovskia, Maskagni.

Negros, Mm. Nowak, Kavetzky, Kostrovskoj, Statkiewicz, Pianowski, Kegler, Herman, Pavlow, Oumansky, Bromberg.” *Niños, Mm. Kremnieff, Idzikowski, Boruman, Wojcikowski, Kostecki, Félix.*

remarcaba la exclusividad del acontecimiento que suponían los bailes rusos en Alicante como algo para unos pocos privilegiado: “espectáculo exquisito, demasiado exquisito acaso; precisa para su completa comprensión una educación plena... No es espectáculo para multitudes”⁹⁶. *El Periódico para Todos*, por su parte, también confirmaba que al teatro solo habían acudido las clases más altas de la ciudad que se distribuían en los palcos principales, platea, butacas, anfiteatro y en particular en las galerías altas, donde estaba: “lo más selecto de la sociedad alicantina”⁹⁷. De otro lado, *El Correo*, centraba su crónica en agradecer a la empresa PLC el haber hecho realidad los bailes rusos en Alicante:

“Gracias al rumbo de la empresa PLC hemos podido disfrutar de un espectáculo que realmente debe estar vedado a poblaciones que no sean las grandes capitales en que, capacidad de muy amplios coliseos y el hábito del público a soportar crecido gasto en el saboreo del arte, haga posible su presencia. Ello és que anoche tuvimos un primera exhibición y una primera audición capaces de conformar al más exigente”⁹⁸.

El Tiempo, a diferencia de las otras crónicas se basó más en la parte artística del espectáculo, sobre todo al efecto de la música y los detalles de las luces que le daban al escenario una "evaporación de ensueño". De las obras representadas, para el cronista de *El Tiempo*, “Scheherezade” fue el mejor ballet de la primera noche de bailes rusos no solo por su presentación en el escenario. La música le evocaba recuerdos de culturas diferentes que parecían encontrarse en sus acordes: “por su virtuosidad, argumento y mímica fué sin disputa lo más selecto del espectáculo, mereciendo cita aparte la música, de un clasicismo árabe que en muchos momentos recuerda a motivos españoles, levantinos y árabes”⁹⁹.

El día 3 de mayo a la misma hora que la noche anterior, se inició la segunda representación de bailes rusos en el Principal alicantino con la programación de “Carnaval”, “Cleopatra”, “El espectro de la rosa” y “Sol de la noche” y aunque el público fue más numeroso que en el día de antes, a “pesar de lo caro de las entradas, ha sabido apreciar el verdadero mérito del espectáculo”¹⁰⁰. Sin embargo, los resultados económicos no fueron los esperados por la empresa P.L.C, aunque *El Tiempo*, no dudó en agradecer el “sacrificio”

⁹⁶ *El Día*, 3 de mayo de 1918.

⁹⁷ *El Periódico para Todos*, 3 de mayo de 1916, portada.

⁹⁸ *El Correo*, 3 de mayo de 1918.

⁹⁹ Bamba-lina, “Bailes rusos”, *El Tiempo* 3 de mayo, de 1918.

¹⁰⁰ *El Tiempo*, 4 de mayo de 1918, p. 2

hecho por los empresarios del Teatro Principal por traer y dar a conocer los bailes rusos en la ciudad: “artísticamente han logrado un triunfo los dos luises”¹⁰¹.

Pero, no todo iban a ser loas para los ballets rusos en su paso por Alicante, la cabecera *La Correspondencia de Alicante*¹⁰² criticó el alto precio de las entradas, citando gran parte de la crónica que hizo S.A para el diario valenciano *El Pueblo*, el 26 de mayo de 1918 sobre la primera de las actuaciones de la compañía en Valencia -como recordaremos, en ella se hablaba del escaso público que presenció el espectáculo, debido en parte al alto precio de las entradas, donde al igual que en Zaragoza, se hubieron de rebajar- porque reproducía la imagen de lo que sucedió en las representaciones alicantinas. Para este diario, pagar 25 pesetas por una butaca de patio, era un lujo que poca gente se podía permitir aunque se tuviese en cuenta el gran desembolso de la empresa para la contratación de la compañía de Diaghilev. Aún así, al igual que *El Tiempo*, agradecía a la empresa PLC el interés por traer a la compañía a Alicante, sin embargo reconocía el conformismo de los espectadores: “No hubo pateo y pita porque el público alicantino es de suyo prudente y condescendiente”¹⁰³.

Las siguientes paradas de la gira por provincias iban a situarse en Cartagena y Murcia con tres actuaciones repartidas entre las dos ciudades. De Alicante la compañía se dirigió en primer lugar a Cartagena, donde tenía programada una única actuación el día 4 de mayo, para luego volver hacia Murcia con el fin de completar las dos actuaciones programadas los días 5 y 7 de mayo.

La sesión de Cartagena en el Teatro Circo, se programó a las ocho y media de la noche del día 4 de mayo con las siguientes representaciones “Les Papillons”, “Scheherezade”, “El Festín” y “Sol de la noche”. *El Eco de Cartagena* y *El Porvenir* estuvieron promocionando el

¹⁰¹ Se refiere a los empresarios Lluís Atolaguirre, Lluís Penalva i Rafael Antón, empresarios que conformaban la sociedad P.L.C (Poder, Lealtad y Constancia), en Jaume Lloret i Esquerdo, *El Teatre a Alacant (1833-1936)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 168.

¹⁰² *La Correspondencia de Alicante*, 3 de mayo de 1918, nº 93, p. 2. El mismo diario, el día 5 de mayo, se hace eco de que con los profesores de la orquesta de los *ballets* rusos ha actuado el cuarteto de instrumentos de metal “Renacimiento”, formado por Alberto Cañete (trombón), Felipe Molinero (trompa), Lorenzo Domingo y Federico Corto (trompetas), este último fue solista de la Banda Municipal de Alicante. Como recordaremos, la compañía de Diaghilev ya hizo lo mismo en Valladolid, sumó músicos locales al cuerpo de la orquesta, en *La Correspondencia de Alicante*, 5 de mayo de 1918, nº 93, p. 3

¹⁰³ *Ibid.*

espectáculo desde el día 2 de mayo con un pequeño recuadro publicitario en sus páginas, era muy escueto: “Compañía de Bailes rusos en las que trabajan 120 artistas y una gran orquesta”. Y como ya sucediese en Alicante y Alcoy, la prensa local volvió a tirar de crónicas ya publicadas en otros periódicos durante la gira para aportar información extra a sus lectores del espectáculo, otra vez el “juicio crítico” provino desde una de las cabeceras de Valencia.

Respecto al estreno, la única crónica la aporta Ridó desde las páginas de *El Porvenir*, donde destacó las actuaciones de los bailarines Lydia Lokopova y Massine que fueron los que más éxito cosecharon en las representaciones. También se refirió a Joaquín Turina y a los profesores de la orquesta porque en su “prestigio se ampara la compañía artística” para imponer la moda de este nuevo tipo de arte. Del mismo modo, el crítico del periódico creía que “el bello conjunto artístico” de los bailes rusos, era una combinación de música, color, luz, literatura y escenografía demasiado compleja para que el público, con una sola representación de la compañía, pudiese captar el arte moderno que esta representaba¹⁰⁴. Al final de la representación, según cuenta Turina, se produjo una pequeña rebelión de los bailarines porque llevaban varios retrasos en sus pagas y se negaban a continuar con la gira¹⁰⁵.

En Murcia, desde el 10 de abril comenzaron a aparecer noticias sobre el espectáculo al publicarse la noticia de que el empresario José Casanova, había llegado a la ciudad para cerrar una única función de los bailes rusos en el Teatro Romea el 5 de mayo¹⁰⁶. El 25 de abril ya se abrió el plazo para realizar encargos en la contaduría del teatro¹⁰⁷ y, hasta el día del estreno,

¹⁰⁴ Ridó, “Los Bailes Rusos”, *El Porvenir*, 6 de mayo de 1918, p. 2.

¹⁰⁵ Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 23. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Grigorieff, cuenta en sus memorias que todos los miembros de la compañía aceptaron embarcarse en esta gira por España a sabiendas que Diaghilev no les iba a pagar todos sus honorarios salvo un pequeño “salario de subsistencia”. El empresario ruso apenas llegaba para cubrir gastos y como la gira transcurría por poblaciones con teatros no muy grandes no podían poner un precio alto a las entradas para aumentar las ganancias. En Serge Grigorieff, *op. cit.*, p. 145. Hasta ahora la prensa de las localidades donde recalaba la gira, afirmaba todo lo contrario, los precios eran elevados y más en este tiempo en el que España estaba sufriendo una crisis de subsistencias con subidas de precios en alimentos básicos como el pan. Estas noticias venían recogidas en muchas portadas de prensa durante esta gira.

¹⁰⁶ *El Liberal*, 10 de abril de 1918, p. 3. Se da la circunstancia que José Casanova también era el mismo empresario que gestionaba el Teatro Calderón de Alcoy, donde actuaron los bailes rusos unos días antes, el 1 de mayo. El diario *El Tiempo*, además afirmaba que José Casanova estaba cerrando una gira por Andalucía y Levante y había ya suscrito un contrato con la empresa del Teatro Romea. En base a estas informaciones, no solo Serrano se encargó de gestionar las contrataciones de los rusos en la gira de provincias, en “Los bailes rusos”, *El Tiempo*, 11 de abril de 1918, portada.

¹⁰⁷ *El Tiempo*, 25 de abril de 1918, p. 2.

apenas hubo publicidad en la prensa local que había ido informado de las noticias relacionadas con la llegada de los *ballets russes* a la ciudad.

El día 5 por la noche se celebró la que iba a ser, a priori, la única representación en la ciudad con el programa compuesto por “Carnaval”, “Les Sylphides”, “Le Festin” y las danzas de “El príncipe Igor”. Con una gran presencia de público en el Romea quedaron vacíos asientos en el patio de butacas y dos palcos, aunque la entrada general “estaba casi llena” y eso que los precios fueron “excepcionales”¹⁰⁸. De todas las obras, “Le Festin” fue la más aplaudida por el público, sobresaliendo las actuaciones de Lydia Lopokova y las “grandes facultades” de Idzikovski¹⁰⁹.

Ante el éxito obtenido y por la reacción de los espectadores, el diario *El Tiempo* afirmaba que una “segunda representación obtendría, el mismo buen éxito”¹¹⁰. La petición desde el periódico surtió efecto porque al día siguiente, 7 de mayo, la empresa Teatros S.A anunciaba una nueva función para ese mismo día con una rebaja de precios (Platea, palcos principales, proscenios y escenarios, sin entrada, 40 ptas., butacas 6 pesetas y entrada general 1 pta.). El improvisado¹¹¹ programa se compuso de “Scheherezade”, “El Espectro de la noche”, “Cleopatra” y “Sol de la noche” y se anunció “como quizás no háyase presentado, ningún otro en la tournée que viene realizando esta compañía”¹¹². La crónica de la noche destacó los ballets “Scheherezade” y “Cleopatra”, de nuevo la actuación de Lydia Lopokova y al violinista de la orquesta, el sr. Gerner. Aunque ni una palabra sobre Turina:

“De los cuatro números del programa “Scheherazada” y “Cleopatra” obtuvieron un éxito ruidosísimo. No puede darse nada más artístico ni presentado con más absoluta propiedad. Una maravilla de arte, de presentación, de ejecución perfectísima. La orquesta merece un aplauso por la labro magistral que realizó. El violinista señor Gerner se

¹⁰⁸ Fueron de las localidades más baratas que se pudieron adquirir en los diferentes teatros de la gira de provincias con butacas de patio a un precio de 6 pesetas y entrada general a 1 peseta. “Teatro Romea. Bailes rusos”, *El Tiempo*, 7 de mayo de 1918, portada.

¹⁰⁹ “Los Bailes rusos”, *El Tiempo*, 6 de mayo de 1918, pp. 1-2.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Debió tener éxito la función de bailes rusos en su primera noche en Murcia tal y comenta la crónica de *El Tiempo*, para así de improviso, programar una nueva función para de algún modo intentar generar ingresos extras para la compañía que, como hemos visto por la rebelión de los bailarines en Cartagena, estaba necesitada.

¹¹² “Bailes Rusos”, *El Tiempo*, 7 de mayo de 1918, portada.

acreditó como un consumado maestro en los solos difícilísimos de “Scheherazada” y “Cleopatra”. El público salió satisfecho. La entrada fue muy buena”¹¹³.

Tras finalizar esta última actuación en el Levante español, la compañía se dirigió hacia Córdoba en el tren correo de Murcia, donde al llegar a Alcázar de San Juan (Jaén), se produjo un doble incidente. El primero de tipo logístico, por el retraso de dos vagones con decorados y vestuarios por motivos que se desconocen que hizo que la actuación prevista para el día 9 de mayo en el Gran Teatro de Córdoba se pospusiera hasta el día 10¹¹⁴. El segundo problema fue causado por dos bajas inesperadas de componentes de la orquesta, ya que las dos trompas de la orquesta abandonaron la gira en esta estación y cogieron un tren con destino a Madrid. Tenía razón Turina, cuando en sus “Recuerdos y Efemerides”, hablaba del viaje hacia “Andalucía” como “largo, sofocante y pintoresco”¹¹⁵.

Antes de la llegada de la compañía a Córdoba, se inició una pequeña campaña publicitaria del espectáculo en dos de los periódicos de la ciudad, el *Diario de Córdoba* y *El Defensor de Córdoba*. En el primero, la publicidad sí se llevó a cabo mediante largas cabeceras en alguna de las páginas interiores, como venía siendo habitual durante la gira en los días previos al estreno en una nueva ciudad. Por su parte, el diario católico *El Defensor de Córdoba*, publicó varias noticias breves sobre los bailes rusos, aunque con el pretexto de “exceso de actualidad” informativa, se vio obligado a aplazar la publicidad de la compañía por falta de espacio¹¹⁶. En lo que concierne al espectáculo y el teatro, la función retrasada que se programó el día 10 de mayo a las diez de la noche en el Gran Teatro de Córdoba, fue configurada con las obras “Les Papillons” “Scheherezade”, “El Espectro de la rosa” y “Sol de la noche”. Ninguno de los diarios nos aporta mucha información sobre el acontecimiento.

El Defensor de Córdoba hablaba de “éxito en taquilla” a pesar de los precios de las entradas¹¹⁷, no habituales en la ciudad. Los asistentes al teatro esa noche llenaron “plateas, el

¹¹³ *El Tiempo*, 8 de mayo de 1918, portada.

¹¹⁴ *El Defensor de Córdoba*, 10 de mayo de 1918, p. 2

¹¹⁵ J. Turina, “Recuerdos y efemérides,” p.23. Legado Joaquín Turina(en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

¹¹⁶ *El Defensor de Córdoba*, 7 de mayo de 1918, p. 2.

¹¹⁷ *El Defensor de Córdoba*, 8 de mayo de 1918, p. 2. El precio de las entradas es de 50 ptas Preventivos de segunda; platea 62,50; palcos 50 ptas.; butacas 12,50; anfiteatro 3 ptas.; entradas de palcos y platea 4 ptas.; paraíso 2 ptas.

anfiteatro y el paraíso, y había buena entrada de butacas” y en palco pero, para este diario: “el público no se entusiasma con el espectáculo”¹¹⁸. El *Diario de Córdoba*, en cambio, catalogó las representaciones en la misma “zona de arte” que la “mágica Tortola de Valencia” tanto por cubrir las expectativas de los días previos como por “la música deliciosa y la presentación escénica admirable”. El espectáculo “cautivó la atención de todos y concedió gratisimo solaz”¹¹⁹. Después de Córdoba, la siguiente parada de la gira por Andalucía sería Sevilla, tierra natal del director de la orquesta de los bailes rusos Joaquín Turina.

Con tres funciones programadas para los días 11, 12 y 14 de mayo en el Teatro Cervantes de Sevilla el estreno de los bailes rusos, “tan encomiados y tan discutidos”, se produjo el día 11 de mayo por la noche con el siguiente programa, “Les Syphides”, “Le Festin”, “Scheherezade” y las danzas de “El príncipe Igor”. Con un aforo incompleto porque se veían algunos asientos vacíos “en butaca, palcos y plateas” por una “prevención injustificada”¹²⁰. El cronista de *El Noticiero Sevillano* esperaba que este hecho no se volviera a repetir en las sucesivas sesiones por ser los bailes rusos la mejor “producción artística” que se podía ver en aquellos días:

“Son los bailes rusos la más moderna manifestación del arte en la escena. Para llegar á ellos ha sido precisa la depuración de muchos ideales artístico y aún así encontramos hoy en este arte combinado que sus formas no están concretas todavía que asistimos á un espectáculo que hace -en su carácter actual el cual en su desarrollo ha de marcar orientaciones artística aún desconocidas”¹²¹.

El público que presenció el espectáculo sí reconoció el trabajo de los artistas y los ovacionó al finalizar cada una de las obras, de hecho, la “cortina se alzó numerosas veces”¹²². En este sentido, Cyrano, desde *El Liberal* daba la “enhorabuena” a la empresa¹²³ por el

¹¹⁸ *El Defensor de Córdoba*, 11 de mayo de 1918, p. 2.

¹¹⁹ *Diario de Córdoba*, 11 de mayo de 1918, p. 2.

¹²⁰ Las prevenciones a las que se refiere el cronista de *El Noticiero Sevillano*, del día 12 de mayo, eran las provenientes de una campaña contra la moral que se hizo contra los desnudos de la obra de “Cleopatra” por parte de sectores conservadores de la sociedad sevillana, en Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 24, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

¹²¹ Ch., “En el teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Noticiero Sevillano*, 12 de mayo de 1918.

¹²² *Ibid.*

¹²³ El empresario del Cervantes era Fernando Gonzalez Serna.

espectáculo ofrecido y al público de Sevilla por su “cultura artística” al saber agradecer con aplausos las obras representadas, por haberlas “comprendido”¹²⁴.

En el segundo día de bailes rusos en Sevilla, el día 12 de mayo, el programa fue seleccionado según *El Noticiero Sevillano* de entre los mayores éxitos de la compañía de Diaghilev: “Carnaval”, “El espectro de la rosa”, “Sol de la noche” y “Cleopatra”, hicieron que esta vez el teatro Cervantes se llenase¹²⁵. De todas las obras programadas, “Cleopatra”, fue la obra más aplaudida de la noche y su éxito se fundamentó en las interpretaciones de Lubow Tchernicheva, Lydia Sokolova y Leonidas Massine, “con un merecidísimo triunfo”¹²⁶. El cronista de *El Noticiero Sevillano* remarcaba, respecto a “Cleopatra” y las interpretaciones de los artistas¹²⁷, que era “la obra más formal de cuantas se han presentado estos días”, porque al parecer durante el desarrollo de la obra, varias personas abandonaron la sala del Cervantes¹²⁸. La obra de la corte del faraón vino precedida de “Sol de la noche” que no fue bien entendida por el público ni tampoco por el cronista de *El Noticiero Sevillano* presente durante la función: “La noche en las regiones Árticas se presenta ante nuestros ojos espantados por medio de unas danzas incomprensibles, en las que el elemento estético cede el paso á las representaciones grotescas”¹²⁹.

El día 13 no hubo sesión en el Cervantes de bailes rusos y aunque Sokolova no lo cita expresamente, fue el único día de descanso para la compañía. Es muy posible que este día sin representaciones fue el que narró Sokolova en sus memorias y que transcurrió en una venta a las afueras de la ciudad. Allí la compañía disfrutó por la noche de una “auténtica” fiesta de flamenco con gitanos incluidos a la que se unió, de forma espontánea, el bailarín español de la compañía Félix:

“...Felix sprang into the middle of the room and began to dance as we had never seen him dance before. He tapped his heels faster and faster in an amazing variety of

¹²⁴ Cyrano, “Los bailes rusos”, *EL Liberal*, 12 de mayo de 1918.

¹²⁵ Ch., “En el teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Noticiero Sevillano*, 12 de mayo de 1918.

¹²⁶ Cyrano, “Los bailes rusos”, *El Liberal*, 13 de mayo de 1918.

¹²⁷ “En el teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Noticiero Sevillano*, 13 de mayo de 1918.

¹²⁸ Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 24, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

¹²⁹ Ch., “En el teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Noticiero Sevillano*, 13 de mayo de 1918.

rhythms, and cracked his fingers as though they were castanets. He danced on his knees, leapt in the air, fell crashing on the side of his thigh, turned over and jumped up with such speed that it was incredible that the human body could stand the strain without injury. The Gypsies were themselves amazed and called our encouragement to him. Félix went on and on until he must have been exhausted, but he would not stop. We shouted basta! basta! but it was not until the Gypsies closed in and surrounded him that he would give up. After that evening Diaghilev must have made up his mind that he would never find a Spanish dancer better than Felix”¹³⁰.

La última sesión en Sevilla se programó el 14 de abril de 1918, con dos nuevos estrenos “Thamar” y “Les Papillons” junto con las ya representadas “Les Sylphides” y “Scheherezade”. Blondin, desde *El Noticiero Sevillano*, se lamentaba que pese al éxito de público que habían tenido los bailes rusos en el Cervantes, la compañía de Diaghilev no hubiera “querido prorrogar” su estancia en Sevilla y añadía, sobre la última representación, que “Thamar” era el ballet que menos había gustado al público de todos, quizás por su “orientalismo desconocido”, simplemente resultaba extraño¹³¹. De la misma opinión era Cyrano, en las páginas de *El Liberal*, añadiendo que la música le había parecido “dura” y que quizás, el escenario del Cervantes no era el adecuado para representar la escenografía de “Thamar” por requerir un escenario con mayores dimensiones. Las ovaciones de la noche fueron para Tchernicheva, Massine y Lopokova. Terminaba su crónica con una despedida a los bailes rusos y alabando a su compadre Turina:

“Al terminar esta ligera crónica con una cordial despedida á la compañía de bailes rusos que nos ha saturado de arte, no queremos dejar en el tintero un elogio efusivo al gran compositor Turina que siempre honrará con sus sólidos prestigios el nombre de Sevilla, y que al frente de la orquesta ha realizado en esta ciudad una lucidísima campaña. Enhorabuena, maestro”¹³²

De Sevilla, la compañía se dirigió a Málaga donde habían programadas dos funciones consecutivas en el teatro Cervantes que empezarían justo al día siguiente de finalizar las sesiones sevillanas. La primera de las funciones, contaría con las obras “Les Sylphides”, “Le Festin”, “Sol de la noche” y “Scheherezade” estrenadas el día 16 de marzo a las diez de la noche con unos precios para las localidades acordes a la media de la gira de provincias. Polux,

¹³⁰ Sokolova en sus memorias relata como todos los bailarines intentaban aprender de las lecciones de Félix, incluso tocando castañuelas, pero el español no era bueno enseñando y enseguida perdía los nervios. Massine, en cambio, de forma metódica y acompañado de un cuaderno, anotaba cada paso aprendido tras las lecciones de Félix, en Lydia Sokolova, *op. cit.*, p. 122.

¹³¹ “En el teatro Cervantes. Última función de bailes rusos”, *El Noticiero Sevillano*, 15 de mayo de 1918.

¹³² C., “Último día de bailes rusos”, *El Liberal*, 18 de mayo de 1918.

desde las páginas de *El Popular*, destacó “Les Sylphides” y “Scheherezade como las obras que mejor aceptación tuvieron entre el público.

No tuvo la misma acogida “Sol de la noche” porque fue la obra que menos gustó por varios motivos en opinión del cronista de *El Popular*: “los trajes estrambóticos, los ritmos desacompañados y las extrañas figuras de los artistas dan la impresión de una orgía de locos”¹³³. El público, por su parte, comenzó aplaudiendo las primeras obras de la sesión pero conforme avanzaba la representación, su ánimo fue decayendo y los aplausos eran cada vez menos entusiastas. Para el cronista de *El Regional*, la culpa no la tuvieron los bailes sino la propia cultura artística de los espectadores malagueños: “los bailes rusos constituyen un espectáculo selecto, admirable; pero resulta exótico en estas tierras de tango tradicional, de la bulería cadenciosa y la clásica farruca. ¡Viva la ignorancia!”¹³⁴.

El viernes 17 a las diez de la noche se celebró la última de las sesiones de bailes rusos en Málaga, con la programación de “Carnaval”, “Cleopatra”, “El espectro de la rosa” y “El príncipe Igor”. La sala del Cervantes estuvo mucho menos concurrida que la primera noche del estreno de la compañía de Diaghilev, siendo la obra triunfadora de la noche “Cleopatra”, tanto por las interpretaciones de Tchenicheva (Cleopatra), Lydia Sokolova (Tabor) y Alexander Gavrilow (Amoun) como por la escenografía. La orquesta al igual que su director, Turina, fue objeto de numerosos aplausos del mismo modo que los primeros bailarines de todas las obras y en general, la compañía entera, que fue ovacionada al acabar cada actuación. Polux observó algunas “deficiencias”, aunque no especificaba ninguna en particular, durante la presentación de los ballets porque eran “fácilmente disculpables” y no quitaban valor, en modo alguno, el papel que había realizado la compañía en Málaga¹³⁵.

El día 18 de mayo los bailes rusos se dirigían de Málaga a Granada, última parada de las actuaciones en Andalucía y ciudad que ponía fin a la gira de provincias. Se programaron dos actuaciones en el Teatro Isabel la Católica los días 19 y 21 de mayo y una función privada en

¹³³ Polux, “Teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Popular*, 17 de mayo de 1918.

¹³⁴ “Teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Regional*, 17 de mayo de 1918.

¹³⁵ Polux, “Teatro Cervantes. Los bailes rusos”, *El Popular*, 18 de mayo de 1918.

los Palacios Nazaríes de la Alhambra¹³⁶. Una primera sesión el domingo 19 por la noche, fue configurada con las obras “Les Sylphides”, “Scheherezade”, “Le Festin” y “Sol de la noche”. Con el teatro lleno, una buena dirección de Turina en la orquesta y las grandes actuaciones de Lopokova y Massine, Aureliano del Castillo, se lamentaba del poco espacio que tenía para narrar la crónica de la sesión en *El Defensor de Granada*, porque “la importancia del espectáculo es tal que requiere un gran número de cuartillas”. Por lo que hizo una crónica muy general: “ante la fastuosidad polifónica y policrómica, ante el vértigo coreográfico que presenciábamos, ante todo el exotismo que se nos ofrece, quedamos deslumbrados fatalmente, suspenso el juicio, cuando no es permitida la ponderación analítica”¹³⁷.

La segunda y última sesión del los bailes rusos en Granada en el Teatro Isabel la Católica, se llevó a cabo el día 21 de mayo por la noche, con las obras “Carnaval”, “Cleopatra”, “Les Papillons” y las danzas de “El príncipe Igor”. En esta ocasión, Aurelio del Castillo aseguraba no conocer “todo el magnífico repertorio de bailes” de la Compañía de Diaghilev, porque le pareció que el programa representaba las mejores obras de todas las posibles de los *ballets russes*. De nuevo, la compañía triunfó entre el público granadino en esta segunda noche, en especial Lydia Sokolova, Leónidas Massine y Lubov Tchernicheva, esta última por su interpretación de Cleopatra en el ballet homónimo. La noche, que fue “extraordinaria” y perduraría en la memoria de cuantos asistieron finalizó, según del Castillo, “entre tempestades de aplausos”¹³⁸.

¹³⁶ Turina habló de una representación de “Scheherezade” en los palacios de la Alhambra. En Joaquín Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 24, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Durante los días previos al inicio de las sesiones, la publicidad inserta en *El Defensor de Granada*, ya anunciaba en su edición del día 17 de mayo en un recuadro publicitario la obra “Scheherezade” como “Grandioso estreno mundial. Lujosa presentación” en su p. 2, y en su página 4 describía su argumento y los personajes interpretados por algunos de los bailarines como Zobeida (Lubow Tchernicheva) o el esclavo favorito de la princesa (Zverev). Pero ninguna crónica ni periódico se refirió a la representación en La Alhambra. En lo que respecta a las localidades de los *ballets russes* en el Teatro Isabel la Católica, se pusieron a la venta por un precio de 120 pesetas el abono a palcos principales y platea y las butacas con entrada 20 pesetas y las más baratas, delanteras de paraíso a 6 pesetas. Sin abono, las entradas de día costarían 15 pesetas para las butacas y 2 pesetas las localidades principales de paraíso, en “En Isabel la Católica. Bailes rusos”, *El Defensor de Granada*, 18 de mayo de 1918, p. 3.

¹³⁷ A. del Castillo, “En Isabel la Católica. Los bailes rusos”, *El Defensor de Granada*, 20 de mayo de 1918.

¹³⁸ “En el Isabel la Católica. Bailes rusos”, *El Defensor de Granada*, 23 de mayo de 1918, p. 2. A pesar del éxito de espectadores, la revista La Alhambra publicaba un artículo donde se insinuaba que la Empresa no habría “ganado nada” y que habría “tenido que poner dinero para cubrir los cuantiosos gastos” generados por la contratación de la compañía de Diaghilev. “De teatros. Los bailes rusos”, *La Alhambra*, 31 de mayo de 1918 ,nº481, Granada, p. 229. El empresario al igual que en Alcoy volvía a ser José Casanovas.

3.2 La vuelta a los grandes escenarios.

La compañía de Diaghilev volvía de nuevo a Madrid -la cuarta vez en cuatro años- tras finalizar la gira de provincias sin que se consumase el desmantelamiento de la *troupe* ante la falta de pago a los bailarines. Por otro lado, la empresa de Volpini que seguía gestionando el Real, ya había dado a principios de mayo, curso legal a los trámites para la autorización del espectáculo¹³⁹, y pronto empezaría la campaña de prensa a cargo de Arturo Serrano - era el director artístico de la compañía de Diaghilev durante esta gira de 1918. La mano de Serrano se volvió a notar en la organización de la publicidad y diseño del espectáculo, no solo por el gran número de cabeceras que anunciaron los bailes rusos en el Real. Muchas de sus crónicas asumían además un tono de despedida¹⁴⁰. También se notaba su gestión en el precio de las entradas¹⁴¹ y en el éxito de público para unas sesiones de bailes rusos, que en la anterior gira de noviembre de 1917, no llenó el teatro ni una sola noche como vimos.

El abono de seis funciones comenzó la noche del domingo 25 de mayo de 1918 con una función inaugural que contó con la presencia de los reyes de España, y varios miembros de la familia real, así como numerosas personas de la aristocracia y alta sociedad madrileña¹⁴². El programa se abrió con “Les Sylphides”-como venía siendo habitual en las giras de los grandes teatros en España -, “Cleopatra”, “Les Papillons” y las danzas de “El príncipe Igor”. Obras ya conocidas de sobra por el público madrileño, la única novedad residía en la configuración de la dirección musical que no sería en exclusiva para Turina. Alternaría la batuta con Bartolome

¹³⁹ Carta del empresario Volpini Zenatello del 12 de mayo de 1918 en la que pedía autorización para la celebración del espectáculo de “Bailes Rusos de Sergue Diaghileff” al Director General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública; En otra carta del Director General de Bellas artes, autorizaba la celebración de los *ballets russes* de Sergue de Diaghileff a petición de los empresarios del Real, según lo dispuesto para el arrendamiento en la Real Orden del 25 de junio de 1917. (ultima decena del presente mes y primera del siguiente). Fechada el 16 de mayo de 1918 en Madrid del Director General de Bellas Artes al Delegado Regio. AGA, legajo 65/28. Exp. 8.

¹⁴⁰ La revista *Nuevo Mundo*, nº 1272 del 24 de mayo de 1918, por ejemplo, titulaba un reportaje sobre la compañía “Despedida de los bailes rusos”. El titular hacía referencia a las sesiones de Madrid como si de un adiós se tratará, debido a que iban a emprender una “larga tournée por el extranjero”.

¹⁴¹ Para asegurar un aforo completo, la entrada para butacas de a día costaba 10 pesetas. “Los bailes rusos en el Real”, *La Correspondencia Militar*, 28 de mayo de 1918, portada. No deja de sorprender que en el Teatro Real, acostumbrado a contar entre sus abonados y espectadores a la aristocracia más poderosa del país, el precio de una localidad en butaca fuese más barata que en Valladolid, Alcoy, Granada o Valencia.

¹⁴² Junto a los reyes estaban en el palco de diario, las infantas Isabel y Luisa, la princesa Felipe de Borbón y el infante Carlos. Entre las personalidades, se encontraban la duquesa de Montellano, señora de Ibarra...etc, “En el Real. Los Bailes rusos”, *La Época*, 28 de mayo de 1918, portada.

Pérez Casas¹⁴³ quien, en esta primera sesión, dirigió como toma de contacto las danzas de “El príncipe Igor”, junto con la Orquesta Filarmónica de Madrid¹⁴⁴. Para Adolfo Salazar, que veía solo en la orquesta la novedad de esta nueva temporada de sesiones de los rusos, la programación era una consecuencia más de la visión que tenía Diaghilev del público y prensa madrileños. La idea estaba reflejada en la entrevista de Magda Donato en la temporada anterior¹⁴⁵: si el público, sin estrenos, seguía acudiendo al Real¹⁴⁶, “¿para qué variar?”

“El sr. Diaghilew hizo en la temporada pasada curiosas observaciones a una distinguida escritora sobre el público de Madrid; éste corresponde a aquel halagüeño criterio llenando el teatro y presenciando la milésima de “Sílfiges”, de “Cleopatra”, etc. Ello sirve de prueba fehaciente para suprimir del repertorio “La siesta de fauno”, “Meninas”, “Sadko” o “Las mujeres del buen humor”. Con que nos digan que esas obras no “nos” han gustado, nos conformamos. El atractivo positivo y único que las funcione anunciadas presentan es el haber, por fin, concedido a la música una mayor atención, encomendando alguna de sus obras principales a la dirección de Pérez Casas”¹⁴⁷.

¹⁴³ En una carta de Bartolome Pérez Casas a Manuel de Falla fechada el 19 de mayo de 1918 desde Madrid, este le solicita la partitura de “Petrouchka” ante el comienzo de los bailes rusos en el Real: “Querido Manolo: ¿tiene vd. la partitura de Petrouchka? Si la tiene (o sabe quien la tiene) me haría vd. un gran favor prestándomela dos o tres días pues tengo que dirigirla en los Bailes Rusos y no conozco aún nada de ella y no sobra tiempo para esto. Si la tiene, avise (para ganar tiempo) por teléfono a esta su casa y mandaré a recogerla...” Correspondencia entre Bartolome Pérez Casas y Manuel de Falla, AMdeF. Como vemos, la carta es posterior a la concesión del espectáculo por Volpini Zenatello empresario del Real al Director General de Bellas Artes. La premura de Pérez Casas por obtener la partitura parece indicar que su contratación se gestó poco antes de iniciar las sesiones los bailes rusos en el Real.

¹⁴⁴ Turina, por su parte, no mencionaba ninguna anécdota ni ninguna circunstancias de todos los días de sesiones que pasaron en Madrid los bailes rusos en “Recuerdos y Efemerides”. De hecho, como veremos, la prensa prestó mas atención a Pérez Casas en las críticas con numerosas alabanzas a su orquesta y a la ejecución musical por parte del director Madrileño.

¹⁴⁵ La entrevista de Magda Donato a Diaghilev se puede leer en su totalidad en el anexo.

¹⁴⁶ Según el crítico A. de L. los *ballets* representados en el día del estreno de 1918 en Madrid, “gustaron infinitamente más que otros años y la danza parece como que se ajustaba a la más al ritmo de la música” por la Orquesta Filarmónica de Madrid, “Teatro Real. Bailes Rusos”, A. de L., *Heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1918, p. 2. La labor de la Orquesta Filarmónica de Madrid y de Bartolome Pérez Casas fue muy reseñada en un lugar destacado (igual por un exceso de localismo), casi por encima de Turina, y eso que solo dirigió la última obra, por los diferentes diarios que publicaron crónicas de esta primera sesión. M.M, que también, al igual que Salazar resaltaba la única novedad de las sesiones en la Filarmónica y el duo de directores, apuntaba lo siguiente con cierto sentido figurado: “La orquesta “sonaba” siempre a Pérez Casas y el maestro Turina parecía sólo un traductor. Es natural. La Orquesta Filarmónica es una hija del espíritu artístico de Pérez Casas, y, naturalmente, los hijos se parecen a sus padres, y no a sus padrinos. Pérez Casas recibió en el “Príncipe Igor” una ovación calurosísima”, M.M, “Teatro Real. Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 26 de mayo de 1918, p. 3. El *Heraldo de Madrid*, hablaba de “frialdad” en el maestro sevillano y de calidez del madrileño: “la magnífica orquesta de Pérez Casas, que puso en el empeño toda su alma y que sonó gratísima y admirablemente, dando enorme valor a las partituras, lo mismo cuando en las tres obras ejecutadas en primer lugar la dirigió la frialdad de Turina que llevada en “El príncipe Igor” por “el cálido verbo del insigne Pérez Casas”, en “Gacetillas teatrales. REAL: los bailes rusos”, *El Heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1918, p. 3.

¹⁴⁷ “Teatro Real. Bailes rusos”, ADS (Adolfo Salazar), *El Sol*, 26 de mayo de 1918, p. 3.

La noche acabó triunfal para los artistas¹⁴⁸ en un Real lleno “capaz de hacer sonreír al más descontentadizo del mundo” y con un público que “no se cansaba de aplaudir”¹⁴⁹.

La segunda noche de bailes rusos se programó el 26 de mayo con la presencia de los reyes en el palco de diario, acompañados en los palcos anexos, del resto de la familia real y de distintas personalidades¹⁵⁰. En un teatro Real que se llenó, al igual que el día anterior, se quedó “mucho público sin entrada”¹⁵¹. La programación de la noche se configuró con las obras “Carnaval”, “Schéhérezade”, “Le Festin”, “Sol de la noche” con desigual éxito entre el público y crítica. Una parte de esta no comulgó con “Le Festin” en su primera presentación en Madrid, como Adolfo Salazar que tildó al ballet de “obrita”¹⁵² o M.M desde *El Imparcial* que no era capaz de entender a Diaghilev por haber sido capaz de crear grandes ballets, y luego “Le Festin”:

“Serge Diaghilew puede permitirse un place de dioses: destruir fríamente, conscientemente, toda la belleza que creó. Al menos, así parece indicarlo el estreno de “Festín”...Diaghilew ha imaginado una danza insulsa y breve, un capricho extraño de apagados colores, de coreografía gimnástica, y ha dejados para ambas, para “La princesa enchantée”, oriental y legendaria, y para la popularidad un poco brutal de “Gopack”, el mismo decorado; aquella decoración arbitraria y sombría, deslucida y triste de “Las Meninas”. No sabemos por qué el creador de los bailes rusos tiene el cruel capricho de deshacer en obra, de desvirtuarla, de corromperla”¹⁵³

La antítesis a “Le Festín” de esa noche fue la representación de “Scheherezade”, cuya ovación “entusiasta y estruendosa, duró largo rato siendo para Salazar una de las

¹⁴⁸ “Lydia Lopokova, tan bella y distinguida como de costumbre, escuchó muchos aplausos. Mlle. Tchenicheva y los sres. Leonid Massini (sic) y Zwerew también se hicieron acreedores á ser mencionados por su acabada labor”, en “Teatro Real. Los bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 26 de mayo de 1918, p. 3

¹⁴⁹ A. de L., “Teatro Real. Bailes Rusos”, *El Liberal*, 26 de mayo de 1918, p. 3.

¹⁵⁰ “...la princesa Pío de Saboya, con la duquesa de Plasencia y la marquesa de Ivanrey; marquesas de Viana, Tenorio y Villaviciosa y condesas de Mora y del Puerto; condesa de Pardo Bazán; marquesa de Benicarló y señoría de Quiroga; marquesa de Arriluce de Ibarra y señora de Sanginés y su hermana; baronesa de Wedel, condesa de San Félix y Mme. Sincay; señoras de Moreno Ossorio y Agrela y señorita de García Prieto...”, en *La Época*, 27 de mayo de 1918, portada.

¹⁵¹ “Gacetillas Teatrales. REAL. Bailes rusos”, *EL Globo*, 27 de mayo de 1918, p. 3. Respecto a la alta frecuencia e interés público en el Real por los bailes rusos. *El País*, creía que se habían dado en esta temporada dos cosas, por un lado la presencia de figuras de los bailes rusos como Lopokova o Sokolova y por otra la intervención de Arturo Serrano, por contar con la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas. En “Los Bailes rusos”, *El País*, 27 de mayo de 1918, p. 2.

¹⁵² ADS, “Teatro Real. Bailes Rusos”, *El Sol*, 27 de mayo de 1918, p. 3. Acker, siguiendo a Salazar realiza un listado de las obras dirigidas por Pérez-Casas y Turina respectivamente. En Acker, *op. cit.* 250-251.

¹⁵³ M.M, “Teatro Real. Los bailes rusos”, *EL Imparcial*, 27 de mayo de 1918, p. 2.

“representaciones más completas y más perfectas que hemos visto en las temporadas de los bailes rusos”¹⁵⁴.

La tercera noche de abono correspondió al 28 de mayo con el programa compuesto por “Les Sylphides”, “Petrouchka” y “Scheherezade”¹⁵⁵ que se representó en presencia de la reina Victoria, las infantas Isabel y Luisa, el infante Carlos y los príncipes de Borbón, así como un “buen número de extranjeras y las bellas señoras forasteras que están pasando en Madrid la temporada”¹⁵⁶. Turina dirigió a la orquesta en “Les Sylphides” y Pérez Casas en “Scheherezade” y en “Petrouchka”, con un gran éxito del director madrileño que parecía hacer sombra a Turina, ya que tuvo que aparecer una vez concluida la representación varias veces en el escenario junto con Lopokova, Massine y Zverev¹⁵⁷.

Al día siguiente 29 de mayo por la noche, la sesión, cuarta de abono, estuvo marcada por la epidemia de gripe, muy extendida en Madrid y que cada día afectaba más personas, aunque las autoridades hiciesen llamamientos a la calma¹⁵⁸. Entre los afectados, el propio rey que seguía sin salir de Palacio convaleciente, lo que le impidió ir de nuevo a los bailes rusos que en esta sesión no llegaron a colgar el cartel de completo. Que el rey permaneciese en Palacio con gripe no impidió que la reina y parte de la familia real se desplazaran hasta el teatro para ver las siguientes obras: “Cleopatra”, “Petrouchka”, “El Príncipe Igor” y “El Espectro de la rosa”. En esta sesión guió a la orquesta el maestro Turina “obteniendo general aprobación”¹⁵⁹.

¹⁵⁴ ADS, “Teatro Real. Bailes Rusos”, *El sol*, 27 de mayo de 1918, p. 3.

¹⁵⁵ “Teatro Real. Los bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 29 de mayo de 1918, p. 3.

¹⁵⁶ Con un teatro lleno, destacaba la crónica de *La Época*, el gran número de público femenino presente en el Real: “la princesa Pío de Saboya, duquesa de Santa Elena, Rivas, Bayo...etc”. en “En el Real. Los Bailes rusos”, *La Época*, 29 de mayo de 1918, portada. El rey no acudió a los bailes rusos al estar con fiebre y estar guardando cama, en “La enfermedad reinante. Estado del Rey”, *La Correspondencia de España*, 29 de mayo de 1918, p. 5.

¹⁵⁷ Tristan, “Teatro Real. Petrouchka”, *El Liberal*, 29 de mayo de 1918, p. 3.

¹⁵⁸ Había afectados en los cuarteles, en el congreso, en los ministerios, entre los estudiantes, incluso se había ordenado clausurar las escuelas públicas, en “La epidemia reinante”, *La Nación*, 30 de mayo de 1918, p. 5. Otra noticia destacaba que a causa de la epidemia habían cerrado de forma temporal algunos teatros de la capital y la prensa especulaba con que no iban a abrir en poco tiempo, sino más bien, los que permanecían abiertos deberían cerrar sus puertas después de casi una semana de pérdidas por falta de público. En “Los Teatros. Noticia. Todos los empresarios quieren cerrar”, *El Liberal*, 31 de mayo de 1918, p. 2.

¹⁵⁹ “Teatro Real. Los Bailes rusos”, *La Correspondencia de España*, 30 de mayo de 1918, p. 3.

Después de esta última sesión, hubo un descanso prolongado durante dos días en el Real para preparar las sesiones de despedida de los bailes rusos de Madrid. La primera de las cuales se programó a las diez de la noche del día 1 de junio, con la presencia de un ya recuperado, Alfonso XIII¹⁶⁰ junto con la familia real en un teatro que se completó¹⁶¹. Presenciaron, junto con el resto de espectadores “Thamar”, donde la Orquesta Filarmónica de Madrid fue dirigida por Turina, en cambio “Scheherezade” y “El pájaro de fuego” estuvieron bajo la batuta de Pérez Casas¹⁶² con gran éxito en la presentación de esta última obra. Otra vez parte de la prensa volvía a relacionar el éxito de la temporada de bailes rusos en el Real en 1918 con la Orquesta Filarmónica de Madrid y la dirección de Pérez Casas:

“Orquesta y maestro están completamente compenetrados, y como la dirección es sabia y está bien orientada, los profesores, todos de cierto, triunfan y saben hacer triunfar a su director. La versión que anoche nos ofreció la Filarmónica de “El pájaro de fuego” puede ser calificada de notabilísima por la claridad, la poesía, la brillantez y la bien entendida variedad en la expresión de los matices. Con una orquesta así, la belleza musical y hasta la plástica del poético cuento resulta eminentemente realzada. En un espectáculo como el de los bailes rusos en que la parte lírica es un elemento primordial, si aquella es como ahora sobresaliente, la perfección de los elementos pictóricos y coreográficos de la compañía de Diaghilew ganan en un ciento por ciento. Así encantaba anoche ver el hermoso cuadro plástico y los primores de la admirable Lopokova y el notable Massine, acompañados de una orquesta como la de Pérez Casas”¹⁶³.

La sesión de despedida de los bailes rusos del Teatro Real de Madrid comenzó a las 10 de la noche con la presencia de los reyes y la familia real, infanta Luisa, princesa Felipe,

¹⁶⁰ Había recuperado su agenda diaria que empezaba por la mañana con misa en el salón de los tapices en el Palacio Real, después el rey recibía varios despachos en Palacio mientras la reina paseaba por el Campo del Moro, anexo a Palacio. Después se acercaron en automóvil a ver a la infanta Isabel que se encontraba enferma y por la tarde, antes de asistir a los bailes rusos, había acudido al Hipódromo de La Zarzuela a ver las carreras de caballos, en “Corte y Sociedad”, *El Día*, 2 de junio de 1918, portada.

¹⁶¹ Se encontraban junto a los reyes los infantes Luisa, Carlos y Alonso, y los Príncipes Felipe, Rainiero y Jenaro. El cronista se sorprendía que mientras en otros teatros, la gripe había hecho que disminuyera la afluencia de público no sucedía lo mismo en el Real. “En el Real. Los Bailes rusos”, *La Época*, 2 de junio de 1918, portada.

¹⁶² “Teatro Real. Los Bailes Rusos”, *La Correspondencia de España*, 2 de junio de 1918, p. 3. Como hemos visto, casi toda la prensa durante todas las sesiones había alabado a la Orquesta Filarmónica de Madrid como una de las causas del éxito de los bailes rusos en esta temporada de 1918 pero, también la colaboración con los bailes rusos había servido a la orquesta para reivindicarse que podía estar a la altura de un gran espectáculo como los *ballets russes* de Diaghilev: “Ha sido una magnífica idea la de sumar la brava orquesta de Pérez Casas a estas representaciones de los bailes rusos, puesto que con ello se ha conseguido dar al bello espectáculo una interesante novedad. Y para la Filarmónica, como para su maestro, que tantos partidarios tienen en Madrid, un nuevo motivo para afirmar sus indiscutibles méritos y advertir a los que lo ignorasen que todos los caminos son amplios y llanos para esta colectividad, cuya alma también tiene tres potencias, que son entusiasmo, disciplina y amor al arte”, en “Gacetillas Teatrales. REAL: El pájaro de fuego”, *Heraldo de Madrid*, 2 de junio de 1918, p. 2.

¹⁶³ Tristan, “Los Teatros. Real. El pájaro de fuego”, *El Liberal*, 2 de junio de 1918, p. 3.

duquesa de Aosta, infantes Carlos y Alfonso de Borbón y los príncipes Jenaro, Raniero y Felipe. El programa se compuso de “El pájaro de fuego”, “El espectro de la noche”, “Petrouchka” y “Sol de la noche” donde fueron despedidos con “cariñosas ovaciones” los artistas Lubov Tchenicheva, Massine, Zverev, Lopokova y Stanislav Kosteki al igual que el director Pérez Casas que dirigió toda la sesión¹⁶⁴. El teatro que colgó el cartel de completo, albergó en la sala a un público heterogéneo, que iba desde personas de la alta sociedad¹⁶⁵ hasta artistas, músicos, periodistas y “amantes del arte” en general:

“En el palco de ministro, el de Gracia y Justicia, conde de Romanones...Las butacas veíanse totalmente ocupadas...Nota curiosa es la de paraíso, totalmente ocupado por el público selecto de verdaderos aficionados a la música, que nunca faltan en las fiestas del Regio Coliseo. Allí van algunas personas conocidas de la sociedad, amantes del arte, que están de luto, ó no quieren hacer *toilette*. Allí también literatos, periodistas y artistas; los alumnos del Conservatorio y de la Academia de Bellas Artes, estudiantes de Facultades y otros elementos más populares, pero también muy inteligentes. Es el público culto; y escogido, que tanto terror inspira a los grandes cantantes, porque es un auditorio que no pasa por el movimiento mal hecho, ni perdona rozaduras de notas, ni falsedades y al que no se engaña con malas artes”¹⁶⁶.

Con esta sesión, se daba por finalizada la temporada de bailes rusos en Madrid en 1918, cuya compañía estuvo a punto de sumar una nueva bailarina, llamada Zelita Astolfi, que Diaghilev había encontrado como pareja ideal de Félix, el bailarín español¹⁶⁷. Al finalizar estas dos funciones extraordinarias, tal y como anunció el *ABC*, la compañía de Diaghilev se desplazó a Barcelona para continuar su gira por España¹⁶⁸.

Figura 3. Fotografías de los directores Bartolome Pérez Casas y Joaquín Turina con el bailarín Gavrilov en medio caracterizado para “El espectro de la Rosa”. *Nuevo Mundo*, nº 1272 del 24 de mayo de 1918

¹⁶⁴ *La Correspondencia de España*, 3 de junio de 1918, p. 3.

¹⁶⁵ “La duquesa de Montellano estaba con su hija, la encantadora Paloma Falcó, y la señorita de Villavieja; la duquesa de Plasencia, con la marquesa de Ivanrey; con la baronesa de Wedel”, M., “En el Real. Despedida de los bailes rusos”, *La Época*, 3 de junio de 1918, portada.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Sokolova, afirma que la bailarina fue a ensayar con la compañía una o dos veces, pero el proyecto no fructificó porque sus padres no veían posible su salida de España con el ballet, en L. Sokolova, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁸ “Real. Bailes rusos”, *ABC*, 30 de mayo de 1918, p. 20.

Los bailarines de la compañía reviven la Barcelona de 1918 - al igual que el año anterior - como una ciudad con mucha vida en las calles y cafés rebosantes de gente con actuaciones de flamenco en bares “humildes”¹⁶⁹ El Gran Teatro del Liceo, que había ya concluido su temporada de primavera, abría de nuevo sus puertas para recibir a los bailes rusos de Diaghilev con la novedad de un cambio en la empresa. Juan Mestres sería el empresario que gestionaría las sesiones de 1918 en la ciudad condal¹⁷⁰. Anunciada como “Temporada Bailes Rusos”, se programaron actuaciones para los días 6, 8, 11, 12, 13 y 15 en horario de noche y los días 9 y 16 en horario de tarde, con precios de 72 pesetas para el abono de butaca de platea y anfiteatro y de 20 pesetas para funciones de dos tardes¹⁷¹, muy similares a los del teatro Real.

La primera de las funciones de abono dio comienzo el día 6 de junio domingo a las 21:30 horas de la noche en presencia de reconocidas familias barcelonesas y personalidades políticas en la sala¹⁷² de un Liceo que no se llenó. La programación de esta sesión inaugural por partida doble, con la empresa Mestres con mando en plaza y de los bailes rusos en la Barcelona de 1918, se compuso de “Carnaval”, “Cleopatra”, “Les Papillons” y las danzas de “El príncipe Igor” pero no tuvo el efecto sorpresa de las anteriores ediciones, por varias razones expuestas por *La Publicidad*¹⁷³. En primer lugar, la compañía se presentó “cercenada” sin muchas de las figuras del año 1917 y escasa de bailarines; el decorado y las representaciones no eran los mismos que se vieron la temporada anterior. Por ejemplo, en la representación de “Carnaval” la escenografía “dejaba mucho que desear” y en “Les Papillons” el decorado no era el mismo del año anterior. El cronista de *La Publicidad*, simplemente, lo consideró “una burla” para los espectadores. Por último, la orquesta no estuvo a acertada en

¹⁶⁹ S. Grigorieff, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁰ “Balance teatral”, *Mercurio*, 6 de junio de 1918, nº308, Barcelona, p. 143. Sería su primer espectáculo desde que los propietarios del Liceo le devolvieran la gestión a Mestres después del periodo de gestión llevado por Volpini que como vimos había sido el empresario del Liceo en las últimas sesiones de los bailes rusos Roger, Alier i Aixalà, *El Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, ed. Francesc X. Mata, 1984, p. 109.

¹⁷¹ Programa de la Temporada de Bailes Rusos de 1918. Gran Teatro del Liceo. Empresa Juan Mestres, Institut Català del teatre. <http://www.cdmae.cat>.

¹⁷² “Marquesos de Alella, Villamizar, Castellflorida, Julià, Ciutadilla, Caltero i Montsolís, etc”, Five, “Liceu. Els Balls russos. La vetllada”, *La Veu de Catalunya*, 8 de junio de 1918, p. 10.

¹⁷³ P., “Liceo. Bailes rusos”, *La Publicidad*, 7 de junio de 1918, p. 9.

muchas de las obras y bajo la dirección de Turina, que tuvo un “mal debut”, naufragó en la interpretación musical:

“La empresa puede decirle al caballero Diaghilew, director de la compañía, que la ha hecho víctima de un engaño, pues de los que nos dió hace un año a lo de ahora va buena distancia. Y entre las varias cosas que echamos de menos, fué sin duda la más importante, además de las apuntadas, la del excelente director de orquesta, maestro Ansermet, cuyo recuerdo evocamos a menudo durante la representación de anoche. Terminaremos recomendando al maestro Turina que se sirva tratar a las obras de Strawinsky, las más interesantes del programa, con el respeto que merecen, pues dadas sus enormes dificultades, sería exponerse a fracaso con ejecuciones como las de anoche. El teatro no estuvo más que regularmente concurrido. Lo muy conocido del programa no tentaba a más. Es cuestión de remozar el repertorio y poner las obras con los ensayos requeridos”¹⁷⁴.

Tanto las crónicas de la sesión de *La Veu de Catalunya* y *La Vanguardia*, que no se mostraron tan críticas con la sesión inaugural de los bailes rusos, coincidieron con *La Publicidad* en dos de los puntos expuestos: la falta de artistas de la anterior temporada y que la orquesta no resultó estar a la altura del espectáculo¹⁷⁵.

La Veu de Catalunya hablaba en su crónica del esfuerzo realizado por Turina en la dirección de las obras, pero destacaba que al conjunto orquesta-director :“els mancava alguna preparació”¹⁷⁶. Fausto, desde *La Vanguardia*, advertía de “elementos extraños” en la orquesta que afectaban a la ejecución de las obras, sin embargo, no eximía de culpa a Turina, un “músico de talento” pero quizás no sobrado de dotes para la dirección, a diferencia de

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ En el programa de mano se da cuenta de 52 bailarinas y 22 bailarines. Programa de la Temporada de Bailes Rusos 1918. Gran Teatro del Liceo. Empresa Juan Mestres, Institut Català del Teatre. El número de bailarines del cuerpo de baile habría que tomarlo con cautela porque en Valladolid, como ya vimos, se llegaron a anunciar sólo 38 bailarinas por el mismo número de bailarines. En cambio, Roc desde la revista *Niu Artístic*, solo echaba de menos a Nijinsky con respecto a la temporada anterior y a Gavrillow que se había quedado en Madrid. Por lo demás, afirmaba que los propios componentes de la *troupe* se suplen unos a otros muy bien. Tampoco veía una orquesta muy disminuida como afirmaba parte de la prensa, “estava formada, poc mes o menys, pels mateixos elements de sempre”, Roc, “Del nostre gran teatre”, *Niu Artístic*, nº 4, julio de 1918, Barcelona, p. 2.

¹⁷⁶ El cronista de *La Veu*, no fue tan crítico ni con la orquesta ni con las presentaciones de la compañía de Diaghilev porque supo reflexionar y mostrar comprensión de las circunstancias de los bailes rusos durante la guerra, de gira en gira, y se mostraba agradecido de que se pudiesen ver en Barcelona de nuevo: “...aquell que havia assistit al debut de la companyia la temporada passada, pogué veure en les mateixes obres alguns símptomes decadents que s’accentuen naturalment a mida que els viatges d’aquestes masses perllonguen sense mitjà de poder-les substituir. Es nota en el persona i en el mateix decorat on el desgast obliga a prescindir de detalls acurats el día de l’estrena i oblidats per facilitar transports. Però amb aixó ha deu comptar-s’hi; fa temps que els “ballets rusos” sortiren en peregrinatge pel mon, i l’instabilitat no és pas eficaç per a conservar les coses. Mercès encara que ens siguin portades i guanyerm noves coneixences en balls que ho s’havien possat” U., “Liceu. Els Balls russos. La representació”, *La Veu de Catalunya*, 8 de junio de 1918, p. 10.

Ansermet¹⁷⁷. Por su parte, Turina, en la primera postal que enviaba a su mujer después de esta primera actuación, describía “un gran entusiasmo” entre el público del Liceo y mostraba su satisfacción con el resultado de la sesión porque tras finalizar en el teatro se fue con Diaghilev a ver actuar a La Niña de los Peines¹⁷⁸.

La siguiente sesión, programada también por la noche, fue el día 9 y contó con un estreno “Le Festin”, “Les Sylphides”, “Scheherezade” y las danzas de “el príncipe Igor”. “Le Festin” fue la obra que acaparó las críticas por parte de la prensa. Para *La Publicidad* era un “cuadrito sin el menor argumento”, al que calificaba dentro del género del *divertimento*¹⁷⁹, es decir, como una mera diversión: “no tiene nada de ruso”¹⁸⁰. *La Veu de Catalunya*, del mismo modo, lo encontraba “sense argument” porque la música sólo ejercía una especie de ritmo para facilitar la danza de los bailarines, no tenía objetivo concreto¹⁸¹. La misma opinión mantenía Fausto porque creía que “Le Festin” carecía de coreografía y por lo tanto, “era muy poca cosa”. El único aspecto positivo de la obra para Fausto y también reseñado en el resto de crónicas fue la actuación de Idzikowski y de Lydia Lopokova, que fue muy aplaudida, siendo la bailarina rusa ovacionada.¹⁸²

¹⁷⁷ Fausto, habla en su crónica de un público aficionado a los bailes rusos, “un espectáculo que no cansa” y que podría, incluso, rebatir a la ópera la asistencia de público. El crítico de *La Vanguardia* echó de menos obras de estreno, a la vez que se lamentaba de la ejecución musical de los ballets porque había mermado la calidad del espectáculo: “Es lástima. El público responde al llamamiento de la empresa, los bailes ruso, los artistas rusos son aplaudidos con entusiasmo; pero se advierte las deficiencias indicadas, muy lamentables, porque restan perfección y brillantez al hermoso espectáculo”. Fausto, “Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 7 de junio de 1918, p. 13. Citado por Acker, *op. cit.* 251

¹⁷⁸ Se puede situar esta postal en el día 7, porque Turina le escribe estas palabras a su mujer en el día después del estreno de los baile rusos en Barcelona: “ayer empezamos las funciones con mucho público...” y continúa el director sevillano, comentándole a Obdulia Garzón que en el estreno, entre el público, se encontraban Gregorio Martínez Sierra y la Bárcena pero que él ni los vio ni los había podido saludar esos días porque las representaciones de los bailes rusos lo tenían muy ocupado: “Aún no he tenido tiempo de ir a saludar a la otra compañía”. Tarjeta Postal (imagen estatua de Colón), Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada en 1918 en Barcelona. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. La compañía de Martínez Sierra estaba en Barcelona en el Teatro Catalá-Romea representando varias obras como “Jesús, María y José” o “El teniente-alcalde de Zalamea” y la Bárcena era, Catalina Bárcena una de sus actrices, ver *La Publicidad*, 11 de junio de 1918, pp. 3 y 8.

¹⁷⁹ De origen italiano, los *divertimentos* o *divertissement* fueron muy populares en el París finisecular y anterior a la Gran Guerra, sobre todo en las salas de variedades y espectáculos como el Folies Bergère. Eran una especie de pequeñas representaciones teatrales de poca duración temporal, pero en constante rotación, también se conocía como “music-hall ballet”. Ver más en Sarah Gutsche-Miller, *Paris music-hall ballet 1871-1913*, Library e-book, University of Rochester Press, 2015, p. 13.

¹⁸⁰ “Liceo”, *La Publicidad*, 9 de mayo de 1918, p. 10.

¹⁸¹ U., “Liceu. Balls russos”, *La Veu de Catalunya*, 10 de junio de 1918, p. 5.

¹⁸² Fausto, “Bailes rusos. Le Festin”, *La Vanguardia*, 9 de junio de 1918, p. 15.

En cuanto a la orquesta, que tantas críticas había levantado, *La Veu de Catalunya* observó que estuvo poco afortunada bajo la dirección de Turina¹⁸³. Para *La Publicidad*, en cambio, la interpretación musical fue menos deficiente que en la primera sesión pero en las “obras conocidas” y en concreto, en “Scheherezade”, no consiguió hacer olvidar al anterior director¹⁸⁴. Por último Fausto reconocía que no convenció, de nuevo, el director sevillano al público del Liceo pero, esta vez, no descargó toda la responsabilidad en Turina porque señaló la falta de músicos y de piezas principales que son “insustituibles” en la orquesta del Liceo como parte del problema en que derivaba la baja calidad musical de los bailes rusos¹⁸⁵.

El día 9, primer día de funciones de tarde, Turina había madrugado para ir a misa y después a la playa. Antes de la función le escribió una carta a su mujer donde consciente de las críticas de los periódicos hacia el espectáculo de los bailes rusos en el Liceo. Le habla de una “campana en contra de la prensa, que es enorme”, sin embargo, a ojos de Turina no le parece que este teniendo mucho éxito porque “el teatro se llena siempre”¹⁸⁶. Ese día, la sesión comenzó a las 16:30 y el programa se configuró con “Les Sylphides”, “Cleopatra”, “Carnaval” y “Le Festin”¹⁸⁷. La siguiente función se programó el día 11 a las diez de la noche con las obras “Scheherezade”, “Petrouchka”, “Le Festin” y “Sol de la noche”¹⁸⁸, al igual que

¹⁸³ U., “Liceu. Balls russos”, *La Veu de Catalunya*, 10 de junio de 1918, p. 5.

¹⁸⁴ “Liceo”, *La Publicidad*, 9 de mayo de 1918, p. 10.

¹⁸⁵ Fausto, “Bailes rusos. Le Festin”, *La Vanguardia*, 9 de junio de 1918, p. 15

¹⁸⁶ Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón, fechada en 1918 en Barcelona, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Turina también, en recuerda años más tarde que durante esta estancia en la Barcelona de 1918 no hacía otra cosa en los ensayos que interpretar “Petrouchka” y en referencia a la orquesta, señalaba que no era la del Liceo y que en todo caso, era “mediocre y rebelde” en J. Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 24. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Si Turina sufría con la dirección de la orquesta de obras más sencillas como *La invitación al vals* de Schuman, que era el acompañamiento musical de “Carnaval”, debió ensayar a conciencia para ajustar las obra de Stravinsky, como había advertido el cronista el día del estreno (ver referencia nota 175).

¹⁸⁷ *La Publicidad*, 9 de junio de 1917, p. 4. A partir de este día no hay crónicas ni en *La Publicidad*, ni en *La Veu de Catalunya* ni en *La Vanguardia*. La temporada de los bailes rusos de 1918 en Barcelona, había llevado al límite, pero a la baja, las expectativas de los cronistas musicales que sin novedades a la vista en el resto de sesiones, obviaron las sucesivas representaciones de la compañía de Diaghilev. Durante este periodo de tiempo tanto “U.” de *La Veu de Catalunya*, como “J.P.” de *La Publicidad*, como Fausto de *La Vanguardia*, siguieron las evoluciones de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós, desde el Palau de la Música, cuyo programa coincidía casi los mismos días con el de los *ballets russes* en el Liceo. De hecho, el mismo Fausto hacía referencia a los bailes rusos porque la Sinfónica de Madrid “interpreto fragmentos” de “El pájaro de fuego”: “el baile de Strawinsky que tanto gusta en el Liceo, interpretado por la compañía de Diaghileff”, en Fausto, “Palau de la Musica. Orquesta Sinfónica de Madrid. IV concierto”, *La Vanguardia*, 11 de junio de 1918, p. 3.

¹⁸⁸ *La Publicidad*, 11 de junio de 1918, p. 8.

el miércoles 12, que contó con las obras “Les Sylphides”, “Sol de la noche”, “El espectro de la rosa” y “Las mujeres del buen humor”. *La Veu de Catalunya* hacía una crónica resumen de como se estaba desarrollando la semana de bailes rusos hasta la fecha:

“Ha continuat aquesta setman la presentació dels Ballets Russos, afavorits amb força concurrència de la tarde de diumenge fou una plena i la de dimarts, amb la represa de Petrucka (sic), renovà l'èxit que havia conseguit la temporada d'hivern.

L'obra de Strawinsky, que ja havia cridat l'atenció la primera vegada, aquest cop en presentar-se de nou, fou doblemnet apreçada, essent, como més va, tinguen per la de és pes entre les moltes que porta el repertori rus.

També ahir es reproduí la farsa pantomímica “Les nodes del bon humor”, executada amb la precisió de conjunt que li dóna tanta originalitat com viva representació de l'espectacle. La Lopokowa i la Tchernichewa que millo es distingeixen en el ball, foren objectes de grans aplaudiments”¹⁸⁹.

La siguiente sesión programada para el jueves día 13 pasó al viernes 14 a petición de los “propietarios y abonados”¹⁹⁰. Se pusieron en cartel “Petrouchka”, “El pájaro de fuego”, “Narciso” y “Las mujeres del buen humor”. Las sesiones de despedida de los bailes rusos de Barcelona se produjeron durante los dos días consecutivos del fin de semana.

Figura 4. Imagen de la revista *Niu Artistic*, nº4, julio de 1918, Barcelona, p. 2. Reproduce la portada de un programa de mano de las sesiones de bailes rusos de 1918 en el Teatro del Liceo

El sábado 15 con un programa que comenzó a las diez de la noche con las obras “Thamar”, “Petrouchka”, “El Pájaro de fuego” y “Sol de la noche”. Y el domingo 16, en una

¹⁸⁹ “Liceu. Balls Russos”, *La Veu de Catalunya*, 13 de junio de 1918, p. 2.

¹⁹⁰ Programa de mano del Gran Teatro del Liceo, “Bailes Rusos. Ultimas Funciones. Junio 1918”, Fons Antic. Biblioteca Nacional de Catalunya.

matinée que comenzaría a las cuatro y media de la tarde, con “Petrouchka”, “El pájaro de fuego”, “Thamar” y “El príncipe Igor”¹⁹¹. Se ponía fin de este modo a la temporada barcelonesa de 1918 en un Gran Teatro del Liceo, que llenó el aforo, y donde fueron muy aplaudidos los dos ballets de Stravinsky que abrieron la última tarde, al igual que la bailarina Lopokova y el maestro chileno Alfredo Padovani¹⁹² que sustituyó a Turina como director de la orquesta en “El pájaro de fuego”¹⁹³.

Con esta última actuación llegó a su fin la gira de 1918 por España de la compañía de Diaghilev, sumando un total de 47¹⁹⁴ representaciones que se desarrollaron en su mayoría por teatros de provincias y cuyas dos últimas paradas fueron los grandes escenarios españoles de la época, el Teatro Real de Madrid y el Gran Teatro Liceo de Barcelona. La siguiente parada les llevaría fuera de nuestro país para hacerles recalar en Londres.

3.3 De nuevo el rey.

Justo en el inicio de esta gira española de 1918, Diaghilev, aprovechando que estaba en Madrid, empezó a definir el destino de la compañía para una vez finalizados los compromisos

¹⁹¹ *La Publicidad*, 15 de junio de 1918, p. 11.

¹⁹² “Liceo. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 17 de junio de 1918, p. 7.

¹⁹³ “Roc”, afirmó que la sustitución de Turina en la parte final de las sesiones del Liceo fue porque la dirección de Turina “deixà molt que desitjar”, y por eso se confió la dirección de “El Pájaro de Fuego”, al maestro Padovani, en Roc, “Del nostre gran teatre”, *Niu Artístic*, nº4, julio de 1918, Barcelona, p. 2. En “Recuerdos y efemérides”, Turina por su parte habla de Padovani como “mal director y mala persona” y cree que intrigó a sus espaldas para dirigir “El pájaro de fuego”. El director sevillano le acusa también de convencer a algunos componentes de la compañía “para llevárselos a América” en J. Turina, “Recuerdos y efemérides,” p. 24, Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Alfredo Padovani, de origen italiano emigró de joven junto con su familia a Chile, mientras que él se dedicó a la dirección musical, su hermano, Arturo se convirtió en el empresario del Teatro Municipal de Chile. Ver más sobre Padovani en Orlando Álvarez, *Opera en Chile*, Penguin Random House, 2014. Padovani, no obstante hizo numerosas giras por España como director musical con compañías de ópera que alternaría con estancias en Chile y fue durante 18 temporadas director de ópera del Liceo. En Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Palma de Mallorca, Guillermo Canals (ed.), UIB ediciones, 2008, p. 185. En la temporada de 1917, era uno de los directores de la orquesta del Liceo con la empresa de Volpini ya en la anterior temporada de los bailes rusos en octubre de 1917, ver *Mercurio*., del 25 de octubre de 1917, nº 292, Barcelona, p. 332. También fue director la orquesta del Real, en esta misma temporada de 1917 con la misma empresa, ver *La Acción*, 23 de octubre de 1917, p. 4.

¹⁹⁴ “¡Por fin! terminó la excursión 47 representaciones..”, así, se lo comunico Turina a su mujer. Tarjeta postal de Barcelona en 1918. (con la imagen de la catedral de Barcelona) de Joaquín Turina a Obdulia Garzón. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>

de la empresa con Arturo Serrano por provincias, seguir con las representaciones fuera de España. El empresario ruso pensó como siguiente parada Londres, y debió iniciar los trámites con la embajada británica en Madrid. Las gestiones no tuvieron, al parecer, un éxito inmediato, por lo que debió pedir la mediación del monarca, vía Emilio de Torres al mando de la Secretaría Particular del rey, para de una forma más “oficial”, testar las posibilidades que tenía la compañía de Diaghilev de llegar a Londres. Así, lo muestra una carta J. C. T. Vaughan, encargado de negocios de la embajada británica en Madrid, fechada el 2 de abril, cuyo destinatario era el secretario del rey, Torres. En la misiva, Vaughan hacía una especie de aclaración sobre la situación administrativa de Diaghilev para entrar en Inglaterra. Al parecer Diaghilev ya había solicitado una visa de entrada para su compañía, formada por “23 señoritas y 26 señores”¹⁹⁵. Pero dicha solicitud, sigue Vaughan, no se había tramitado porque cada integrante de la compañía debía tener “un permiso del Ministerio de Trabajo”, es decir, necesitaban un contrato laboral en origen por lo que sugirió a Torres que Diaghilev se pusiera en contacto con un empresario inglés¹⁹⁶ para que les gestione los “permisos debidos”¹⁹⁷ y de este modo, podría lograr la entrada a Inglaterra.

La gira continuó su periplo hasta Barcelona, mientras el empresario ruso mantenía contactos con Oswald Stoll para firmar un contrato que no llegaba y cuya rúbrica, significaba

¹⁹⁵ Quizás fue el verdadero número de componentes del cuerpo de baile que formaron parte de la gira de provincias y no las 52 bailarinas y 22 bailarines que anunciaban los programas que hemos visto de los teatros de Granada, San Sebastián o Barcelona donde actuaron.

¹⁹⁶ La búsqueda de informaciones relativas con futuribles empresarios ingleses que pudieran estar interesados en el espectáculo de los bailes rusos o al menos cierta gestión del asunto, se llevó a cabo desde la Secretaría Particular de S. M. el Rey, para así facilitar con la mediación de Alfonso XIII a través de su siempre diligente secretario particular, Eduardo de Torres, un nuevo contrato en Londres para la compañía de Diaghilev. Este hecho lo demostraría una carta de una bailarina rusa “la Padowa” que actuaba desde primeros de año en Madrid, - y en concreto en el mes de abril de 1918 en el teatro Reina Victoria ver *El Día*, 7 de abril de 1918, p. 2 - . La bailarina rusa envió lo que parecía ser una carta de contestación al Marqués de Viana -el cual, a su vez, reenvía a Torres- con información de empresarios londinenses que habían trabajado tanto con la compañía de Diaghilev como con Anna Pavlova antes de la guerra: “Avant la guerre M. Serge de Diaghilev impresario de Mde Karsavina et mr. Nijinski traitait avec M. Oswald Stoll Directeur du Coliseum Buildings, Charing Cross Road, Londres. Mlle. a. Pavlova et M. Mordkin traitait avec M. Alfred Butt, Directeur du Palace Theatre, Totenham Court Road. Mais si cette adresse, vous est absolument nécessaire, mes relations a Londres et à Paris, me permettront de vous obtenir a renseignement dans un délai relativement court”. Carta de Padova dirigida al Marqués de Viana, fechada en Madrid, el 13 de abril de 1918. Expte. de Protección Civil 52047. Archivo General de Palacio.

¹⁹⁷ Vaughan, no terminaba de ver las posibilidades de éxito que pudiera tener Diaghilev en conseguir llegar a Londres sin empresario. Se preguntaba si no había posibilidad de que los ballets russes pudieran volver a girar por Suramérica: “...than in the present circumstances I am not very hopeful of his meeting with success. I wonder whether it not be possible for them to arrange another tour in South America”. Carta fechada el 2 de abril de 1918 de J.C.T Vaughan dirigida a la Secretaría Particular de S.M. el Rey. Expte. de Protección Civil 52047. (AGP).

la salvación para los bailes rusos que seguían sufriendo las consecuencias económicas de la guerra. Al final de la gira española por provincias la compañía se encontraba en mínimos artísticos y económicos y, con un Serge Diaghilev desesperado, que escribía a Misia a París preguntándose si merecía la pena seguir luchando. Misia le contestó que abandonase¹⁹⁸. El empresario ruso lejos de hacer caso a su confidente y con la compañía todavía en cartel en el Liceo, se desplazó de nuevo a Madrid, donde intentó despejar el horizonte de incertidumbre en que se hallaba su compañía con la ayuda de Alfonso XIII¹⁹⁹.

Diaghilev que ya había iniciado conversaciones con Oswald Stoll para cerrar una serie de sesiones en el Teatro Coliseum de Londres que parecían fructificar, intentaba ahora conseguir los permisos para el tránsito de la compañía desde España a Inglaterra con la guerra europea todavía en marcha. Las gestiones de Diaghilev tuvieron que suceder en el fin de semana del 8 y 9 de junio y a través de la mediación directa del rey, que puso en marcha su maquinaria diplomática para agilizar los trámites con Inglaterra.

El 8 de junio embajador británico en España, Arthur Harding, informaba al secretario del rey, Torres, de la respuesta de Londres sobre el tema de los *ballets russes* puesto que iban “a firmar un contrato con London Coliseum”. No obstante Inglaterra no autorizaba la llegada por mar de la compañía debido “a las restricciones del viaje por mar de las mujeres” del Ministerio de la Marina Británico, confirmado por el propio embajador de exteriores británico, el sr. Balfour. Por eso la opción más recomendable para el embajador inglés era viajar a Londres desde España por tierra, vía Francia, y puesto que el embajador español en Londres, Merry del Val²⁰⁰, le había comunicado el carácter oficial de estas gestiones, el propio

¹⁹⁸ R. Buckle, *op. cit.*, p. 342.

¹⁹⁹ Como vimos en el epígrafe anterior, Turina, sitúa a Diaghilev en la noche del estreno en Barcelona cuando en una postal escrita a su mujer desde Barcelona posiblemente el día 10, le informaba que no había noticias sobre si la compañía prolongaría la gira o no porque Diaghilev se encontraba en Madrid “y que probablemente llegará hoy”. Ver tarjeta postal (con imagen de la “cumbre del Tibidabo”). Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>

²⁰⁰ El 8 de junio el embajador español en Londres Merry del Val, envió un telegrama a la Secretaría del rey Alfonso XIII donde le indicaba que el “Ministro de Negocios Extranjeros manifestaba que el gobierno no puede autorizar embarque compañía bailes rusos en buque ingles”, por lo que recomendaba una ruta alternativa terrestre vía Francia, cuya gestión se tenía que realizar con el gobierno francés, sobre todo el paso desde El Havre (Francia) a Southampton (Inglaterra). Telegrama del embajador español en Londres, Merry del Val a la Secretaría particular de S. M. el Rey. Expte. de Protección Civil 52047. Archivo General de Palacio (AGP)

gobierno español debería mediar con las autoridades francesas para obtener el permiso de entrada y tránsito para Francia. La única condición que ponía Inglaterra a la estancia de los ballets rusos, una vez solventados los problemas de entrada al país era que al finalizar los contratos, debería la compañía abandonar su territorio²⁰¹. Dos días más tarde, Torres informaba, y también agradecía, a Hardinge su disposición en este asunto que ya había puesto en conocimiento de Alfonso XIII²⁰².

Diaghilev, ya en Barcelona, era informado por Torres mediante correspondencia de la autorización condicionada de Inglaterra para la entrada en su territorio atravesando Francia y que el propio Alfonso XIII había ordenado a su embajador en París que se pusiera a trabajar en los permisos de tránsito por parte de Francia ²⁰³.

Con la información recibida, el empresario por su parte, decidió avanzar a la compañía que su próximo destino sería Londres pero, sin contratos ni dinero para mantener a los bailarines durante el verano tras acabar la gira en Barcelona, dio a los bailarines y bailarinas la libertad de seguir enrolados en la compañía o buscar por su cuenta nuevos contratos para garantizar su propia subsistencia²⁰⁴.

Figura 5. Dibujo de Pedro Barceló que representa a Vera Nemtchinova y Nicolas Zverev interpretando una pieza de “Carnaval”. *Baleares*, 10 de octubre de 1918, nº 65, p. 10.

Turina, que como vimos seguía formando parte de la compañía mientras duraban las sesiones de Barcelona, le confirmaba a su mujer “las últimas noticias”: la empresa de Diaghilev se marchaba a Londres

²⁰¹ Carta de Arthur Hardinge dirigida a Emilio Torres, Secretaría Particular de S. M. el Rey, con fecha 8 de junio de 1918. Expte. de Protección Civil 52047. (AGP).

²⁰² Carta de Emilio de Torres dirigida a Arthur Hardinge, con fecha 10 de abril de 1918. Expte. de Protección Civil 52047. Archivo General de Palacio.

²⁰³ Carta con remite del Palacio Real dirigida a Serge Diaghilev, Hotel Inglaterra de Barcelona con fecha 10 de junio de 1918. Expte. de Protección Civil 52047 (AGP).

²⁰⁴ Sokolova afirma en sus memorias, que sin compromisos empresariales firmados al acabar la temporada de Barcelona y tras la larga gira de 1918, Diaghilev les liberó de seguir con la compañía y les habilitaba a buscar nuevos trabajos puesto que sus contratos acababan a fin de mes, en L. Sokolova, *op.cit.*, p. 122.

y se “subdividía”²⁰⁵ en Barcelona. Dejaba Diaghilev a su vez tras de sí, numerosas deudas contraídas durante la gira española de 1918, que dispararon el miedo al impago de muchos de los acreedores con la disolución de su compañía en España. Vista la situación generada, el propio Turina ni se creía que hubiese cobrado. Incluso los organizadores de la gira Arturo Serrano y Méndez Vigo, iniciaron, según Turina, un proceso de judicial para el embargo del material de la compañía como garantía de pago. La opción de disolver la compañía y volverla a fundar en Londres por parte de Diaghilev cobraba sentido por el hecho de no cargar las deudas españolas contraídas²⁰⁶.

Massine, Grigoriev y algunos bailarines que se habían quedado con la compañía de Diaghilev, permanecieron en Barcelona desde el fin de las sesiones -eran tentados por agentes

²⁰⁵ La compañía se marchaba a Londres tras finalizar su programación en la capital catalana, pero al parecer Diaghilev seguía buscando, sin éxito, nuevas representaciones por España al finalizar la temporada. Turina le habló a su mujer de un proyecto con un grupo de bailarines de la compañía que esta en negociaciones vía Martínez Sierra porque se quedaban en España: “Las últimas noticias son: que quizás se prolongue la temporada una semana; que la compañía marcha enseguida á Londres; que se queda un pequeño grupo que está en negociaciones conmigo pues quieren que trabajes con ellos; que vía Martínez Sierra que volvió a hablarme de los proyectos líricos y de la obra de Granados; que indudablemente el grupo de rusos está en relación directa con él y, quizás es Gregorio mismo el que los ha empujado para que me hablen. y ya se acabaron por hoy las noticias”. Tarjeta postal de Joaquín Turina a su mujer Obdulia Garzón, fechada el 1918 en Barcelona. Legado Joaquín Turina(en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. En una segunda postal con la imagen de la Plaza Real de Barcelona, Turina le volvió a decir su mujer que la prensa de Barcelona los había “tratado muy mal” aunque le daba la razón porque “los elementos de la orquesta son muy flojos” y aprovechaba para retomar el tema de la disgregación de los bailarines de Diaghilev: “Como te decía, la Compañía es probable que se subdivida y ya han empezado a hablarme; veremos que pasa”. Tarjeta postal de Joaquín Turina a su mujer Obdulia Garzón, fechada el 1918 en Barcelona. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. En otra postal, con la imagen del paraje de la Vallvidrera, Turina le hacía saber a Obdulia que iba a asumir el proyecto de los bailarines rusos, cuyo contacto era “Kawecki”: “Decididamente ayudaré a Kawecki con quien tuve una larga conferencia ayer. Le arreglaré la música y trataremos de organizar grandes espectáculos en Madrid y provincias; pero esto ya te lo dire de palabra”, en Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. Kawecki participó en la gira de provincias de 1918, por ejemplo fue uno de los bailarines que interpretó uno de los papeles de negro en “Scheherezade”, en Alicante, ver “Bailes Rusos”, *El Día*, nº 1073, 2 de mayo de 1918.

²⁰⁶ En la última tarjeta postal que le mandó Turina a su mujer desde Barcelona, con la imagen de la Catedral, le contaba su alegría porque a él le habían pagado todo, menos el viaje de vuelta a Madrid “por no constar en el contrato y por hacer le papel aquí de disolver la compañía y reorganizarla en Londres” pero, Diaghilev, había dejado numerosos deudores a lo largo de toda la gira y muchos, temían que no pagará antes de su marcha de España.. Entre las personas a las que debía dinero el empresario ruso se encontraba el diputado y abogado que asesoraba legalmente a Falla, Leopoldo Matos: “según parece Diaghilew no ha pagado a nadie en Madrid y los acreedores (incluso Matos) se tiran sobre el antes de que se marche a Inglaterra. Serrano sale responsable y no quiere pagarle las representaciones del Liceo y Méndez Vigo emprende un proceso para embargarle el vestuario y el decorado. Es realmente un milagro que me hayan pagado”. Tarjeta postal de Joaquín Turina a su mujer Obdulia Garzón, fechada el 1918 en Barcelona. Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

teatrales durante la espera de los permisos definitivos para salir hacia Londres²⁰⁷, junto con todo el material escenográfico preparado para su transporte y envío a Gran Bretaña. Diaghilev, por su parte, seguía sin nuevas noticias desde que logró las autorizaciones del rey para entrar en Inglaterra así que decidió volver a Madrid a mitad de junio para agilizar unos trámites que no terminaban de hacerse efectivos. Ante la falta de confirmación francesa para el libre tránsito por su territorio decidió acudir, de nuevo y por su cuenta, a la embajada británica de Madrid para conseguir una autorización que les permitiese llegar por mar hasta Londres, pero tampoco obtuvo respuesta. Desesperado le envió un telegrama a Massine donde le habló de todos los obstáculos que le iban saliendo a su paso, y como no encontraba a nadie en Madrid dispuesto a ayudarle. Con todas las alternativas ya testadas, recurrió de nuevo a Alfonso XIII para suplicarle que volviera a interceder a su favor con Francia ²⁰⁸.

Lydia Sokolova, por su parte, que se había traslado a Lisboa a recoger a su hija - permanecía en esa ciudad con una niñera portuguesa desde el inicio de la gira por provincias-

²⁰⁷ Grigorieff, testigo de la situación de disolución del cuerpo de baile de aquellos momentos relataba la situación desesperada que vivió como regidor de la compañía: "In the meantime, it is true, a few members of the company had been tempted to desert us by one or other of the theatrical agents who had begun haunting us once again. Our situation being so desperate, I had been powerless to dissuade them; and most of them had gone off to South America", en S. Grigorieff, *op.cit.*, p. 148. Una de las escisiones de bailarines del cuerpo central de los bailes rusos de las que hablaba Grigoriev, fue comandada por Vera Netchinova y Nicolas Zverev que eran las figuras principales de una pequeña compañía que siguió actuando en el Teatro Victoria de Barcelona durante el verano y anunciándose como "bailes rusos", bajo la dirección musical de Domenico Rossi. Vera Nemtchinova y Nicolas Zverev figuraban como primera y primer bailarín respectivamente, los acompañaban como cuerpo de bailes Loda Klementovitch, Luba Lumakarova, Lydia Niemtchinova, Anna Sumarakova, Jorge Oumansky, Anatole Bormau, Dewis Bromberg y Lousi Simonoff. La orquesta estaba formada por 40 profesores del Sindicato Musical de Cataluña, ver *La Vanguardia*, 26 de junio de 1918, p. 14. En el repertorio se presentaban pequeñas obras o partes de ballets como "El espectro de la rosa", o la bacanal de la obra "Carnaval" conocidas por el público barcelonés y otras no programadas por Diaghilev como "Danse paysane russe" o "Danse hiudou miucase". El comienzo de sus actuaciones se fijó para el día 28 de junio, ver *La Publicidad*, 24 de junio de 1918, p. 4. Después de que finalizará la compañía de Diaghilev en el Liceo permanecerán hasta el 14 de julio en la capital catalana para luego marchar a Valencia, donde representarán varias sesiones hasta primeros de agosto en el Teatro Apolo con motivo de la feria de julio y las festividades de San Jaime, ver Santiago Montoya Beleña, "Los ballets rusos de Diaghilev en Valencia", *Saitabi*: revista de la Facultad de Geografía i Història, nº 44, Valencia, 1994, pp. 333-335. Sus actuaciones en Valencia se llevaron a cabo en el Teatro Apolo, cuyo estreno fue el 24 de julio de 1918, dentro de un programa de variedades: 1º parte cine, 2ª parte, baile español de Flor de Alejandría y Cecilio Navarro que cantaba jotas; 3ª parte bailes rusos. Las entradas para ver todo el espectáculo costaban 2,50 pesetas la butaca y 0,50 pesetas la entrada general, ver *Diario de Valencia*, 24 de julio de 1918, p. 2. Unos precios muy reducidos en comparación con los que puso la compañía de Diaghilev en el Teatro Principal de Valencia unos meses antes. Después de Valencia continuaron su gira en Palma de Mallorca, donde actuaron en el Teatro Principal y en el Teatro Lírico de Palma a finales de septiembre de 1918, en Luigi Arduini, "Bailes rusos", *Baleares*, 10 de octubre de 1918, nº 65, pp. 11-13.

²⁰⁸ "I begged the King three times to let us through and finally obtained de autorithation" en V. García-Márquez, *op. cit.*, p. 117

regresó a Madrid antes de buscar una nueva salida profesional. En la capital de España volvió a coincidir con Diaghilev que seguía en la ciudad porque tenía mejores comunicaciones con Londres y aceptó la oferta de sumarse al proyecto del empresario, que continuaba en proceso, mediante el intercambio de correspondencia con Eric Wolheim, el agente de Stoll con quién ultimaba los detalles de la salida del material escenográfico desde España. Sokolova, cuyo nombre original era Hilda Munnings y de nacionalidad británica, le hizo de traductora durante su estancia en la capital de España de los mensajes enviados por la empresa inglesa, que al final se desentendió de la logística del equipaje: “Try from your end. Impossible from ours”²⁰⁹. De este modo, Diaghilev que había depositado toda esperanza de solución del inmovilismo francés en la acción de la corona española, seguía esperando acontecimientos alojado en el Hotel Palace de Madrid.

El 4 de julio, al fin, le llegó a Diaghilev una carta de Torres con la confirmación del permiso de Francia para atravesar el país, pero no tenía dinero para ejecutar el traslado del equipamiento. El empresario ruso se decidió, entonces, a pedir un adelanto a Stoll para hacer efectivo el envío de todo el soporte material del ballet que ascendía a 15000 kilos a través de la empresa inglesa Thomas Cook desde Barcelona ²¹⁰ a donde regresó para ultimar los detalles del viaje. El tiempo que transcurrió desde esta confirmación hasta la llegada de las visas el 29 de julio de 1918 al consulado de Francia en Barcelona - que autorizaban la entrada a Francia entre el 4 y el 7 de agosto-, lo pasó Diaghilev con Massine y el matrimonio formado por Robert y Sonia Delaunay de nuevo en Sitges²¹¹.

Según Márquez, no era la primera vez que había coincidido el núcleo duro de Diaghilev con el matrimonio Delaunay en esta localidad costera catalana, pero al igual que pasó con el matrimonio formado por Mihael Larionov y Natalia Gontcharova durante el verano de 1916, la unión temporal de artistas de vanguardia con Diaghilev y Massine generaría nuevos

²⁰⁹ L. Sokolova, *op. cit.*, pp. 123-124.

²¹⁰ R. Buckle, *op. cit.*, p. 343.

²¹¹ V. García-Márquez, *op. cit.*, p. 118. A parte de los cuatro, hubo casi con seguridad más miembros del núcleo duro de la compañía, como Randolfo Barocchi que durante la gira del 1918, -se anunciaba como el gerente de la Compañía y que entonces era el marido de Lydia Lopokova, - se puede ver anunciado en el programa de mano del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastian- Lo cierto, es que en el periódico semanal *El Eco de Sitges*, en su edición del día 4 de agosto de 1918, p. 2, sección “Los que llegan” afirma que la semana anterior se ha venido a veranear a la localidad barcelonesa, R. Barocchi.

proyectos artísticos en la localidad catalana. Robert diseñó un nuevo decorado para la obra “Cleopatra”²¹² y Sonia se encargó del vestuario del nuevo planteamiento escenográfico de la obra para el compromiso empresarial adquirido en el Coliseum de Londres²¹³. Los Delaunay a parte del rediseño artístico de un ballet ya consolidado como “Cleopatra”, crearon una nueva obra en colaboración con Massine, “Football” inspirado en la pintura de Robert “L’Equipe de Cardiff”²¹⁴.

Ya de vuelta a Barcelona, unos días justo antes de la salida definitiva de España de Diaghilev y el resto de su compañía, el empresario ruso logró la contratación del bailarín español Félix Fernández²¹⁵ al que se llevaría a Londres con vistas a la realización y producción definitiva del ballet de “El sombrero de tres picos”. El contrato de Félix Fernández se rubricó el 1 de agosto de 1918 en la capital catalana. En principio la duración del mismo iba a ser de dos meses hasta el 30 de septiembre de 1918, con destino en Londres, pero era prorrogable mes a mes hasta la fecha tope del 31 de julio de 1919. Fernández adquirió el compromiso de “formar parte de la compañía, para espectáculos, ensayos y estudios, según las indicaciones que el sr. Diaghilew estime oportunas”.

La firma del bailarín español simbolizaba de algún modo el fin de una época de experimentación e inflexión artística en la España neutral forzada por las circunstancias de la guerra europea que vería su fin unos meses mas tarde²¹⁶. Alfonso XIII, Diaghilev y la

²¹² Los decorados se habían deteriorado al igual que gran parte de la escenografía mostrada en la gira de provincias y la prensa se Barcelona, ya había notado la decadencia escénica del material el día del estreno de los bailes rusos el 6 de junio en el Liceo, de hecho, una de las obras programadas en esta sesión inaugural fue “Cleopatra”: “No obstant aquell que havia assistir el debut de la companyia Diaghilew, en la temporada pasada, pogué veure en les mateixes obres alguns símptomes decadente que s’accentuen naturalment a mida qu els viatges d’aquestes masses es perllonguen sense mitjà de poder-les substituir. Es nota en el personal i en el mateix decorat on el desgast obliga a prescindir de detalls acurats el día de l’estrena i oblidats per facilitar el transport” en U. “Liceu. Balls russos”, *La Veu de Catalunya*, 10 de junio de 1918, p. 5.

²¹³ El ballet que abrió el estreno de la compañía en el Coliseum de Londres el 2 de septiembre de 1918 fue “Cleopatra” con los diseños de Delaunay, L. Sokolova, *op. cit.*, pp. 123-124.

²¹⁴ V. García-Márquez, *op. cit.*, pp. 118-119.

²¹⁵ Parmenia Elkstrom (ed), *Designs for “The Three-Cornered Hat”*, New York, Dover Publications, 1978, p. 6.

²¹⁶ El 11 de noviembre de 1918 se producía el armisticio de la Primera Guerra Mundial. Sería efectivo a las 11 horas del día once del mes once, en lo que sería el punto y final a una contienda que se inició 1597 días atrás con el asesinato del archiduque austriaco Francisco Fernando en Sarajevo. Álvaro Lozano Cutanda, *Breve Historia de la Primera Guerra Mundial*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2011, p. 334.

compañía de ballet, fueron los personajes principales de esa España que si del escenario de una antigua representación escénica romana o griega se hubiese tratado, devino, gracias a sus teatros de provincias y el empresario Arturo Serrano, en una solución inesperada pero necesaria que marcó la viabilidad de los bailes rusos tanto desde su vertiente empresarial como de proyecto móvil de experimentación de arte vanguardista. El 4 de agosto de 1918 Diaghilev y Massine²¹⁷ salieron de Barcelona con destino a Inglaterra vía terrestre por Francia, dejaban tras de si una especie de gira *deus ex machina* en la historia de los ballets russes.

Tres años después la compañía regresaría de nuevo a España.

²¹⁷ R. Buckle, *Diaghilev*, Hamish Hamilton, London, 1984, p. 344.

CAPITULO IV

ULTIMAS GIRAS POR ESPAÑA.

Después de reorganizar en Londres su compañía, Diaghilev, tras tres años de ausencia en los escenarios españoles, volvía a la España de Alfonso XIII. La situación del país estaba determinada por un nuevo contexto político internacional tras el fin de la guerra y por una serie de frentes políticos en el interior debidos al deterioro notable del régimen de la restauración, el aumento de la conflictividad social y la guerra de Marruecos que sangraba al ejército español.

Durante estos años de 1918 al 1921 Diaghilev estrenó “El sombrero de tres picos” en París y Londres. También perdió a los dos bailarines que habían hecho posible la coreografía de este ballet antes de su llegada España: Félix Fernández y Leonidas Massine. Otros bailarines como Valentina Kachouba¹, Alexander Gavrilow², Nicola Zverev o Vera Nemtchinova³, igualmente se descolgaron de la empresa de Diaghilev pero en el caso de estos dos últimos se reincorporaron más tarde después de actuar con otras compañías por España.

Los años de la guerra habían sido duros, pero los del post armisticio, entre 1918 y 1922, no fueron mejores. Después de unos momentos de reajuste ante el nuevo escenario, en los que Diaghilev recuperó algunas de las pérdidas sufridas durante 1918, la competitividad de los tiempos socavó la compañía que partió con cierta desventaja ante el nuevo mercado que se abría en la Europa de entreguerras⁴. Para Garafola, con la llegada de la paz a Europa se produjo una expansión la danza y empezaron a florecer por diferentes países compañías a semejanza de los bailes rusos y que le empezaron a disputar el mercado a la compañía de Diaghilev, que hasta el momento mantenía el monopolio de ese tipo de espectáculo. Con el fin

¹ Valentina Kashouba actuará con una compañía de bailes rusos en el Teatro Lara de Madrid en noviembre de 1921, *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1921, p. 6.

² Dirigía una *troupe* de bailes rusos que interpretaban obras de el repertorio de Diaghilev como las danzas de “El príncipe Igor”. Actuaron a principios de mayo de 1921 en el teatro de La Zarzuela de Madrid, ver *La Época*, 4 de mayo de 1921, sección espectáculos.

³ Otras compañías de *ballets*, de exmiembros rusos como Gavrilow o Valentina Kachouba (que también había actuado con Pavlova en Madrid en el año 1919). Igualmente, Zelita Astolfi la bailarina que quiso fichar Diaghilev antes de abandonar Madrid, en la temporada de 1918.

⁴ Lynn Garafola, *op. cit.*, p. 211.

de la guerra el mundo del danza cambió, si antes solo Valentina Pavolva había experimentado con producciones entre la ópera y el music-hall, a partir de la década de los veinte surgieron nuevas compañías de *ballet*⁵. Los bailes rusos habían dejado de ser una novedad en España.

El 8 de marzo se anunciaron la llegada de la compañía a la capital de España, sumida en el caos político después de que se conociera el asesinato del Presidente del Gobierno Eduardo Dato, tiroteado en su vehículo⁶. La compañía de bailes rusos en esta nueva estancia en Madrid halló, a diferencia de otros años, directa competencia en diferentes teatros de la capital de otras compañías de *ballet*⁷ que parecían haber reproducido la estética y el guión de la compañía de Diaghilev. Estas compañías se anunciaban como bailes suecos⁸ o bailes vieneses⁹, y la prensa se sorprendía de esta proliferación de compañías marcadas por el origen de sus bailes, aunque no había ninguna española que imitara el estilo de los *ballets russes* y se autodenominara como bailes españoles¹⁰. Este exceso de oferta de bailes al estilo del creado por Diaghilev, se notaba también en revistas como *Eco Artístico*, que ofertaban formación a jóvenes aspirantes deseosas de engrosar las filas de una de estas compañías¹¹.

⁵ *Ibid.* p. 217.

⁶ *La Acción*, miércoles 9 de mayo de 1921, portada.

⁷ *La Correspondencia de España*, 9 de abril de 1921, portada: “Esos espectáculos no son para poner a las localidades los precios tan elevados que tienen, y el público demuestra con su ausencia el error de los empresarios. Si los “bailes rusos” no han fracasado, ha sido por haber estado incluidos en el abono del Teatro Real. De otro modo, aun siendo notabilísimos y dignos de aplauso entusiasta habrían sido otro fracaso en taquilla. Los tiempos no están para desembolsos tan grandes, y las gentes prefieren otros espectáculos mucho más baratos y tan buenos como esos bailes exóticos”.

⁸ “Apolo. Inauguración de los bailes suecos”, *La Época*, 7 de abril de 1921, portada: “La fastuosa presentación de los bailes rusos y su particular estilo, perjudica mucho en las comparaciones que hace el público á estas otras compañías de bailes que viene con modestos elementos decorativos. Así ocurrió recientemente con los bailes vieneses, a pesar de su finura y su gracia”. “Los bailes suecos. Como los austriacos”

⁹ Llegaron a representar en Madrid una versión de “Scheherezade” ver *La Época*, del 22 de marzo de 1921.

¹⁰ C. de E., *Mundo Gráfico*, 13 de abril de 1921, nº493, p. 5: “Los bailes rusos, los vieneses, los suecos y probablemente, dentro de pocos los checoslovacos, y quizá los persas, y acaso los indostánicos. Por lo visto, había en el mundo mucha más gente que hace *batimanes* y *pas de bures* de la que nosotros sospechábamos”. Incide el cronista en que nosotros tenemos “bailarinas sueltas, artistas de varietés, que se bailan unos flamencos y dan fuertes taconazos en el escenario” pero carece España de grupos de bailarines.....

¹¹ Anuncio: “Se está formando una Compañía internacional de bailable y pantomimas. Encontrarán colocación bailarinas con escuela y señoritas que deseen dedicarse al baile. Condiciones indispensables; juventud, afición, buena presencia y estatura de 1,63 a 1,67”. *Eco Artístico*, del 15 de abril de 1921, p. 5.

4.1 Madrid 1921. Las últimas actuaciones en el Real.

El Teatro Real de Madrid, con un nuevo Delegado Regio al frente¹² volvía a ser el escaparate español de los bailes rusos. La compañía de Diaghilev había sido presentada como parte de la programación de la temporada de 1920-1921 mediante una carta del Duque de Tovar al Ministro de Instrucción pública donde se informaba que daría un total de catorce representaciones¹³. Aunque en el programa más detallado en fechas presentado por la empresa se redujo a once¹⁴ sesiones, cuyo comienzo se fijó para el día 17 de marzo de 1921.

El mismo día 17, a las 20:30 de la noche, los reyes de España ofrecían en el Palacio Real un banquete de Gala para los nuevos cardenales en presencia de parte de la nobleza palaciega y altos representantes pontificios y militares como el general Milans del Bosch¹⁵. Al terminar el banquete, los monarcas españoles asistieron a la función de presentación de los bailes rusos en el Real en la temporada de primavera de 1921 que comenzó a las diez de la noche. Abrió la compañía de Diaghilev la sesión inaugural con “Las Sílides”¹⁶. Como venía

¹² *Gaceta de Madrid* del 30 de noviembre de 1918, número 330, p. 819. Se incluía en este número la publicación de la dimisión del cargo de Delegado Regio de D. Angel González y San Martín, conde de Casal. Producida en palacio el 29 de noviembre de 1918. También el Real Decreto nombraba Delegado Regio del Teatro Real a Rodrigo de Figueroa y Torres, Duque de Tovar, Embajador y Ministro Plenipotenciario, Senador del Reino y Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, que permanecería en su cargo hasta el 6 de octubre de 1923, después de proclamarse la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

¹³ En la misiva del Delegado Regio dirigida al Ministro de Instrucción Pública, el duque de Tovar encontró “acertadísima” la propuesta de la empresa del Real, y sobre todo el “fin de fiesta a la vieja usanza” acorde con la de otros teatros de las características del Real que cerraban la temporada con: “pequeños bailes, en los que podrán lucir las danzarinas renombradas que en la lista se mencionan y como ampliación y complementos de la temporada, catorce representaciones de la Compañía famosa de Bailes Rusos, dirigida por Sergio Diaghilew. Todo ello, analizado en detalle y apreciado en conjunto, paréceme digno de nuestro Teatro Real ...”. Carta del Duque de Tovar fechada el 16 de noviembre de 1920 en la que informa al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de los artistas contratados para la temporada 1920-1921, entre ellos los bailes rusos de Sergue de Diaghilew (14 actuaciones). Carpeta. 65/528. Expte. 24. AGA. En el mismo expediente se adjunta el listado de la compañía de los Ballets Russes de Diaghilev, de las obras a representar (Petrouchka, Le Tricorne, La boutique Fantastique, Cleopatre, Carnaval, Scherezade, Les femmes de bon humeur, Le prince Igor, Les Sylphides, Soleil de nuit, Thamar, Contes Russes, Daphnis et Cloe, Les papillon) y la programación periódica por días de la temporada 1920-1921.

¹⁴ Los días presentados al Delegado Regio en el mes marzo fueron el jueves 17, sábado 19, domingo 20, domingo 27, lunes 28, martes 29 y jueves 31, donde se reseñaba el parón del 20 al 27 de marzo por la semana santa. En abril, sábado 2, domingo 3, lunes 4, martes 5, jueves 7, sábado 9 y domingo 10. Al final fueron 10 representaciones en total porque el día 4 de abril no hubo función.

¹⁵ *La Época*, 17 de marzo de 1921, p. 3.

¹⁶ “Gacetillas. Real”, *El Sol*, 17 de marzo de 1921, p. 3

siendo habitual, era la obra que marcaba el inicio en las pasadas temporadas en España, cerrando la representación con “Scheherezade”. El protagonismo de la noche recayó en el estreno de “La tienda fantástica”¹⁷:

“El asunto, si no muy original, es gracioso y entretenido. Consiste en la presentación de diversos grupos de muñecos de un bazar. Hay dos perros preciosísimos. Durante la noche, cuando el bazar está cerrado y el dueño ausente, los muñecos “en libertad”, se dedican a ejecutar sus danzas favoritas. La presentación responde admirablemente en trajes y decorado al espíritu del bailable. La música está compuesta de diversos fragmentos de Rossini, muy hábilmente combinados por el maestro Ottorini Respighi, y es graciosa y tiene el perfume de fino humorismo del glorioso autor de *El Barbero de Sevilla*”¹⁸.

“M.M”, desde las páginas de *El Imparcial*, analizó el estreno de esta primera sesión comparándola con otras obras de Massine como “Las mujeres del buen humor”, a la que calificó de “danza cúbica” por sus “movimientos lineales” estáticos o “Las Meninas”, a la que señaló como obra de “geometría espiritual” por sus reminiscencias velazqueñas debido los movimientos precisos de las figuras en el baile de minué. La diferencia con “La tienda fantástica” venía motivada por el “radiante humorismo” que se imprimía en la vida propia que cobraban los juguetes; era una representación de la “pseudo-naturalidad de lo sobrenatural”, que les hacía parecer verosímiles dentro del contexto donde se desarrollaba la acción, una tienda de juguetes. Ese era el triunfo “estético de Massine” en esta obra junto con la música de Respighi que le otorgaba un “valor penetrante y extraño de modernidad”¹⁹.

José Fons en su crónica del *Heraldo*, en referencia a “Les Sylphides” y “Scheherezade” opinó que no eran “ni la sombra” de lo que llegaron a ser pero que la coreografía de las mismas seguía estando en su nivel. Respecto a “La tienda fantástica”, consideró que el “género bufo” alcanzaba en esta obra “el más alto grado de comicidad, es el triunfo de lo grotesco y deslucido”. Para Fons, la obra pese al disparate que podía representar para el espectador no incurría en el mal gusto e hizo pasar un buen rato de diversión a los presentes esa noche en el Real: “algo así como la astracanada de la coreografía: pero llevada con

¹⁷ Es la traducción realizada por la prensa española, su nombre original es “La Boutique Fantastique”, inspirada en un viejo ballet alemán “Puppenfee”, la música original es de Rossini y la orquestación se llevó a cabo por Ottorino Respighi, la coreografía es de Leonidas Massine y el decorado y vestuario de André Derain. Su estreno mundial se produjo el 5 de junio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres. L. Massine, *op. cit.*, pp. 285-286.

¹⁸ R. de C., “Teatro Real. Bailes Rusos”, *La Correspondencia de España*, 18 de marzo de 1921, p. 4.

¹⁹ M.M., “Teatro Real. Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 18 de marzo de 1921, p. 3.

habilidad tal que no cae un solo momento en lo chabacano, haciéndonos reir constantemente”. La obra fue muy divertida para el público del Real que recibió a la compañía después de cada obra con grandes ovaciones²⁰ y en este caso, el propio Grigoriev afirmó que nadie se percató de la ausencia de Massine, a excepción del Rey²¹. El regidor ruso acertó en su percepción, ninguna las cabeceras que cubrieron la información de la presentación de los bailes rusos en el Real mencionó de forma expresa la ausencia del bailarín, pero todas reflejaron la pérdida de las primeras figuras de la compañía, sobre todo Bolm y Nijinsky.

La Acción, calificó por este motivo a los bailes rusos de “desmedradillos” por haber despedido a grandes figuras que se han “desperdigado” en diferentes países, y se preguntaba si este hecho privaría a la compañía de Diaghilev de ofrecer al público de Madrid todas las posibilidades de su repertorio²². Para “R. de C.”, el público “lamentó la ausencia” de los primeros bailarines de las temporadas anteriores como Bolm y Nijinsky, “y otros, que con algunos muy notables que figuran en la compañía completarian el conjunto deseado”²³.

Julio Gómez, por su parte, destacaba la “falta principal” de las figuras masculinas de la compañía que no desmerecieron las “excelentes” interpretaciones de Tchernicheva, Sokolova, Idikowsky y Zverev en una crónica que empezaba con una reflexión sobre los bailes rusos y

²⁰ José Fons, “La música y los músicos. Los bailes rusos en el Real”, *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1921, p. 3.

²¹ El propio Alfonso XIII le preguntó a Diaghilev que había pasado con Massine. El empresario ruso llegó a Madrid justo para el estreno acompañado de quien se acababa de convertir en un miembro de facto de la “plana alta” de la compañía. Se trataba de su secretario personal, Boris Kochno. En S. Grigoriev, *op. cit.*, p. 172.

²² “Música. Los bailes rusos”, *La Acción*, 18 de marzo de 1921, p. 3. En una carta de Turina, dirigida a Manuel de Falla fechada en Marzo de 1921, le apuntaba al compositor gaditano que en esta visita a Madrid había menos bailarines de los habituales en la compañía de bailes rusos: “Al Real han llegado los rusos, por cierto muy diezmadados. Massine no viene, porque según, dice, se ha casado”, en Mariano Pérez Gutierrez: *op. cit.*, p. 1982, p. 109. Turina también se dio cuenta de las numerosas bajas que tenía la compañía, entendemos que en lo referido a las figuras porque durante la gira de 1918 que el dirigió por España, la empresa de Diaghilev sufrió muchas deserciones con una desbandada de bailarines en Barcelona. La ausencia de Massine a la que se refiere el director Sevillano se produjo durante la sesión de los bailes rusos en Roma en febrero 1921. El coreógrafo y primer bailarín abandonó la compañía temporalmente tras deteriorarse la relación con Diaghilev. Volvió tres años más tarde, justo antes de la llegada de la compañía a España. El empresario ruso perdió en Roma su primer bailarín y coreógrafo hasta la fecha. En Arnold Haskell, *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, New York, Da Capo, 1978, p. 289. El coreógrafo provisional de la compañía quedó a cargo de Slavinsky, y los roles de los papeles principales se repartieron entre Idzikovsky (Les Sylphides), Zverev, (el negro de Scheherezade) y Woidzikovsky (Amoun en Cleopatra) para la siguiente parada antes de España, que fue Lyon, en S. Grigoriev, L., *op. cit.*, p. 171.

²³R. de C., “Teatro Real. Bailes Rusos”, *La Correspondencia de España*, 18 de marzo de 1921, p. 4.

la escenografía española. Gómez, se preguntaba el porqué después de los años que habían pasado desde las primeras giras por Europa de los bailes rusos con su “moderna manera de comprender el arte escénico”, todavía no se había creado una compañía de bailes españoles a semejanza de los rusos, aunque el periodista de *El Liberal*, lo tenía claro: “por nuestro individualismo de siempre”²⁴.

La noche del 18 no hubo función y el día 19 de marzo a las diez de la noche, el programa anunciado por la prensa se compuso por “Les Silfides”, “Petrouchka” y la reposición de “La tienda fantástica”, en una doble sesión de programa en el Real que por la tarde había ofrecido un concierto del cuarteto de la Capilla Sixtina²⁵. Aunque la inclusión de “La tienda fantástica” en el programa por “Scheherezade”, se decidió a última hora sin previo aviso, lo que motivó que algunos espectadores abandonaran la sala del Real²⁶. La obra “Petrouchka” fue dirigida por su creador, Igor Stravinsky, sin levantar ninguna polémica ni tampoco centrar, en exceso, la atención de la opinión pública -a diferencia de lo sucedido en la temporada de 1916- así lo vio el crítico musical Salazar:

“Igor Stravinsky en persona ha dirigido la orquesta de “Petrouchka”. Somos pocos aún quienes vemos en esa obra una de las cimas del arte moderno y en ese músico una de las tres o cuatro personalidades más altas del arte actual. En otros tiempos de mayores entusiasmos o mayor proselitismo, el hecho de haber dirigido un músico como Stravinsky una obra como “Petrouchka” hubiera llegado a provocar alaridos. Por fortuna, aunque nos hayamos sentido excesivamente cuerdos, hay que felicitarse porque hoy los hechos, teniendo un gesto de mejor gusto, estén a tono con la mayor distinción y más discreta pintura de los músicos y las obras actuales. Los tres intérpretes de ese drama de muñecos fueron Zverev, extraordinario intérprete del negro; Sokolova, que fué la bailarina, y Voidzikovsky, notabilísimo Periquito”²⁷.

²⁴ En referencia a las noticias que llegaban de los bailes rusos a España, Gómez afirmaba que los críticos españoles también seguían las evoluciones de la compañía de Diaghilev y dejaron plasmadas sus impresiones en papel, pero no tuvieron ninguna influencia en el arte escénico español: “Nosotros también hicimos nuestros comentarios, pues tampoco nos privamos de la lectura de las revistas extranjeras. Pero nuestro arte escénico no ha mejorado gran cosa con esas auras vivificantes y continuamos haciendo grandes derroches de percalina en las obras de gran espectáculo. Y es lástima, porque con los elementos que un empresario listo podría acarrear de esos escenarios de varietés, era muy fácil formar una gran compañía de bailes españoles que pudieran competir con todas las exóticas. Quizás lo impida nuestro individualismo de siempre. Las bailarinas españolas sueltas son admirables: las compañías de baile, detestables”. Julio Gómez, “Presentación de los bailes rusos, *El Liberal*, 18 de marzo de 1921, p. 2.

²⁵ *El sol*, 19 de marzo de 1921, p. 6.

²⁶ La noticia destacaba una llamada pública de las “Señoras” a la empresa del Real para que “procure, en lo posible evitar estas sustituciones para no causar molestias y perjuicios” en “Los bailes rusos en el Real”, *La Época*, 21 de marzo de 1921, p. 2.

²⁷ Adolfo Salazar “Los bailes rusos. Petrouchka”, *El Sol*, 23 de marzo de 1921, p. 7.

El público respondió con largas ovaciones tanto para los interpretes como para el compositor²⁸ que fue llamado por los reyes, presentes en la sesión, a su palco y también a Diaghilev para recibir la felicitación pública de Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia²⁹.

El 20 de marzo se programó la tercera sesión de bailes rusos, justo antes de la parada de los espectáculos teatrales en el Real motivados por el inicio semana santa (20 al 27 de marzo)³⁰. Esta primera matinée de la temporada que dio comienzo a las seis de la tarde incluyó en su programa “Las Sílfiges”, “Petrouchka” y “La tienda fantástica”³¹. También Stravinsky se puso al mando de la orquesta del Real para dirigir “Petrouchka”.

Al día siguiente, el diario *La Voz* publicaba una entrevista realizada al compositor y director Igor Stravinsky donde, entre otras cuestiones, se le preguntaba por la posibilidad de realizar un ballet español al estilo de los bailes rusos. Stravinsky respondió haciendo referencia a las reflexiones que hizo Julio Gómez³² sobre la imposibilidad de lograr una compañía de bailes español a semejanza de la dirigida por Diaghilev, debido al protagonismo de las bailarinas individuales en la escena española, aunque de forma más positiva:

“¡Que duda cabe! Me dicen que el baile español tiene mucho de individual y que es contrario a los bailes de conjunto. Pero fíjese usted en una observación que me parece interesantísima: la bailarina española improvisa la más de las veces, la cual da al compositor el derecho de improvisar a su vez y combinar el espectáculo como le sienta. La bailarina conserva el ritmo esencial de la danza que interpreta y la adorna a su manera con sus movimientos. ¡Magnífico! Tienen ustedes una riqueza tan grande en ritmos y melodías como nosotros y como los norteamericanos, que la tienen naturalmente, no gracias a los ingleses sino a los negros... Stravinsky va a Sevilla a ver la Semana Santa, y se despide de nosotros jovial y simpático, sin melenas ni genialidades: afeitado y con el pelo cortado al rape”³³.

²⁸ R. de C, también encontró muy interesante el retorno del compositor ruso al Real. Conocido del público pensaba el cronistas que se le recordaba por su “inconfundible figura entre los músicos, por carecer de ese aspecto “profesional”, generalmente “melenudos”, de casi todos los compositores y “virtuosos”. La superioridad de Strawinsky está en el interior...”, R. de C. , “Teatro Real. Petrouchka-Strawinsky”, *La Correspondencia de España*, 21 de marzo de 1921, p. 3.

²⁹ “Los bailes rusos en el Real”, *La Época*, 21 de marzo de 1921, p. 2.

³⁰ Ver programa de funciones de 1921de la empresa concesionaria del Teatro Real presentado ante la Delegación Regia. Carpeta. 65/528. Exp. 24. AGA

³¹ *La Voz*, 19 de marzo de 1921, p. 2.

³² Publicada en *El Liberal* días antes ver nota nº 23.

³³ P. Victory, “Una conversación con Strawinsky”, *La Voz*, 21 de marzo de 1921, portada. Carol Hess, nombra esta entrevista y el mismo tema en su libro *op. cit.*, p. 170.

Y estaba en lo cierto, el entrevistador, aprovechando el parón de las actuaciones en el Real por la festividades de la Semana Santa, Stravinsky, Diaghilev y el recién llegado Kochno, viajaron a Sevilla para ver las festividades y procesiones sevillanas con Juan Lafita como anfitrión³⁴ que los llevó a ver algunas procesiones³⁵. Alojados durante sus estancia en el Hotel Alfonso XIII³⁶, a parte de las procesiones Diaghilev y Kochno también visitaron un antiguo monasterio cartujo que albergaba obras de Murillo y Zurbarán, cuyas pinturas fueron introducidas a Kochno por Diaghilev gracias a la guía Baedeker³⁷ que llevaba consigo³⁸.

Durante el intermedio de Semana Santa, Salazar publicó una serie de entregas diarias de la historia de los bailes rusos desde su columna de *El Sol* mientras el resto de la prensa madrileña, a medida que se acercaban los días para la reanudación de los bailes rusos, volvía a publicitar las sesiones de los ballets en el Real. En esta segunda fase de actuaciones en Madrid, Diaghilev había anunciado que iba a variar con frecuencia la programación para “corresponder al favor del público”³⁹.

³⁴ Lafita, como recordaremos, había llevado el tema de los fallidos bailarines españoles para la creación de un nuevo ballet de temática española que se quedó en proyecto (ver capítulo 1 punto 3.3). Por otro lado, uno de las últimas cartas que se mandaron Falla y Lafita en relación al asunto de la contratación de los bailarines, el compositor gaditano le indicó a Lafita que Diaghilev ya le avisaría cuando volviera a Sevilla: “Hable con Diaghilev de cuanto vd. me dijo. Está muy agradecido por cuanto hizo en el asunto que no le escriba que cuando venga a Sevilla, ya le avisará”. Carta de Manuel de Falla a Juan Lafita, fechada en marzo de 1917. No tenemos constancia de que en la gira del 18 cuando visitaron Sevilla se vieran, pero si en 1921.

³⁵ Algunos libros escritos relacionados con la Semana Santa sevillana recogen una anécdota de Diaghilev, Stravinsky, Kochno y Lafita. Al parecer estaban viendo el paso de la Virgen del Refugio por la Puerta de la Carne, cerca lo que sería hoy el mercado del Arenal de Sevilla, cuando la banda de música del Regimiento de la Reina, nº 2, de Córdoba, que acompañaba a la imagen arrancó a tocar la pieza “Soleá, dame la mano”. Stravinsky al contemplar este binomio imagen-música tan típico de algunas procesiones Semana Santa en Sevilla, acuñó la frase: “Estoy escuchando lo que veo y viendo lo que escucho”. En José Manuel Castroviejo López, *De Bandas y Repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda, 2016, p. 177, citado también en José María Rondón y Eva Pérez Díaz, *Semana Santa insólita*, Córdoba, Almuzara, 2014.

³⁶ La inauguración oficial del Hotel Alfonso XIII no ocurrió hasta el año 1929 con motivo de la Exposición Iberoamericana aunque su construcción se inició en 1916. El Ayuntamiento de Sevilla, durante este tiempo, lo utilizó para celebrar banquetes, comidas oficiales de personalidades que llegaban a la ciudad, y de las que se tienen constancia desde el año 1924, ver más en Isabel González Turmo, *Sevilla banquetes, tapas, cartas, y menús, 1863-1995: antropología de la alimentación*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1996, p. 89.

³⁷ La guía Baedeker podría ser la publicada en 1908 para España y Portugal, que ha sido reimpresa hace unos años. Ver Karl Baedeker, *Spain and Portugal: Handbook for Travelers (1908)*, Kessinger publishing, White fish, 2008.

³⁸ R. Buckle, *op. cit.*, p. 378.

³⁹ Monte-Cristo, “De Sociedad”, *El Imparcial*, 27 de marzo de 1921, p. 3.

Después de la Semana Santa la primera función en el Real, el domingo 27 de marzo, resulto ser una matinée que se programó a las seis de la tarde con las obras “Carnaval”, “La tienda fantástica” y las danzas de “El príncipe Igor”⁴⁰ que apenas fue reseñada por la prensa madrileña al no haber ningún estreno en el cartel. Solo Adolfo Salazar y *El Correo Español*, realizaron crónicas de la sesión. El diario conservador hizo una breve reseña de las obras que suscribió con una frase escuchada de un “espectador vulgar” sobre el arte de los bailes rusos: “¡Parece mentira que este arte de los pies, tenga tanta cabeza!”⁴¹. Adolfo Salazar, por contra, si analizó de forma más extensa y profunda las obras representadas esa tarde, buscando la comparación con las representadas en temporadas anteriores en el Real:

“La compañía de Diaghilef reanudó sus espectáculos el domingo por la tarde. “La Boutique Fantastique” agrada cada vez más, al verse más claramente el modo tan inteligente con que están enlazados sus pequeños episodios, dentro de una gran unidad de estilo, proporcionada por los pasos de “can-can” que forma la trama de la obra en atención a los trozos de Rossini en que se basa (deliciosamente ironizados por Respighi) y a la época en que está situada la obra. El resumen final, especie de recapitulación de todos los temas plásticos que desfilan por el ballet, está asimismo realizado por mano maestra, y el total sería aún más delicioso si acompañase una iluminación simplemente discreta en vez del crudo primitivismo que disfruta la escena del Real. La nueva versión de las danzas del “Príncipe Igor” nos parece superior a la conocida. Las decoraciones y trajes de Roerich son soberbios - el telón es una maravilla- , y el efecto de la admirable melodía que se canta antes de comenzar las danzas, aumenta el fuerte encanto de esa escena, en la que las rojas luces del crepúsculo tiñen las tiendas, de donde escapan lentas columnas de humo. Esta escena inicial es, seguramente, una de las más bellas y de más intensa emoción de los espectáculos rusos, a lo que se añade el frenesí de esas danzas, ejemplo único de todo el repertorio musical. En cambio, no podemos sino lamentar las modificaciones introducidas en “Carnaval”, que desvirtúan por completo la fina sinfonía de matices que tenía en su primera versión, y el recuerdo de los anteriores intérpretes estaba también demasiado presente”⁴².

El lunes 28, y el martes 29⁴³ la programación de los bailes rusos recuperó su horario nocturno con la representación, ambos días, del mismo programa “Carnaval”, el estreno de la noche “Cuentos rusos” y por último “Petrouchka”⁴⁴ que volvió a ser interpretada por Stravinsky. Los Reyes de España acompañados de los infantes, acudieron al Real la noche del 29, a un teatro Real que no se llenó para la función, pero donde se pudieron ver numerosas

⁴⁰ *La Época*, 26 de marzo de 1921, p. 6.

⁴¹ “Teatros. Real”, *El Correo Español*, 28 de marzo de 1921, p. 3.

⁴² Adolfo Salazar, “Los Bailes rusos”, *El Sol*, 30 de marzo de 1921, p. 7.

⁴³ Al ser idénticos los programas las crónicas se después de esta segunda noche ver *El Sol*, 29 de marzo de 1921, p. 6

⁴⁴ *El Imparcial*, 27 de marzo de 1921, p. 4.

personalidades de la aristocracia española y del extranjero como el embajador de Bélgica o el barón Borchgrave⁴⁵.

La obra que acaparó la atención de la crítica y del público⁴⁶ fue “Cuentos rusos”, aunque de forma muy diferente a cuando se estrenó una de sus partes, “Kikimora” en agosto de 1916 en San Sebastián. Lo que hace 5 años, como vimos en el capítulo I punto 3.3, fueron crónicas que afirmaban no entender el significado de la obra y con duras críticas hacía la propia escenografía, en marzo de 1921 eran todo elogios. La concepción del ballet que parte del folclore ruso y su coreógrafo Massine, pasada la guerra, parecían haber hallado su acomodo como un producto estético más de la modernidad, así se reflejaba en los espectadores y en cierto sector de la crítica española que seguía las evoluciones de los bailes rusos por España. M.M, desde la páginas de *El Imparcial*, veía a “Cuentos rusos” junto con las otras obras de Massine, “Las mujeres del buen humor” y “Las Meninas”, como “los trabajos más significativos” de coreógrafo ruso al que calificaba como “uno de los temperamentos artísticos” que había existido:

“Así como la gran fuerza expresiva de “Las Meninas” se halla en una cristalización de literatura, y la de “Las mujeres de buen humor” se ha encontrado en la viva articulación musical, la expresión plástica de “Cuentos rusos”, deriva exclusivamente de la imaginación popular, y determina, en una forma inquietante y extraña, tanto en el color, como en la línea, como en todos sus otros aspectos, otra cristalización definitiva de una manifestación tan compleja y tan varía. En estas maravillosas síntesis es verdaderamente deslumbrador el talento de Leonide Massine”⁴⁷.

P. Victory, desde *La Voz*, iba más allá que su colega y no dudaba en nombrar “Cuentos rusos”, como “lo más ingenioso, lo más vivo, lo más bello” realizado por la compañía de Diaghilev. Intentaba el cronista no dejarse llevar por la “fortísima impresión” que le causó la representación, así como el “ingenio demoníaco” de Larionov proyectado en su escenografía. El único elemento que no estuvo a la altura de la noche fue la música de Liadow: “Las leyendas se desarrollan brevemente, con una insospechada, intensidad de dolor, de maldad, de tristeza y de alegría, que, además del baile, de composición magnífica, tienen una expresión

⁴⁵ M. “Estreno del baile “cuentos rusos”, *La Época*, 30 de marzo de 1921, portada.

⁴⁶ Según José Forns, los espectadores que se mantuvieron expectantes al principio de la obra por “la extraordinaria novedad y extravagancia del bailable, acabó por ceder a su gran fuerza artística, aplaudiendo con entusiasmo”, en José Forns, “En el Real”, *Heraldo de Madrid*, 31 de marzo de 1921, p. 3.

⁴⁷ M.M, “Real. Los bailes rusos”, *El Imparcial*, 30 de marzo de 1921, p. 2.

máxima en el decorado, de un futurismo que quema, y en los trajes y tipos de Larionoff”⁴⁸. Mientras P. Victory observó “una tristeza gris” en su orquestación durante el desarrollo de su obra, mientras que Julio Gómez, en cambio, la valoró como “chispeante” por los “motivos populares” que presentaba y achacó al mal estado en que se encontraba el piano vertical de la orquesta del Real la ejecución musical de la misma⁴⁹.

El jueves 31 de marzo de 1921 a las diez de la noche dio comienzo una sesión protagonizada por “Cleopatra”, y las ya representadas en esta temporada “La tienda fantástica” y las danzas de “El príncipe Igor”⁵⁰. La única crónica de la noche, la aportaba Victor Espinosa desde las páginas de *La Época*, donde destacaba de “Cleopatra” el momento del baile donde aparecía su protagonista por primera vez sobre el escenario “en una urna embutida en marfil y nácar, que traen a hombros ocho portadores de tez rojiza y sumaria y blanca vestimenta. Cleopatra surge enfundada, como una mariposa gigante en su larva, del fondo de una máscara de momia”⁵¹. Siendo un ballet muy visto ya por el público del Real, la novedad de su presentación residía en la nueva escenografía diseñada por el matrimonio Delaunay, conocidos por parte de la *socialité* madrileña del momento⁵². Aunque su estreno y que el nombre del matrimonio Delaunay apareciera anunciado no hizo de efecto llamada para una sesión en la que no hubo mucho público⁵³.

⁴⁸ Y continuaba: “Jamás han sido representados los diablos de manera tan pegajosa, como reptiles, tan horrenda y tan cómica a la vez aquellas cabezas alargadas, blancas y aplanadas, como de soldados de plomo, son realmente diabólicas y sólo puede ser producto de un ingenio demoníaco...”, en P. Victory, “Bailes rusos”, *La Voz*, 30 de marzo de 1921, p. 3.

⁴⁹ “Si en la música de Strawinsky es tolerable, no lo es tanto en la de Liadow, que necesita un sonido más en consonancia con el que tiene habitualmente el piano en la música tradicional”, Julio Gómez, “Bailes rusos”, *El Liberal*, 30 de marzo de 1921, p. 3.

⁵⁰ *El Globo*, 31 de marzo de 1921, p. 3.

⁵¹ Victor Espinosa, “Los Bailes Rusos. Cleopatra”, *La Época*, 1 de abril de 1921, portada.

⁵² “Anoche se ofreció al aplauso del auditorio un nuevo decorado, de violentos contrastes, muy en armonía con la estética general de este espectáculo, vestuario original de Robert Delaunay y preciosos trajes de su inteligente esposa, Sonia, la artista tan personal, que las gentes de buen gusto de Madrid conocen y admiran” Victor Espinos, “Los bailes rusos. Cleopatra”, *La Época*, 1 de abril de 1921, portada.

⁵³ Este hecho hacía reflexionar a Espinosa sobre lo poco que se valoraba la modernidad de ciertos espectáculos por las audiencias del Real y en el caso de los *ballets russes*, opinaba que la propia moralidad cuestionada de algunos bailes no eran excusa para dejar de acudir al teatro porque había otros que no eran reprobables. El cronista de *La Época*, pensaba que este escaso interés del público ante géneros modernos, repercutían en que “otras novedades extranjeras de positivo valor artístico” pasaran de largo de la capital de España. *Ibid.*

El día 1 de abril, no anunciado en la presentación del programa del Real, sustituyó al día 4 como día hábil para representar bailes rusos. Con una sesión formada por “Petrouchka”, “Las mujeres del buen humor” y “Scheherezade”, la novedad de la noche fue “Las mujeres del buen humor”. Al igual de lo que pasó con “Kikimora”, la recepción del público y crítica fue mucho mejor que en su estreno en Madrid en temporadas anteriores. La crónica de la noche la volvía a aportar Victor Espinosa desde las páginas de *La Época*:

“Este baile gracioso, distinguido y de evidente valor documental, que la perspicacia de Sergio Diaghilew ha visto en la comedia de Goldoni, *Las mujeres del buen humor*, es un acierto. Su composición responde evidentemente al propósito de evocar, un poco grotescamente, por con amble benevolencia, el ambiente frívolo y elegante del siglo XVIII. Gran parte de su acción deja de ser coreográfica para entregarse á la mímica, no por ingenua, menos expresiva. Varias figuras se mueven con el gracioso desorden de los *fantocci* de un guiñol, y de propósito mezclamos la alusión á Tialia y á Francia, porque á un tiempo acuden á la imaginación, contemplando este baile, las galanterías y elegancias parisinas y los *lazzi* de los cómicos de Toscana, herederos directos de los improvisadores y bufones de la comedia arlequinesca...marqueses enamoradizos; damiselas ociosas, ridículas viejas tocadas con pelucas, como naos; un *aubergiste* complaciente y servillón: galantes caballeros... Y todo ello, en un marco decorativo, casi infantil, y vestido con los tonos enteros de las casacas de ellos y las huecas faldas de ellas, sobre un fondo musical suave, encantador, de Scarlattí, que por sí solo constituiría un regalo de arte....”⁵⁴.

El sábado 2 de abril se programaron “Las Sílfiges”, “Las mujeres del buen humor” y “La tienda fantástica”⁵⁵ y el domingo 3 por la tarde en sesión matinée, “Carnaval”, “Cuentos rusos” y “Cleopatra”.

Sin novedades en ambas sesiones, la prensa no hizo mención a ninguna de estas representaciones, en lo que parecían ser dos jornadas de transición hasta el inicio de los últimos días de bailes rusos en el Real y en España durante un largo periodo de tiempo⁵⁶. La semana final de actuaciones de la compañía en Madrid iba a empezar con el estreno del ballet de inspiración española “El sombrero de tres picos” después de su paso por París y Londres⁵⁷.

⁵⁴ Victor Espinos, “Las mujeres del buen humor”, *La Época*, 2 de abril de 1921, portada.

⁵⁵ *La Acción*, 1 de abril de 1921, p. 3.

⁵⁶ “La semana próxima es la última que actúan en Madrid los bailes rusos, que marchan a América, de donde no regresarán hasta 1923. Se darán funciones el martes, jueves, viernes, sábado y domingo”, *La Libertad*, 3 de abril de 1921, p. 7. Idéntica noticia se publicó en otros periódicos como *La Acción* o *El Imparcial*.

⁵⁷ Fue estrenado el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres, Parmenia Migel Elkstrom (ed.), *Designs for “The Three-Cornered Hat”*, Dover Publications, New York, 1978, p. 3.

El día 5 de abril por la mañana aparecía en la prensa madrileña un artículo firmado por Luis Araquistain donde hacía un llamamiento a la empresa del Real y a Diaghilev, por la falta de propuestas del Ministerio de Instrucción Pública de actividades relacionadas con el “culto de la fantasía” para niños de familia pobres. Se preguntaba si “¿sería mucho pedir de la Empresa del Real y de los bailarines rusos el precioso y piadoso regalo de una representación de pantomimas infantiles para el goce exclusivo de los niños de las escuelas municipales de Madrid?”⁵⁸. La propuesta no fue recogida por la compañía de ballets que, en cambio, como veremos, si que aceptó la invitación del Duque de Tovar para una representación privada el día posterior al estreno de “El sombrero de tres picos”. Pero, volviendo al día del estreno de la nueva versión de “El corregidor y la molinera” esta se produjo el martes 5 a las diez de la noche en una sesión que se abrió con “Cleopatra” y que se cerró con las danzas de “El príncipe Igor”⁵⁹. El ballet de inspiración española se representó entre ambas obras, ni abrió ni cerró la función, como solía ser habitual en los estrenos de la compañía de bailes rusos.

Las reacciones de la opinión pública los días posteriores al estreno fueron muy diversas en los medios que seguían de forma habitual los estrenos de la compañía en el Real. Las opiniones pivotaron en torno a dos ejes: la españolidad del ballet y la visibilidad que daba de nuestro país. Dos ejes que convergían en una misma cuestión: ¿era “El sombrero de tres picos” un ballet que reflejaba la imagen de España? Los diferentes artículos posteriores a la presentación de la obra, aunque eran capaces admitir la valía artística de sus autores, no entraron tanto a valorar la escenografía y coreografía en su parte técnica como otra creación de los bailes rusos. Más bien centraron su análisis en tratar de establecer la relación que había de la idea de España en la representación escénica que se daba al espectador⁶⁰.

⁵⁸ Araquistain pensaba en la buena acción que produciría tanto para los niños como para el Ayuntamiento de Madrid: “Sería obsequio que dejaría perenne huella de deleite y gratitud en centenares de conciencias nacientes, y seguramente el Ayuntamiento de Madrid estimaría la espléndida dádiva como una de las más espirituales y ricas de cuantas ha recibido en toda su historia”. Luis Araquistain, “En torno de los bailes rusos”, *La Voz*, 5 de abril de 1921, portada.

⁵⁹ *El Imparcial*, 5 de abril de 1921, p. 6.

⁶⁰ Carol Hess, ya realizó una visión de los críticos españoles al estreno de “El Sombrero de tres picos”, tanto en Londres y París como en Madrid y Barcelona. Su trabajo consistió en agrupar las críticas publicadas a partir del estreno en Madrid en 1921, en torno a una discusión sobre españolismo y modernidad, en función del medio desde donde se publicaron, ya fuera más conservador o más vinculado a la izquierda). Introduce también elementos como la leyenda negra y el texto de sobre “Las deshumanización del arte” de Ortega para el análisis. Ver C. Hess, “The Three-Cornered Hat and its Spanish Critics”, op. cit., pp. 130-161. En este trabajo, solo nos hemos limitado a constatar la recepción de la obra por parte de la prensa sin entrar en otro tipo de discusión con las tesis que mantiene la autora al respecto, aportando alguna fuente documental más.

Julio Gómez, desde las páginas *El Liberal*, reflexionaba sobre la propuesta de Falla y Diaghilev y la reacción de parte del público que mostró cierta disconformidad con la obra española, porque “no fundaban su disentimiento en un criterio musical ni coreográfico; lo fundaban en la disonancia de todas aquellas sensaciones de arte con lo que tienen como concepto de la España real” y lo comparaba con el ballet anterior, “Cleopatra”, por el hieratismo de sus estatuas cuando “la realidad era mucho más rebelde” y los rusos la reducían a un canon de belleza o a una interpretación plástica -como en el caso de esta producción-. Para Gómez, la España de su tiempo era diferente a la del pasado aunque conservaba cierta esencia, porque con una visita al Museo Arqueológico para ver la herencia hispano-árabe reflejada en los colores de la cerámica de Talavera o Alcora, o “de los trajes de la Independencia” se podía contrastar que eran las mismas tonalidades plasmadas en los trajes de los bailarines de “El sombrero de tres picos”⁶¹.

Continuaba Gómez haciendo una descripción del telón de fondo de Picasso, que veía muy “español”⁶², donde hablaba de una sucesión arrolladora de “aires populares de España” en forma de bailes que le hacían cambiar, incluso, de opinión sobre la decoración -“la consagración del absurdo”- que al final la llegó a encontrar adecuada con el resto de la escenografía. Solo le faltaba “un poco más de tradicionalismo” a la música de Falla⁶³.

En cambio “R. de C.”, desde *La Correspondencia de España*, no echaba de menos el “tradicionalismo” que reclama Gómez en la partitura porque el paso de la pantomima de “El corregidor y la molinera” al bailable de “El sombrero de tres picos”, y el trabajo realizado por Falla en la partitura ya mostraba con creces “españolismo fino, sin un asomo de efectismo”. Y aunque, encontró “infantil” y simple el decorado que junto al vestuario fue puesto en duda por el público por “arbitrarios”, calificó “El sombrero de tres picos” de “obra maestra” y puso como ejemplo la acogida de la obra por los espectadores de fuera de España⁶⁴.

⁶¹ Julio Gómez, “Teatro Real. El sombrero de tres picos por los bailarines rusos” *El Liberal*, Madrid, 6 de abril de 1921 p. 3.

⁶² “Unas majas y unos picadores, desde un palco de la plaza, contemplan cómo unas mulillas vuelan llevándose al toro por los aires. Y unos olés acompasados evocan en nosotros las juergas demasiado largas cuando el vino empieza a saber amargo” en Julio Gómez. *Ibid*.

⁶³ Por “la elocuencia de los finales clásicos de la rotundidad de la música consuetudinaria, en la que hemos nacido y que nos cuesta mucho trabajo abandonar” en Julio Gómez. *Ibid*.

⁶⁴ “R. de C.”, “El sombrero de tres picos”, *La Correspondencia de España*, 6 de abril de 2017, p. 5.

En relación a la recepción del público, Juan De la Encina, en *La Voz* suscribía lo que venimos destacando en este capítulo: la evolución de las audiencias tras cinco años de la primera representación de los bailes rusos en España y tres desde su última actuación:

“Hace no más que tres o cuatro años, al levantarse el telón en el Real para la danza del “Sombrero de tres picos”, es probable que el público no hubiera dejado de manifestar alguna protesta. Anoche, aleccionado ya por otras danzas y decoraciones de muñecos, recibió con alguna extrañeza, pero a la vez con resignación, las fantasías decorativas y coreográficas. Hay que transigir con lo moderno. Y lo moderno marcha y abre en el gusto público su causa y su brecha”⁶⁵.

Cree de la Encina por otra parte, que un sector del público hubiera preferido una decoración más cercana a la descripción de época de Alarcón, -quizás más característica- pero reflexionaba sobre el propio concepto de arte sustentado en la “invención” o la “fantasmagoría de la realidad cotidiana” para lanzar dos preguntas sobre la realización del decorado y su representación: “¿Por qué, pues, se le ha de obligar a la transcripción exacta de una realidad de primer plano? ¿Por que había de sujetarse Picasso a la pauta de Alarcón y a la exactitud indumentaria con relación a los tiempos del rijoso corregidor?” Su respuesta fue la de relativizar la creación picassiana porque no era más que una idea original llevada a “obra de arte plástico”, cuyo trabajo por parte de Picasso, estaba “bien logrado”⁶⁶.

Siguiendo con el tema de las audiencias y la recepción de la obra, Matilde Muñoz, afirmaba que “El Sombrero de tres picos” era “la novedad más sensacional y más importante para un público español” y advirtió a “los atisbadores de españoladas” que la obra era “honda e intensamente” española⁶⁷. No solo por la aparición de “mantones de manila”, “castañuelas” o “coplas” sino por las actitudes de los bailarines en la sucesión de escenas y por los colores

⁶⁵ Juan de la Encina, “El sombrero de tres picos”, *La Voz*, 6 de abril de 1921, portada.

⁶⁶ Una gran caja de música, en efecto, bien surtida de bellos muñecos danzantes parecía el escenario del “Sombrero de tres picos”...Recordamos con delicia tiempos infantiles, cuando se nos llenaba de perspectivas infantiles, cuando la imaginación se nos llenaba de perspectivas infinitas...Dejemos libre paso en nuestro espíritus a estas sabías y lindas proyecciones hacia los divertimentos estéticos de la infancia”. *Ibid*.

⁶⁷ Argumenta que no estaba sacada de ninguno de los lugares que podían reflejar escenas costumbristas en postales, “cromos de panderetea o de una visión pintoresco-sentimental de la Giralda de Sevilla... no es una de tantas polarizaciones del colorismo tan socorrida para toda obra de carácter español” y al igual que Encinas, ve en el colorido de la escenografía la “cerámica talaverana” o “trajes nacionales” de inspiración goyesca donde “ni una sola actitud es desconocida o extraña. En al rica amplitud original, de nuestra coreografía en el ritmo plástico de la fiesta taurina, se ha fijado de un modo exclusivo el movimiento de este bailes” en Matilde Muñoz, “Los bailes rusos. “El sombrero de tres picos”, *El Imparcial*, 6 de abril de 1921, p. 3.

de la escenografía que se presentaba en un decorado sencillo pero, al mismo tiempo, “revelador a veces de una emoción pictórica inesperada. Y como buen fondo escénico español, de poco valor plástico sin las figuras. Se preguntaba si no era esto una propiedad “nuestra”: “¿No es nuestra pintura esencialmente magnífica?” Por último, Muñoz destacó la partitura de Falla por el “conjunto de melodías populares de una intención temática admirable” con “rasgos de penetrante finura humorística en que la derivación plástica posee una comicidad caricaturesca estilizada, pero de recio origen nacional”. De tratamiento técnico perfecto, al igual que “R. de C”, la consideró como “una forma definitiva de obra maestra”⁶⁸.

Una maestría del músico gaditano que Adolfo Salazar la veía en el trabajo de haber convertido una pantomima “en un ballet espléndido” donde “dos ballet aparecen fundidos en uno, con beneficio indudable para la unidad de acción”. Consideraba que Manuel de Falla se encontraba en su grado más alto dentro de su carrera musical tras estrenar “Nocturnos” para orquesta y “El amor brujo” y de ahí, que Salazar se encuentre con “El sombrero de tres picos” como “una insospechada sorpresa”, donde le fascinan desde la “arbitraria” presentación de los colores hasta “la trama danzada de la obra entera”. Un ballet de “belleza superior” en el que Massine y Picasso “rivalizan en una competencia deliciosa” y que en su transformación de “El corregidor y la molinera” a esta nueva obra temió que no pudiera ser entendida “por la propia interpretación moderna de los autores de un tema tan “español”. El crítico musical no andaba desencaminado porque, entre sus propios colegas de la crítica, hubieron algunos que no entendieron este paso de pantomima a ballet⁶⁹.

⁶⁸ La obra “ha recibido la sanción de los públicos más intelectuales del mundo, y anoche la expectación despertada por esta obra, la atención con que se siguió, y al final el éxito clamoroso en que todo el público que había llenado completamente el teatro, hizo estallar un entusiasmo fervido, ¡ tan consolador, tan lleno de optimismo y esperanza! debieron de llenar de íntima alegría el corazón de este hombre sencillo y ferviente, que ha colocado el arte sobre todas las pequeñas cosas, oscuras y tristes de la vida”, *Ibidem*.

⁶⁹ “De lo grotesco de “El Sombrero de tres picos” a los simplemente cómico de “El corregidor y la molinera” existe una distancia espiritual a que antes aludía. ¿Puede ser comprendida por todo el mundo - y más por el de un teatro como el Real - la intensidad de lo grotesco posee y su honda raíz espiritual? ¿Españolismo? ¿Alarcón? ¿No hay demasiados lugares comunes? Las barbas verdes de algunos personajes eran la mejor advertencia para el que sabía recogerla. Pero ésta y el refinado placer intelectual que música, danza y pintura ofrecen en “El sombrero de tres picos”, parécenos que solo fueron gozados en toda su intensidad por una escasa docena de concurrentes” en Adolfo Salazar, “Estreno de “El sombrero de tres picos”. Un gran éxito en el Real”, *El Sol*, 6 de abril de 1921. Citado en “Picasso-Parade-El Sombrero de Tres Picos-Falla. La crítica en España, 1917-1921”, José María Luna Aguilar (dir.), *Falla/Picasso: Le Tricorne*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, 2013, p. 47.

Fue el caso de “B.”, el cronista de *La Acción*, que se mostró muy crítico por la transición de la mímica al baile de la pantomima de “El corregidor y la molinera”, debido a las respectivas ampliaciones de decorado y partitura realizadas bajo un “alarde de modernismo y dislocación” de los autores. Pensaba que la nueva creación había “echado a perder de una manera rotunda y definitiva” la obra original. Aunque reconoció la habilidad de Falla en la partitura, no dudó en reprochar el “snobismo” y “la influencias de modernísimos compositores franceses” como Paul Dukas o Ravel por haber alejado al compositor gaditano de la “fluidez, claridad y ambiente naturalmente españoles”. En esta crítica a Falla, lo que subyacía de fondo no era la técnica, no eran los métodos ni la orquestación, era algo de más trascendencia para el autor, la proyección imagen de España al exterior:

“Sonoridades extrañas, giros deliberadamente delicados, colorido exótico, son los más propicios e indicados para pintar desde la orquesta el alma española, si no se piensa que aquello ha de ser precisamente género de exportación, atenido a los nuevos procedimientos teatrales, que luego han de servir para explotar el reclamo”⁷⁰.

Pero la responsabilidad no sería exclusiva de Falla para “B.”, también la deslizó a Picasso, por su arbitrariedad en la escenografía al servicio, más del “repertorio de los bailarines rusos” que de una recreación propia del ambiente español -según entendida por “B”-. Aún así, el cronista de *La Acción* se rindió, a excepción de Picasso, a los artistas españoles que representaban en esa época la imagen de España en el exterior a través del arte, como era el caso de Falla en la música, Zuloaga y Anglada en la pintura o Faico y Pagan en baile, pero “sin compartir su visión de España”. Por último, agradecía a la empresa haber dado a conocer esta obra española aunque “lo sea a medias”⁷¹.

“B”, no estaba solo en su crítica a la obra. Desde las páginas de *La Época* Víctor Espinosa criticó esta creación de inspiración española⁷² porque “el sentido humorístico” pasaba a “lo grotesco”, sin que hubiera nada que lo justificase en la obra al considerar que la

⁷⁰ B. “Real. El sombrero de tres picos”. *La Acción*, 6 de abril de 1921, p. 3.

⁷¹ B. “Real. El sombrero de tres picos”. *La Acción*, 6 de abril de 1921, p. 3. “V.” desde la revista *La Alhambra*, en un número publicado el 15 de abril titulado “Otra Españolada. El sombrero de tres picos”, citado en José María Luna Aguilar, (dir.) op. cit., p. 58, se honraba en hacer suyo el artículo de “B.” en *La Acción* por coincidir con su opinión sobre la transformación sufrida por la obra original de Alarcón. Llamaba a los granadinos “a protestar contra los que siendo españoles de origen y apellidos” habían hecho de “El corregidor y la molinera” otra “españolada”.

⁷² Víctor Espinosa, “Los bailes rusos. El sombrero de tres picos”, *La Época*, 6 de abril de 1921, portada.

partitura de Falla era “admirable” y la propia “interpretación coreográfica” demostraba la capacidad de actuación de los bailarines rusos. Espinosa criticaba la apropiación, mediante la reproducción de técnicas de baile, de movimientos y actitudes españolas por los miembros de la *troupe* rusa. Y lo justificaba aludiendo al aprendizaje, por parte de unos bailarines tan experimentados, que pudo ser “sencillo” pero donde acababa siendo imposible para los rusos sentir “lo español”: “traducir el sentimiento que palpita en el fondo de una efusión lírica, popular sobre todo, donde el instinto y la espontaneidad dificultan el acceso”.

Lo más dramático para Espinosa, pese a la gran “reproducción técnica”, resultó ser la imagen que se podía hacer un extranjero de España al ver esta obra en formato “futurista”. De un país, a sus ojos caricaturizado y cuya seña *identitaria* visible como ballet de inspiración española eran los tópicos de siempre, las corridas de toros y la “fiesta” que rodeaba este ambiente. Ese “lugar común” que Espinosa considera despreciable, el “españolismo”:

“El ballet irá por el mundo dando cuenta de una España, que el espíritu más acostumbrado á la estilización no podrá reconocer cuando la visite y conozca de primer mano. Todo sentimiento localista desaparece. ¿Andalucía? ¿Galicia? ¿Mallorca? Es igual. Y en un telón preparatorio la consabida “tourada” con su buena botella de vino, rodeada de cañas, sobre la bandeja de la ronda ¡Y el cochero que tome lo que quiera...! ¿Por qué esto? ¿Para qué, sobre todo?...El fino sentido irónico, artístico de “Las mujeres del buen humor”, de la “Tienda fantástica”, pasa ser “El Sombrero de Tres picos”, una explosión burda de caricatura en delirio...pelucas verdes...pelucas rojas. Se dirá que hay un sentido popular. Bien: no lo hay tanto en los ballet citados. Pero, ¿y en Petrouchka) Sin embargo...Si sólo se trata de “hacer cosas nuevas” sorprender, logrado está, y archilogrado. Pero no podemos otorgar sanción favorable á un arte que, dígame lo que se quiera, no pone conscientemente en ridículo. No se asiste, no, sin cierta molestia íntima á semejante destrozo voluntario de elementos estéticos de primer orden, enteramente característicos, y por tanto, mucho menos necesitados de hipertrofia burlesca. Pero, es claro, cuando se puede escribir desde España que el españolismo -en una obra de arte española- es un desdeñable lugar común...”⁷³.

Otro crítico con la obra fue Xavier Cabello Lapiedra, de *La Ilustración española y americana*, sustentó en dos elementos su crítica a “El sombrero de tres picos” por ser los responsables de aquello que Espinosa llamó “el destrozo voluntario de elementos estéticos de primer orden”: el “arte escenográfico musical” actual y los nuevos artistas⁷⁴. A la compañía de Diaghilev, por su parte, la acusó de practicar un “arte coreográfico moderno”, de tendencia al “achacabanamiento” por la forma de seleccionar y confeccionar los colores y sus

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Xavier Cabello Lapiedra, “Bailes rusos. El sombrero de tres picos”, *La Ilustración española y americana*, 8 de abril de 1921, nº 13, p. 9.

aplicaciones, tanto en las “combinaciones rítmicas” como en la música de “El sombrero de tres picos”. Y al igual que Espinosa, creyó que en la interpretación de “El corregidor y la molinera”, la escenografía de Picasso - por el “ridículo en la pérdida del verdadero valor de la línea y del color” y la coreografía de Massine -por las “piruetas impropias y descocadas”-, no eran ya una humillación al arte en sí, “sino al sentimiento nacional español”. Tras la exposición de sus argumentos, Cabello decidió proponer a sus lectores una serie de cuestiones reflexivas sobre la naturaleza del estreno de “El sombrero de tres picos” por la *troupe* rusa y la imagen de España:

“¿Creen ustedes de verdad, que puede ser pabellón nacional español en el concurso de arte que ofrecen los “bailes rusos” paseados por Europa y América, la pantomima que nos ocupa?

¿Hay derecho para hacer grotesca burla de picarescas costumbres españolas, desfigurándolas por completo y poniéndolas en ridículo por quienes tienen obligación de conocerlas y darlas a conocer con exactitud?

¿Puede decirse ilustrado en arte y en costumbres quien a un molinero aragonés en le siglo XVIII lo viste de chulo del siglo XIX y le hace bailar un garrotín extravagante del XX?

¿Es lícito desfigurar el color, el trazo y el corte de los indumentos caprichosa y arbitrariamente con el sólo fin de ridiculizarlos?”⁷⁵.

En la línea de Cabello pero si cabe de forma más explícita, el diario satírico *El Mentidero* en un artículo titulado “La España de pandereta”, cargó contra los artistas españoles por la creación de obras como “El sombrero de tres picos” porque favorecían a la difusión de “la españolada”. Y también los tildaba en cierto modo de egoístas por buscar su gloria persona a costa de “ponernos en ridículo”- al resto de españoles - ante los extranjeros: “¡Vamos hombre, si para, representar a España en el extranjero hay que ponerse serio. Y lo del “Sombrero de tres picos” es una juerga espantosa”. Y añadía que: “La españolada no morirá jamás, porque nuestros autores, pintores, músicos y danzantes se proponen que no muera a fin de que la leyenda de la España de pandereta continúe para esplendor de ellos mismos encargados de ponernos en ridículo ante los ojos de aquellos que no hablan nuestro idioma”⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ “La España de pandereta”, *El Mentidero* , 9 de abril de 1921. Este hecho que se planteaba desde *El Mentidero* venía dándose en distintas formas de expresión cultural y artística que dividía a la sociedad española entre visiones andalucistas o modernas de la españolada: “sentimientos encontrados en lo ideológico, para unos visión uniformadora y andalucista de todo lo español. Para otros, expresión genuina y valiosa de la cultura popular (García Lorca, Mateo Santos). Formulación moderna de la españolada fue tomando cuerpo principalmente en el primer tercio del siglo XX, proceso de depuración y síntesis de tradiciones musicales muy distintas (desde zarzuela, hasta jotas, canciones de varietés).” en Vicente J. Benet: *El cine español: una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 99.

Por último, en uno de los diarios autodenominado de forma explícita como conservador en los subtítulos de su cabecera, *El Correo Español*⁷⁷, Juan de Mendiola, en su breve pero interesante crónica del estreno de “El sombrero de tres picos”, ofrecía un breve razonamiento sobre la interpretación de la españolidad en versión “futurista” por parte de los autores de la obra y de la imagen de España en función de las audiencias a las que iba dirigida:

“Original, graciosa, de una fuerza sugestiva irresistible, el único punto discutible del “Sombrero de tres picos” se reduce a la fidelidad y sustancialidad de su españolismo, un tanto extraviado entre el “futurismo” pictórico de Picasso y las estilizaciones plásticas de los bailarines rusos. Obra sentida e interpretada con vistas a su exhibición en el extranjero, tampoco es muy recusable que sus autores hayan tenido más en cuenta el público de fuera que el de aquí, convirtiendo lo que para nosotros es un defecto en un mérito para los demás”⁷⁸.

En resumen, la mayoría de críticas coincidieron en que le público acogió bien la obra y hubo varias ovaciones a los artistas en especial a Aurora Devilliers, Lydia Sokolova, Idikovski y Woizikovski del cuerpo de baile y a los autores Martínez Sierra y Manuel de Falla, este último felicitado en público por Alfonso XIII.

Respecto a la función en sí, fue presidida por los reyes de España que invitaron la palco a Falla y Diaghilev para saludarles personalmente, tras varias ovaciones seguidas del público⁷⁹. Los bailarines por su parte, fueron muy valorados por los espectadores: “Srta. Devillier, que acertó plenamente, y el sr. Voizikovsky, que bailó el garrotín con estilo, con Lydia Sokolova; Nicolas Zverev y Stanislav Idzikovsky, merecieron el unánime aplauso de la concurrencia”⁸⁰. Aunque Grigorieff creyó ver que el público de Madrid no aprobó la interpretación técnica de los bailes rusos de lo que el regidor de la compañía de Diaghilev consideraba como “complicados pasos españoles” y de forma particular, estimó que a pesar de la “increíble” actuación de Woizikovsky, el prefería a Massine en el papel del molinero. Del mismo modo, Sokolova cuenta en sus memorias cómo tuvo que enseñar la coreografía de “El Sombrero de Tres Picos” a la recién incorporada Catherine Devillier, que bailó en Madrid

⁷⁷ *El Correo español*. Órgano oficial de la comunión católico-Monárquica. Dios-Patria-Rey.

⁷⁸ Juan de Mendiola “Real. El sombrero de tres picos”, *El Correo Español*, 8 de abril de 1921, p. 2.

⁷⁹ Victor Espinosa, “Los bailes rusos. El sombrero de tres picos”, *La Época*, 6 de abril de 1921, portada.

⁸⁰ Entre los momentos musicales de mayor interés menciona varios “el de la declaración del corregidor, el diálogo de éste con la molinera... la prisión de Lucas, las sevillanas de éste y Frasquita, el garrotín... El colorido y el movimiento son admirables” en “R. de C.”, “El sombrero de tres picos”, *La Correspondencia de España*, 6 de abril de 1921, p. 5.

junto con Leon Woizikovsky, al que destacó en su actuación pese a no haber recibido las mismas enseñanza de baile español que Massine. Aún así, creía -al igual que muchos de sus compañeros- que interpretó algunas partes del ballet español mejor que Massine, otras no tanto⁸¹.

Al día siguiente del estreno, en el salón de estudio del Teatro Real, el duque de Tovar, Delegado Regio, organizó una fiesta en presencia de los reyes, de la familia real, Diaghilev y de una selección de invitados. Se ofreció una serie de actos de diferentes ballets, incluido “El sombrero de tres picos” con Manuel de Falla al piano⁸², teniendo como fin de fiesta una serie de canciones rusas interpretadas por Zoia Rozovska⁸³. Esta fiesta dio paso a las últimas tres funciones antes de la despedida, que se representaron de forma consecutiva del 7 al 10 de abril en el Real, en presencia de la familia Real, con 3 sesiones nocturnas y una matinée el domingo a las 6 de la tarde. Ni el público ni la opinión pública respondieron de forma efusiva a esta recta final de bailes rusos en Madrid, al presentarse como novedades únicamente –y ya habían sido estrenadas en Madrid- “Thamar” y “Sol de la noche”.

En la programación del día 7 se volvieron a representar “Carnaval”, “El sombrero de tres picos” y “Cuentos rusos”⁸⁴ y el día, 8 de abril, “Las mujeres del buen humor”, “Thamar” y “El sombrero de tres picos”⁸⁵. Víctor Espinosa, desde *La Época*, realizó una crónica de esta última sesión donde criticó el orden de representación de las obras en relación a la propia temática creativa de las producciones de los bailes rusos, porque en su opinión, solo reflejaban “la atracción sexual y el misterio de la muerte”. Según, Espinosa en un cartel como el de ayer, sin “transición” entre obras, se pasa de la temática de la ópera bufa a otra donde esta presente la muerte como si no hubiera más temas “en la vida de los hombres”. En cuanto

⁸¹ Grigorieff, *op. cit.*, 173. En cualquier caso, Sokolova prefería bailar con Woizivoksky que con Massine porque este parecía que estuviera bailando un “solo”. Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, edited by Richard Buckle, John Murray, London, 1960, pp. 175-176.

⁸² “La vida del gran mundo”, *La Acción*, 7 de abril de 1921, p. 2.

⁸³ Era una cantante lírica que se sumó a la compañía de Diaghilev en el periodo de que la compañía estuvo sin actuar en España, protagonizo por ejemplo el personaje de Leonor en la Ópera-Ballet “Astuce Feminini” en la temporada de 1920 de ballets russes en el Teatro Nacional de la Ópera de París. Ver programa de la sesión de bailes rusos del 4 de junio de 1920, del Théâtre National du l’Opéra, BnF. (www.data.bnf.fr)

⁸⁴ *La Época*, 8 de abril de 1921, portada. *El Imparcial*, 7 de abril de 1921, p. 4.

⁸⁵ *El Imparcial*, 8 de abril de 1921, p. 4.

a la representación de las obras de la sesión, elogió la escenografía de “Thamar” por su efectividad en dotar de “violentísima sensualidad” el argumento del ballet. Con respecto a “Le Tricorne”, en esta segunda ocasión, lo tachó de “extraño espectáculo” que pese a las intenciones revolucionarias de Falla en la composición musical, quedaba “un poco pueril” por momentos. Concluyó sentenciando que de todo el repertorio de la compañía de Diaghilev quizás “El sombrero de tres picos”, era “lo más exótico para nosotros, los españoles”⁸⁶.

El día 9 de abril en la penúltima función se programaron “Las mariposas”, “Thamar” y “Cuentos rusos”⁸⁷ y cerraron las actuaciones de los bailes rusos en el Real, el domingo 10 de abril en sesión matinee, a las seis de la tarde “Cuentos rusos”, “El sombrero de tres picos” y “Sol de la noche”⁸⁸. Al terminar las sesiones en Madrid, Kochno, Diaghilev y Barocchi se desplazaron a Sevilla para visitar la Feria de Abril.

Durante su estancia en Sevilla, se dedicaron a recorrer cafés y lugares donde se podían ver actuaciones de flamenco, en lo que resultó ser una búsqueda por parte de Diaghilev de bailarines de ambos sexos y cantaores para reunir un cuadro flamenco y presentarlo como espectáculo en París y Londres. Según Boris Kochno, Diaghilev hizo una especie de selección de personal en un reservado de uno de los cafés de Sevilla. Los aspirantes, invitados por el empresario de forma personal tras visitar con Juan Lafita diferentes locales, iban realizando audiciones privadas. La figura principal del nuevo espectáculo español de los bailes rusos fue contratada por Diaghilev, en medio de la calle, cuando iba con el empresario del teatro Coliseum de Londres en carruaje a la venta Antequera, su restaurante favorito de Sevilla. Se llamaba Pepita Ramoje, aunque su nombre artístico tras unirse a la compañía de bailes rusos fue el de María Dalbaicín⁸⁹.

⁸⁶ Falla de nuevo presente en la sesión fue aplaudido junto a “los intérpretes principales” en Víctor Espinosa, “Thamar”, *La Época*, 11 de abril de 1921, portada.

⁸⁷ *La Acción*, 8 de abril de 1921, p. 3.

⁸⁸ *El Imparcial*, 10 de abril de 1921, p. 4. Víctor Espinosa, hizo una pequeña crónica de esta noche de despedida centrándose en la novedad de la sesión, “Sol de la noche”, que en su opinión obligaba al aplauso tras su representación por el entretenimiento que proporcionaba al espectador y eso que para Espinosa era una obra “sin asunto ni hilo conductor”. Víctor Espinosa, “Thamar”, *La Época*, 11 de abril de 1921, portada.

⁸⁹ Después de este estreno, la compañía incorporó a su cuadro de danza a María Dalbaicín, quién debutaría en *The Sleeping Princess* en Arnold Haskell, *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, Da Capo, New York, 1978, op. cit., p. 121.

Una vez realizada la selección Barocchi, que permaneció en Sevilla ayudado de nuevo por Lafita, se encargó de ultimar los detalles de la contratación de los bailarines y del viaje hacia París, lo que fue una auténtica odisea para el manager de la compañía por la actitud de los bailarines, dispuestos a regatear hasta la última peseta de su acuerdo⁹⁰. Al final, este se logró y “Cuadro Flamenco” se estrenó en París el 17 de mayo de 1921 en el Théâtre de la Gaité Lyrique en lo que resultó ser un espectáculo inédito para la compañía de Diaghilev, porque fue la única producción de los bailes rusos sin elementos escenográficos, coreográficos o musicales rusos⁹¹.

4.2 San Sebastián. Septiembre de 1922.

Después de dos temporadas previas, en el año 1916 y 1918 la compañía de Diaghilev reaparecía en la capital donostiarra durante el mes de septiembre de 1922, marcado por el IV centenario de la vuelta al mundo de Juan Sebastián Elcano. Los reyes habían acudido San Sebastián para inaugurar los actos programados en honor del marino español, que coincidían con el estreno de la temporada de bailes rusos en la capital donostiarra.

La ciudad ofertaba en esos momentos numerosas atracciones a los veraneantes de clase alta. Podían disfrutar desde la Compañía de Martínez Sierra en el Teatro Victoria Eugenia; o a Pastora Imperio en el salón Miramar; hasta corridas de toros e incluso carreras de caballos en el Hipódromo de Lasarte. Allí, el domingo 10 de septiembre, se celebró el Gran Premio de S. M. el Rey Don Alfonso XIII, dotado con 550.000 pesetas y que se anunciaba como “el premio más grande del mundo”⁹². También convergieron en ese mes famosas artistas del cuplé como “La Chelito”, que actuaba en el Palacio de Bellas Artes el 6 de septiembre⁹³.

⁹⁰ En varios telegramas fechados desde el 21 de abril al 8 de mayo, se pueden ver como se desarrollan los hechos de la contratación, así como la implicación del Duque de Tovar no solo en la organización de los eventos de los ballets en el Real sino también en colaboraciones de tipo administrativo y logístico con la compañía de Diaghilev. Como se puede comprobar en un telegrama fechado el 8 de mayo de 1921 dirigido a Diaghilev por parte de Barocchi, le anuncia que partirá con la *troupe* de artistas contratados hacia París para más tarde llegar a Londres, ver, R. Buckle, *op. cit.*, pp. 380-381.

⁹¹ Serge Lifar, *The Diaghilev's ballets: his work, his life*, Putnam, London, 1945, p. 310.

⁹² *La Voz de Guipúzcoa*, 10 de septiembre de 1922.

⁹³ *El Pueblo Vasco*, 7 de septiembre de 1922, p. 3

El día de la llegada del rey a San Sebastián, el 3 de septiembre, *El Pueblo Vasco* publicaba la noticia de que el jueves 7 debutarían los bailes rusos en el Kursaal, con una orquesta formada por 76 profesores dirigida por el maestro Gregorio Filterberg. El cuerpo de danza estaría formado por las primeras bailarinas: Bronislava Nijinska, Vera Nemchinova, Lubow Tchernichewa, Ludmila Schollar, Felia Dubrovskaja, Nina Oghnska y Hilda Bewice y los primeros bailarines Stanislav, Antaloe Viltzsk, Pierre Vladimoroff, Nicolas Zverev, Nicolas Kremenff y Michel Fedorov ⁹⁴.

El día 5 volvía a informar *El Pueblo Vasco* de la expectación que estaba levantando el estreno de los bailes rusos en San Sebastián, que iban a contar con la presencia de los reyes de España. En esta fecha empezaban a quedar ya pocas entradas disponibles para el día de la inauguración⁹⁵. Ese mismo día, también se daba a conocer por parte de la dirección del Kuursal que la propuesta inicial de 5 sesiones nocturnas y una función matinée había sido desestimada y quedaba configurada con un programa en exclusiva en horario nocturno. Se exigía para la primera función, “el traje de etiqueta”⁹⁶.

El día 7 de septiembre de 1922 a las diez de la noche dio comienzo la “Gran Función de Gala” con “Silphides”, “Le mariage de la belle au bois dormant” y “El príncipe Igor”. Después del espectáculo se sirvió en los salones Luis XVI una cena de gala para las delegaciones de países extranjeros que llegaron a la ciudad para participar en los actos del cuarto centenario de Elcano⁹⁷.

El día 8 de septiembre a las diez de la noche, se programaron “Carnaval”, “Le mariage de la belle au bois dormant” y “Scheherezade”, y ya se adelantaban en la prensa las novedades que esperaban a los espectadores que decidieran acudir esos días al Kursaal:

⁹⁴ *El Pueblo Vasco*, 3 de septiembre de 1922, p. 2.

⁹⁵ *El Pueblo Vasco*, 5 de septiembre de 1922, p. 2.

⁹⁶ Había multitud de actividades programadas durante el día y la noche en el Gran Kursaal, que le hacía la competencia al otro gran local de ocio donostiarra el Gran Casino. Por ejemplo, el día de la inauguración de los bailes rusos, a las cinco y media programaban el “Te dansant de moda”, donde se servía el té en un salón con acompañamiento musical a cargo de una Jazz-Band que alternaba con una orquesta de música tzingara. “Bailes rusos”, *El Pueblo Vasco*, 7 de septiembre de 1922, p. 2.

⁹⁷ *La Voz de Guipúzcoa*, 7 de septiembre de 1922, p. 5.

“Se estrenará el ballet “La femme de bonne humeur” inspirado en una comedia de Goldoni y que es uno de los más interesantes del repertorio de la compañía Diaghilew. Además se estrenará también en San Sebastián el ballet “L’apres-midi d’un faune” que es el famoso preludio de Debussy y con una coreografía y una “misse en scène” interesantísimas....Se sigue ensayando con verdadero cariño el ballet de Stravinsky “Petrouchka” que es tal vez la obra más complicada del repertorio”⁹⁸.

“R.U.”, desde las páginas de *La Voz de Guipúzcoa* escribía una de las pocas crónicas publicadas de esta breve temporada veraniega de los bailes rusos en San Sebastián, que hacía referencia a la sesión del día 8, en la que estuvieron presentes los reyes y donde el cronista destacaba la decoración más “sencilla” y el éxito logrado por los artistas:

“La decoración de los rusos es un soberano alarde de modernidad y buen gusto; toda la coreografía actual parece observar en las enseñanzas de Diaghilew, el magno director de la famosísima "troupe". En el decorado de los rusos se omite casi en absoluto el detalle, para sustituirlo por grandes manchas de color intenso; la entonación de las figuras con el fondo y un estudio profundo en las aplicaciones de la luz, hacen el milagro de conseguir, con elementos sencillos, efectos sorprendentes... La orquesta del Gran Kursaal se mostró a la altura de su prestigio, interpretando con gran expresión bajo la dirección entusiasta del maestro Gregorio Filterberg. La noche de ayer fué también de gran triunfo para los artistas rusos”⁹⁹.

El 9 de septiembre se organizó una fiesta a beneficio de la Cruz Roja de San Sebastián en el Gran Casino, “Gran fiesta española”, con la asistencia de la familia Real¹⁰⁰. Por la tarde Alfonso XIII estuvo en los toros con la reina, donde se reunió un buen número de

representantes de la alta sociedad guipuzcoana¹⁰¹ y por la noche asistió a los bailes rusos. Se programaron “Silphides”, “Les femmes de bonne humeur”, “L’apres midi d’un faune” y las danzas de “El príncipe Igor”. El director de la orquesta que acompañó a la compañía de Diaghilev en San Sebastian fue Gregorio Filtelberg.¹⁰²

Figura 1: Anuncio de los bailes rusos. En *La Voz de Guipúzcoa* 27 de septiembre de 1922, p. 5.

⁹⁸ *La Voz de Guipúzcoa*, 8 de septiembre de 1922, p. 4.

⁹⁹ *La Voz de Guipúzcoa*, 9 de septiembre de 1922, p. 5.

¹⁰⁰ *La Voz de Guipúzcoa*, 9 de septiembre de 1922, portada.

¹⁰¹ “En los toros y en el Kursaal”, *El Pueblo Vasco*, 10 de septiembre de 1922, p. 3.

¹⁰² *Ibid.* p. 2.

El 10 de septiembre a las diez de la noche se programaron “Carnaval”, “Le mariage de la belle au bois dormant”, “Scheherezade”¹⁰³. El éxito que obtuvo este programa el día de la inauguración de los bailes rusos llevó a la dirección del Kursaal a repetir la función. Por otro lado, el público había pedido los días previos, “insistentemente”, la representación de “Petrouchka” que se programaría el martes 11 por primera vez con la presencia de los reyes, lo que provocó un aumento de la solicitud de localidades. El redactor de *El Pueblo Vasco*, esperaba que fuera el “acontecimiento artístico” de las actuaciones de la compañía de Diaghilev en el Kursaal¹⁰⁴.

El 11 de septiembre se programó una doble función en el Kursaal. Los ballets estuvieron precedidos de una matinée a cargo del tenor Sminroff, que comenzó a las seis de la tarde con precios muy inferiores a los de la compañía de Diaghilev- palcos 35 pesetas y butacas a 5-. La programación de esa noche de los bailes rusos que comenzó a las diez de la noche fue “Silphides”, “Petrouchka”, “L’apres-midi d’un faune” y las danzas de “El príncipe Igor”¹⁰⁵.

El día 12 de septiembre, se programaron “Petrouchka”, “Le Mariage de la belle au bois dormant” y “Scheherezade”, donde "el éxito como en noche anteriores" resultó ser “extraordinario”¹⁰⁶.

Tras esta última sesión, la compañía de Diaghilev cerró su etapa de actuaciones en la España de La Restauración. Desde el 13 de septiembre de 1923 hasta el 28 de enero de 1929 dirigió el gobierno de la nación el dictador Miguel Primo de Rivera¹⁰⁷.

¹⁰³ *La Voz de Guipúzcoa*, 9 de septiembre de 1922, p. 6. Los precios para esta sesión y las sucesivas a la función inaugural, eran más baratos: butacas de patio y butacas de balcón de primer piso 13 pesetas, butacas de segundo piso 12 pesetas y paseo de segundo piso 10 pesetas. *El Pueblo Vasco*, 10 de septiembre de 1922, programa.

¹⁰⁴ “Bailes rusos”, *El Pueblo Vasco*, 10 de septiembre de 1922, p. 2.

¹⁰⁵ *El Pueblo Vasco*, 10 de septiembre de 1922, portada.

¹⁰⁶ *La Voz de Guipúzcoa*, 13 de septiembre de 1922, p. 2

¹⁰⁷ Jordi Cassasas i Ymbert, *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, Barcelona, Antrophos, 1983, p. 12.

4.3 Barcelona 1924 y 1925.

4.3.1 Gran Teatre del Liceu 1924.

Como sucediera en la temporada de invierno 1917 con la empresa de Volpini que gestionaba por entonces el Gran Teatro del Liceo, la empresa de Juan Mestres abrió la temporada de primavera a mediados de abril de 1924 con la compañía de *ballets russes* de Sergue Diaghilev.

Un mes antes, el 18 de marzo, la prensa de Barcelona ya anunciaba la llegada de la compañía de los “auténticos” bailes rusos¹⁰⁸, pero no fue hasta el 30 de marzo cuando se hizo la presentación oficial de la temporada que iba a constar de once funciones (ocho de noches y tres en horario de tarde) y tres conciertos extraordinarios del mismo director que dirigiría la orquesta del Liceo durante las actuaciones de los bailes rusos, Felix Weingartner.

El jueves 17 de abril *La Vanguardia* anunció, “Reaparición de los famosos Bailes Rusos”, pero lo más curioso era la publicación de “Le Tricorne” como “estreno en España”¹⁰⁹. El 19 de abril de 1924, llegó por fin la sesión inaugural en el Liceo con un programa que se compuso de “El sombrero de tres picos”, “L’apres midi d’un faune”, -estas dos obras estrenadas por primera vez en Barcelona- junto con “Les Sylphides” y “Carnaval”¹¹⁰. El orden de actuación fue: “Les Sylphides”, “Le Tricorne”, “L’après-midi d’un faune” y “Carnaval”¹¹¹: Desde *La Vanguardia* Walter realizaba un detallado análisis de todas las obras representadas en la sesión, destacando el triunfo de la compañía de Diaghilev al hallar “todos los espíritus cultos” una “verdadera fruición estética”. Reproducimos las crónicas de los dos estrenos de la noche que reflejaron una gran acogida por el público de Barcelona:

“El sombrero de tres picos. Cuadro genuinamente español. El molinero y su esposa, juegan sabrosas burlas al corregidor, viejo galante que aspira a los favores de ella, por procedimientos algo violentos. El asunto es tomado de un cuento de Alarcón, escenificado por Martínez Sierra. La música del más ilustre, indiscutiblemente, de los maestros españoles: Manuel de Falla, coreografía de Massine. Telón, decorado (de un feo cubismo) y vestuario

¹⁰⁸ *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1924, p. 12.

¹⁰⁹ *La Vanguardia*, 17 de abril de 1924, p. 21.

¹¹⁰ “Les inaugurals i les estrenes d’ahir. Liceu”, *La Publicitat*, 20 de abril de 1924, p. 6.

¹¹¹ *La Vanguardia*, 19 de abril de 1924, p. 12.

(abigarrado y violento de color), de Picasso. Interviene una cantadora, voz interior, en la persona de la ventajosa conocida Conchita Velázquez. La música reúne lo más hondo y característico de la musa popular, la agilidad de una técnica esplendorosa y de exuberante atrevimiento, incontables travesuras, ironías y sorpresas de gusto strawinskiano campeon al través de un tupido tejido orquestal, de fuerte colorido, dibujando con vigor los diversos caracteres. Exhálase al final, triunfante la castiza Jota, cuadro lleno de vida, luz, movimiento. Rico en ritmos, algunos brutalmente gitanos. Destácanse en lo típico de la coreografía María Dalbaicin y el agilísimo León Woizikovsky, en lo grotesco Nicolás Zverew. Es notable la compenetración de los artistas rusos con el estilo de las populares danzas andaluzas y aragonesas. La obra interrumpida en más de una ocasión por aplausos calurosos, es ovacionada al final.

La siesta de un fauno. Decoración de gran desnudez. Cuadro coreográfico de Nijinsky sobre el conocido preludio orquestal de Debussy. Contrasta por su vaguedad y sensación de somnolencia por las fulgurantes notas del “Sombrero de tres picos”....Exquisitamente realizado ésto coreográficamente por León Woizikovsky y Lubow Tchenicheva, secundados ambos por la plástica viviente de las seis ninfas”¹¹².

La Veu de Catalunya, en una doble crónica también hacía su análisis de la función inaugural con Joan Llongueras y “FIVE”. Llongueras, reseñaba el triunfo de “El Tricorni”, la “obra fuerte y personal de la noche” que “desconcierta por su verdad descarnada y cruda”. Destacó el vestuario de Picasso por ser “una maravilla de intención y de color” y la música de Falla “poderosamente evocadora y significativa”. Por último, hacía mención a que el resto de obras no estuvieron a la altura de “El sombrero de tres picos”, porque esta era una obra de esas “que causan una impresión de aquellas que difícilmente se borran”¹¹³. “FIVE”, por su parte, justificó la contratación de los bailes rusos por la empresa de Mestres tras las pocas novedades mostradas en la temporada de ópera de invierno y la respuesta del público. De ahí señalara el cronista que “el nostre públic” -entre los que se encontraban representantes de las mejores familias y de la buena sociedad barcelonesa - llenó el teatro¹¹⁴.

Otro punto de vista, lo aportaba “X”, en su artículo sobre la primera sesión de bailes rusos en el Liceo para *La Publicitat*, donde tras una breve reseña sobre la importancia de la trayectoria de los bailes rusos para el mundo de la danza, recomendaba su estudio por los “artistas de la terra”. Aunque se centró en el estreno de “El sombrero de tres picos” también analizó, pero de forma somera, la otra novedad de la temporada “L’après midi d’un faune”. De la obra, de inspiración española, advirtió al lector que para su comprensión era necesario su análisis global y no una descomposición de sus elementos escenográficos, musicales o

¹¹² Walter, “Liceo. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 20 de abril de 1924, p. 15.

¹¹³ J. LL., “Els Balls Russos de Diaghilew al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 20 de abril de 1924, p. 4.

¹¹⁴ FIVE, “Els Balls Russos de Diaghilew al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 20 de abril de 1924, p. 4.

coreogràfics, porque sería la puesta en escena y la interpretación global donde podría alcanzar el espectador el verdadero “carácter” de la obra:

“Per començar, una simple figura rítmica marcada brutalment per els timbals, un estupend teló d'en Picasso que mereixen un llarg i entusiàstic comentari, i darrera d'aquest teló quatre “olés!” cadenciosos, una copla i més “olés”. I hem entrat sobtadament i de plé en materia. Aquest començament ja val per a nosaltres toda la obra.

Les escenes que segueixen immediatament són delicioses d'animació i de caràcter. La lliçó del moliner al canari - diguem de pas que el senyor Woizikovsky (El moliner) es manifesta un veritable tècnic en art taurí -: la magnífica dansa de la molinera, que executa esplèndidament la senyora Maria Dalbaicín; l'entrada del “Corregidor”, irònicament comentada a l'orquestra amb un solo de fagot; l'escena del raïms entre la molinera i el “Corregidor”, diàleg d'una gracia exquisida; la dansa gitana del “Moliner”, formidable creació de l'esmentat senyor Woizikowski, tots aquests episodis, ràpidament descabellats, ens donen les visions més netes i vivents.

Després d'algunes escenes més, igualment admirables conjunts expressius com aiguaferia i aspèctes variats del caràcter dominant “majo” i flamenc, una desfilada de tipus i de vestits de diverses regions espanyoles - una visió d'Espanya integral- i una “jota” apoteósica i vertiginosa que posa la darrera pinxelada en el magnífic quadro”¹¹⁵.

El día 20 de abril, se programó una matinée que comenzó a las cinco de la tarde con las obras “Carnaval”, “Petrouchka”, “Cleopatra” y el día 21 a las 17:45 hora, “Les Sylphides”, “L'après midi d'un faune”, las danzas del “Príncipe Igor” y “Le Tricorne”. Tras tres funciones representadas en la reaparición de la compañía de Diaghilev en el Liceo, Joan Llongueras desde *La Veu de Catalunya* y “X.”, desde *La Publicitat*, sometieron a una extensa reflexión el fenómeno de los bailes rusos así como una puntual disección de las obras escenificadas hasta el momento.

Llongueras, reconocía que los bailes rusos ya no tenían la etiqueta de novedad como reclamo para el público barcelonés. De hecho, afirmaba que algunas obras parecían ya como algo “pasado” y también “gastado”. No obstante, autoproclamándose como defensor del espectador, confesaba que todo el mundo sentía una “irresistible inclinación” hacia la compañía de Diaghilev. Argumentando que ante los problemas presentados por escenografía del momento como “el movimiento humano en el teatro”, “la renovación de la danza” y “la estilización de la puesta en escena”, los bailes rusos habían llegado al fin de su misión y no podían aportar nada nuevo ya, a pesar de las innovaciones de Stravinsky o Picasso y de su

¹¹⁵ Al igual que Llongueras, el crítico de *La Publicitat* observó como “L'après midi d'un faune” no causó buena sensación a los espectadores pero tampoco a él mismo después de ver “El sombrero de tres picos”, a pesar de la buenas interpretaciones del cuerpo de baile. Tampoco le agradaron las representaciones de “Les Sylphides” y “Carnaval”, interpelando a Diaghilev a que las suprimiese de futuras representaciones porque “contrastan violentamente” con las otras propuestas artísticas de la compañía rusa, en X., “Els balls russos al Liceu”, *La Publicitat*, 21 de abril de 1924, p. 4.

importancia en la historia de la danza. Llongueras pensaba que todos los elementos que habían hecho únicos y precursores a la compañía de Diaghilev, como la combinación de danza y música con la luz en la escena, la plástica, el juego de colores atrevidos, etc., ya no podrían evolucionar más dentro de las artes escénicas sin nuevas aportaciones técnicas¹¹⁶.

En lo referido a las representaciones, mencionó las dos novedades que traían los *ballets russes* en esta temporada e inéditas en el Liceo: “L’après midi d’un faune” y “El sombrero de tres picos”, pero centró el foco de su crítica en este último. Llongueras consideraba la obra del “El sombrero de tres picos” como la “síntesis de todo un pueblo” materializada con “una vida extraordinaria, con una finura en el color admirable y una agudeza irónica verdaderamente formidable y desconcertante”. Los decorados y el vestuario de Picasso los valoraba como una “maravilla de la intención y el color” y la música de Falla, “evocadora y significativa”, la veía compuesta a partir “de danzas y temas populares españoles” sin esconder el toque “personal” del compositor gaditano. En referencia a la coreografía de Massine observó que, aunque presentaba un “humor e ironía poderosamente expresiva” algunos movimientos no parecían sincronizarse con la música y otros pecaban de “epilépticos” por su insistencia en la repetición. Por último, ni la orquesta ni el maestro Eduard Flament ejecutaron la obra “discretamente”, además no le sacaron todo el provecho a la partitura. Solo una pequeña parte del público entendió la obra. La gran mayoría se quedó desconcertada ante “la audacia del decorado” y la “cruda y sutil estilización de la coreografía y la música”¹¹⁷.

“X.”, desde las páginas de *La Publicitat*, hizo un breve repaso de las obras representadas hasta el momento pero focalizó su crónica en el estreno esta temporada de “Petrouchka”, conocida por el público ya del Liceo pero esperada al igual que “Cleopatra” y las danzas de “El príncipe Igor”:

“La interpretació que en ofereixen els artistes russos la considerem perfecta i ens ha acabat de revelar la vàlua d’alguns dels elements que figuren en la companyia. La senyora

¹¹⁶ J. LL., “Companyia de balls russos de Serge Diaghilew”, *La Veu de Catalunya*, 22 de abril de 1924, p. 4.

¹¹⁷ Del resto de obras el crítico de *La Veu* hizo breves reseñas, de “L’après-midi d’un faune” afirmó que no le convenció y que la música de Debussy “sobra” y, aunque el vestuario fue “delicioso”, el decorado “desentona” y era “misero”; de “Carnaval” y “Les Sylphides” creía que gustaban al público cada vez menos. Para Llongueras las obras de más éxito fueron las danzas de “El príncipe Igor”, “Petrouchka” y “Cleopatra”. Del director Eduard Flament, elogió su conocimiento del repertorio pero se notó que había sido obligado a dirigir las obras sin casi tiempo. *Ibid.*

Nijinska fa una deliciosa i “espiritual” bailarina. El senyot Woizikovsky es mostra una gran artista en tot moment; fa un “Petrouchka” tràgic, i sap trobar l’expressió justa del grotesc, sobretot en exterioritzar el sentiment amorós, saltant tots els esculls de la seva difícil tasca, sense caure mai en la bufoneria. El “Moro”, bàrbar, brutal i malvat, té en el senyor Zverew un intèrpret també excellent que es distingeix en la dansa i les escenes del tercer quadre. I tot el conjunt que aquests artistes intervén actua amb intelligença i perfecta justesa”¹¹⁸.

Después de las primeras sesiones, en las que el estreno de “El sombrero de tres picos” y en menor medida “L’après-midi d’un faune” protagonizaron la programación del Liceo y las crónicas periodísticas de las sesiones, nuevos estrenos aguardaban a los espectadores del teatro de Las Ramblas. A medida que la semana transcurría, el día 22 de mayo a las 10 de la noche, segunda de abono, se programó un cartel sin novedades con “Petrouchka”, “Le Tricorne” y “Cleopatra”¹¹⁹. El día 23 de abril, se representó por primera vez esta temporada “Thamar”, y hubo un nuevo estreno, “Contes Russes”, cerraron la noche “Carnaval” y las danzas de “El príncipe Igor”. El día 24, a las diez de la noche, se representaron “Sylphides”, “Thamar”, junto con el estreno de “Cimarosiana” y “Contes russes”.

Walter desde las páginas de *La Vanguardia*, repasaba las novedades de estos tres últimos días de actuaciones, que además se concentraban de una vez en la sesión del día 24 por la noche. Para el crítico de *La Vanguardia*, “Thamar” fue la obra que menor impresión le causó: “ni la música, bien construida pero superficialmente evocativa, ni la coreografía, poseen gran interés”. Argumentaba que la compañía de Diaghilev tenía en su repertorio, ya estrenado en Barcelona, obras mejores y otras que todavía no se conocían aquí. De “Cuentos rusos”¹²⁰, destacó las posibilidades escénicas que ofrecía: “una técnica que trae en sí un sello originalísimo, que presenta dilatados horizontes, nuevas posibilidades a la vista del espectador. Siempre fantástico, ásperamente, brutalmente si se quiere pero nunca ridículo”.

¹¹⁸ De “Cleopatra”, destacaba la vistosidad del ballet y las actuaciones de Sokolova, Tchernicheva, Chollar y Netmchinova junto con Woizkivoksy, Wilzak y Singaevsky. Las danzas de “El príncipe Igor”, recibieron la mayor de las ovaciones de todas las obras representadas hasta el momento; “El sombrero de tres picos”, cumplió de nuevo con las expectativas después del primer día, incluso permitió apreciar más la ironía contenida en muchos de sus pasajes y destacó la actuación “inimitable” de Woizikovsky porque creía el cronista que había visto bailar gitanas de verdad por su actuación en el “garrotín” y la farruca” en X., “Balls russos, segona i tercera representacions”, *La Publicitat*, 23 de abril de 1924, p. 4.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹²⁰ X., afirmo que el público del Liceo estuvo un poco distraído durante la obra, al no considerarla con la atención que se merecía. “No despertó los entusiasmos” que esperaba el cronista iba a causar entre el público, en X. “Liceu. Balls russos. Cimarosiana”, *La Publicitat*, 27 de abril de 1924, p. 6.

De “Cimarosiana”¹²¹, Walter creía que había merecido el aplauso del público, ya que la ejecución de la obra fue buena por parte de los bailarines pero requirió una mayor compenetración con la música, sobre todo con la dirección musical del “maestro Flament”¹²².

El día 26 de abril, sábado, a las 21:30 horas, comenzó¹²³ la cuarta sesión de abono con la programación de “Petrouchka”, “Pulcinella”, “L’après-midi d’un faune” y las danzas de “El príncipe Igor”. “X”, desde *La Veu de Catalunya*, realizaba una crónica de la sesión orientada hacia el estreno por primera vez en Barcelona de “Pulcinella”, que aunque ya era conocida en forma de suite al ser interpretada por la orquesta de Pau Casals el marzo pasado, representaba una novedad como obra de ballet¹²⁴. El crítico, desglosó una larga columna periodística -de página entera- para hablar del creador musical de la obra, Stravinsky, al que consideraba capaz de tener éxito en cualquier empresa y con un trayectoria creativa encaminada a ser el músico “más interesante de nuestro tiempo”. Luego entraría en los detalles sobre la sesión:

“En la instrumentació d’aquesta partitura l’humorisme del complex artista va trobar un ample camp d’experiències, i les trapaceries inèdites que subratllen i comenten determinats moments de la pantomima encaixen admirablement amb l’esperit de l’obra. La interpretació coreogràfica de Massine no ofereix novetat, car està inspirada en els elements de les normes clàssiques de dansa; però l’estilització irònica que n’ha fet és exquisida i plena d’intenció. La decoració d’En Picasso no ens ha pogut satisfer. Es curiosa la combinació de plans que ofereix i original la manera de sintetitzar el tema. Però no creiem que els procediments adoptats portin a cap solució seriosa dels moderns problemes del teatre. El vestuari, en canvi, el trobem exquisid i encertat en tots els seus detalls. Prrodueixen també selecte efecte els jocs de llum,

¹²¹ Serie de seis danzas orquestadas (“pas de tres” interpretado por Tchenicheva, Donbrovska y Wilzak; “Pas de seis” por Maikerska, Soumakorova, Coxon, Kremnev, Zverev y Slavinsky; “Tarantela” por Sokolova, Woizikovski; “Pas de deux” por Nemchinova y Doline y las dos últimas danzas “Contradanza” y “Final” por todos los nombrados. Con música de Domenico Cimarosa coreografía de Massine y decorado y vestuario de José María Sert. *Ibid*.

¹²² “Dió la nueva producción motivo para aplaudir intensamente...el conjunto se admiró una vez más la gran disciplina y precisión, flexibles empero, nunca rígidas. Esta disciplina y compenetración observada en la escena, hubieráse deseado hallarlas siempre en la orquestas, mientras se observaba esto de vez en cuando. El maestro Flament no hay duda que es un buen músico, apto, experto y bien impuesto que conduce sin vacilaciones la orquesta a través de las más intrincadas dificultades, pero nos hace el efecto de no ser bastante dueño de sus nervios, atendiendo más al ritmo que a la sonoridad.” en Walter, “Liceo. Bailes Rusos”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1924, p. 17.

¹²³ *La Publicitat*, 26 de abril de 1924, p. 8.

¹²⁴ Walter desde las páginas de *La Vanguardia*, también señalaba que hacía poco tiempo habían escuchado una suite de la obra, que es una adaptación de una partitura de Giambattista Pergolesi, y aportaba su visión del estreno en el Liceo: “Anoche la oímos en forma completa o sea con la coreografía de Leonide Massine y el decorado y vestuario de Pablo Picasso. El decorado, si en su cubismo no ofrece armonía ni belleza, en cambio entona con el carácter caricaturesco de la música y de la acción escénica, divierte en una palabra. El vestuario, sobre todo el de las señoras y de los gomosos, esta bellamente ideado” en Walter, “Bailes Rusos. Pulcinella”, *La Vanguardia*, 27 de abril de 1924, p. 21.

admirablement disposats. La interpretació fou immillorable per part de tots els artistes. Sovint, en les representacions dels dies anteriors, la senyora Sokolova ha fixat la nostra atenció amb la seva actuació, sempre notabilíssima. La tasca que aconsegueix en “Pulcinella” és tan perfecta, que mereix els elogis més entusiàstics. El senyor Woizikovsky ja hem dit més d’una vegada l’alt concepte que ens mereix. En l’obra auè ens referim es manifestà també una gran artista, animant el seu paper de protagonista en la més intensa vida. Les dances que amb la senyora Sokolova són una pura delícia¹²⁵”.

El público, que llenó la sala del Liceo, respondió de forma inesperada al estreno de “Pulcinella”, a ojos del redactor de *La Publicitat*, por su tibieza: “No es dirá aquesta vegada que les audacies del músic puguin inspirar cap desconfiança, ni la interpretació coreogràfica no presenta tampoc cap complicació ni el vestuari és d’un cubisme alarmant... Però, malgrat tot això, els aplaudiments de l’auditori tingueren un to d’indecisió incomprensible”¹²⁶.

Tras dos días de descanso para la compañía, sin funciones en el Liceo, se reanudaron las actuaciones el 29 de abril de 1924, con la programación de, “Cleopatra”, y la aparición en el cartel del teatro de un nuevo estreno, “Daphnis et Cloe”. Cerraron la sesión “Carnaval” y “Cimarosiana”¹²⁷. El miércoles 30 de abril, séptima sesión del abono de primavera, a las 21:30 horas se programó “Carnaval”, “Dafnis et Cloe”¹²⁸, “Pulcinella” y las danzas de “El príncipe Igor”¹²⁹. Joan Llongueras, que cubrió las representaciones de “Dafnis et Cloe”, reseñó sus impresiones sobre la obra en las páginas de *La Veu de Catalunya*, en estas dos últimas sesiones en el Liceo antes de la función de despedida. Si la música le pareció “bella” y “evocadora”, la coreografía de Fokine le dejó un tanto indiferente porque no “había descubierto nada nuevo” y a continuación valoró las interpretaciones de los bailarines, la escenografía y la dirección musical:

“El senyor Antoine Doline, el qual poseeix una figura bellament escultural, interpretà el “Dafnis” de falsó molt seriosa i digne, però li cal senyor Doline treballar més intensament el sentit musical del moviment. Hi ha bellesa i proporció en els seus gestos i en les seves actituds, però mancà tothora musicalitat en els seus moviments (...) El decorat i vestuari de

¹²⁵ “Balls russos. Pulcinella”, *La Publicitat*, 29 de abril de 1924, p. 4.

¹²⁶ “Darrera hora. De Barcelona. Liceu”, *La Publicitat*, 27 de abril de 1924, p. 8.

¹²⁷ *La Publicitat*, 29 de abril de 1924, p. 7.

¹²⁸ Obra con partitura de Maurice Ravel, coreografía de Michel Fokine, y decorado y vestuario de Leon Bakst y Juan Gris. Las interpretaciones principales fueron para Lydia Sokolova (“Cloe”), Antonio Doline (“Dafnis”), Nicolas Zverev (“Darkon”) y Maikerska (“Lyccion”) y la orquesta bajo la dirección de Flamenent “realizo un excelente trabajo, verdadero *tour de force* dadas las dificultades de la partitura” en Walter, “Bailes rusos. Dafnis y Cloe”, *La Vanguardia*, 30 de abril de 1924, p. 18.

¹²⁹ *La Publicitat*, 30 de abril de 1924, p. 8.

Lleo Bakst produeix un esplèndid efecte. Aquell bosc del primer i terç quadro és molt ben compost i és flonjo i tebi de coloració. Sobretot ens semblà un bell encert la decoració del quadro segon que impressiona per la qualitat forta del seu color i per la seva ben estilitzada composició. L'orquestra, sota la direcció del mestre Flament, posà la major cura en la interpretació d'aquesta obra i sense que arribés a assolir una execució ideal, en en donà una interpretació ben discreta, sens subte una de les millors interpretaciones de la temporada...per a ésser donada amb tota justesa i perfecció, requereix imprescindiblement un nombre d'assaigs que en aquesta ocasió no s'han pogut fer....El públic escolà l'obra amb atenció i l'aplaudí amb entusiasme”¹³⁰.

El día 1 de mayo a las 21:30 horas dio comienzo la función de despedida de los bailes rusos del Gran Teatro del Liceo en esta temporada de 1924, con el siguiente programa: “Sylphides”, “Cleopatra”, las danzas de “El príncipe Igor”, y “Le Tricorne”¹³¹. “X.”, en una crónica titulada “Despedida de la compañía de bailes rusos”, reflejaba lo sucedido en el Liceo en esta última sesión de la *troupe* de Diaghilev. Las danzas de “El príncipe Igor” representadas esta noche fueron para “X.”, una de las “más vibrantes” que había presenciado el público del Liceo estos días, pero la atención la volvió a acaparar “El sombrero de tres picos” y las interpretaciones de Sokolova y Woizikovsky en esta obra. De Sokolova en su papel de la “Molinera”, afirmaba el cronista que aún habiendo visto numerosas actuaciones de la bailarina rusa, “le sorprendió que pudiese adaptarse tan maravillosamente a su papel, en el cual tuvo aciertos inolvidables”. Por su parte, Woizikovsky a ojos del crítico, estuvo “particularmente muy inspirado” y su interpretación de “el garrotín” fue “indescriptible. Un verdadero poema”¹³².

4.3.2 Gran Teatre del Liceu 1925.

A partir del 1925, los avances de la modernidad técnica también llegaron a las sesiones de esta temporada en el Liceo y el 1 de mayo, se anunció por primera vez la retransmisión en directo de la actuación de los *ballets russes* a través de la onda de Radio Barcelona¹³³.

¹³⁰ J.LL, “Balls russos de Diaghilew. Dafnis i Cloe”, *La Veu de Catalunya*, 2 de mayo de 1924, p. 4.

¹³¹ *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1924, p. 13.

¹³² X., “Comiat de la companyia de Balls Russos”, *La Publicitat*, 3 de mayo de 1924, p. 3.

¹³³ *La Publicitat*, 1 de mayo de 1925, p. 7. Las retransmisiones desde el Liceo de los bailes rusos ya formaron parte de la programación de la emisora en las sucesivas sesiones. Radio Barcelona (EAJ-1), al igual que otras emisoras españolas como Radio España de Madrid (EAJ-2) o Radio Club Sevillano (EAJ-2), se pusieron en marcha en el verano de 1924 después de la aprobación del Reglamento de Radiodifusión de 14 de junio de 1924, en Carmelo Garitaonandia, *La Radio en España (1924-1939)*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 19-21.

El día siguiente, sábado 2 de mayo a las 21:45 se produciría la inauguración de la temporada de la Compañía de Bailes rusos en el Liceo con las obras “Les Sylphides”, el estreno “Les tentations de la Bergère”, “Cimarosiana” y “Scheherezade”¹³⁴. Una de las novedades de esta temporada era la no reposición de obras que en el año 1924, fueron un éxito de público y de crítica como “El sombrero de tres picos” o “Pulcinella”. El día 3, en una matinée programada a las cinco de la tarde, se representaron las obras “Cimarosiana”, el estreno de “Le train bleu”, “Scheherezade” y las danzas de “El príncipe Igor”¹³⁵. En esta nueva temporada, el cronista de espectáculos de *La Vanguardia*, priorizó en sus crónicas al igual que en la temporada anterior el estreno de la noche, sobretudo si se escenificaba por primera vez en el Liceo:

“Opereta coreográfica en un acto, escenario de Juan Cocteau, música de Darius Milhaud, coreografía de B. Nijinska.

Darius Milhaud, uno de los más ardientes campeones del politonismo, ha evolucionado en sentido conservador. De las agresividades extravagantes de “le bœuf sur le toit”, “Le mariage de la tour Eiffel” y “L’homme et son désir” ha pasado a una inofensiva música de opereta, ligera frívola, a base de bailables de moda, pero escrita con talento y demostrando un dominio nada vulgar de la orquestación; hacia el final se inicia una bien desarrollada fuga que adquiere cierta grandilocuencia, lo mismo ocurre en otros varios momentos. Pero sobre todo, la música de “Le train bleu” tiene la virtud de ser apropiada al asunto ideado por Juan Cocteau. No se trata de nada trascendental. La acción acaece en una playa de moda; ligeros “flirts” y variadas intrigas amorosas van acompañadas de evoluciones gimnásticas y acrobáticas de los y las bañistas, no faltando un notable paso de una jugadora de tennis (Vera Nemtchinova) y de un jugador de golf (Leon Woizikovsky). Antoine Doline realiza saltos y agilísimas piruetas de extraordinario mérito, lo mismo que Lidia Sokolova. Conjunto vistosísimo de acabada realización plástica y coreográfica, a pesar de sus dificultades que son vencidas con gran naturalidad, aparentemente sin esfuerzo.

La obra fué muy aplaudida mereciendo unánimes elogios. El decorado, simplemente cubista, es de H. Laurens, el vestuario, muy apropiado, de Chanel”¹³⁶.

¹³⁴ La crónica de *La Veu de Catalunya* se centra en el estreno de la obra por primera vez en Barcelona: “El fons musical d’aquest ballet ha estat fet pel mestre Enric Casadesús, servintse d’algunes pàgines veritablement deliciosos del vel Monteclair. Es tracta, doncs, una vegada més, d’un senzill “poutporri” però escrit amb traça. Ja s’endevina que l’ambient general de la bonica producció es setcentista. Els artistes dels ballets russos: Vera Nemtchinova, Lubov Tchernicheva, Leon Woizikovsky, Theodorá Salvinsky, Antoine Doline, etc., dansen el senzills i escaients episodis constituint l’acció de l’obra, amb tota la gràcia, amb tota l’elegància desijatable i l’evocació setcentista i el decorat són també agradívols, bonics de color i han estat dibuixats per J. Gris i Wladimir Elisabeth Polunine. B. Nijinska ha dirigit la part coreogràfica de la ben delicada producció i el públic acollí l’obreta amb xardorosos aplaudiments” Les temptations de la pastora o el triomf de l’amor”, *La Veu de Catalunya*, 3 de mayo de 1925, p. 8.

¹³⁵ *La Publicitat*, 3 de mayo de 1925, p. 9.

¹³⁶ Walter, “Bailes rusos. Le train bleu”, *La Vanguardia*, 5 de mayo de 1925, p. 14.

El 5 de mayo, se programaron a las 21:30 horas “Les tentations de la Bergère”, “Carnaval”, “Le train bleu” y “Cleopatra”¹³⁷. El miércoles 6 de mayo, tercer día de bailes rusos en el Liceo a las 21:30 horas abrió la sesión “Cimarosiana”, y le siguió la novedad de la noche “Le mariage d’Aurore”, cerraron la función “Le train bleu” y “Cleopatra”¹³⁸. Para *La Veu de Catalunya*, el tercer estreno de la temporada “Le mariage d’Aurore” fue el “más flojo” de los representados hasta el momento, por “su sencillo pretexto” creado solo para dar cobertura a una coreografía -bien interpretada por el cuerpo de baile - cuyo acompañamiento musical le parecía más una música de ambiente de un “Kursaal” que propia de un espectáculo de los bailes rusos: “...no és això, en veritat, el que hom espera dels “Balls Russos”¹³⁹. Walter, a diferencia del redactor de *La Veu* ensalzó sobre otros elementos de la obra la coreografía de “Las bodas de Aurora” y las interpretaciones de los bailarines de la compañía que fueron premiadas con numerosos aplausos por parte del público, tras cada parte en que se divide la obra:

“Música de Tchaikowsky; coreografía de M. Petipa. Decorado y vestuario de A. Benois y Natalia Gontcharova.

Es un ballet fragmentado, de estilo antiguo, diríase un concurso coreográfico donde ya por parejas, ya a solo, ya en pequeños grupos (como si dijéramos danzas da camera) lucen los notabilísimos danzarines rusos de ambos sexos sus extraordinarias aptitudes, recibiendo el premio inmediato en forma de aplausos más o menos prolongados. Reconozcamos que fueron abundantes y merecidos los tributados a la primera bailarina debutante Vera Nemtchineva, así como a las señoras Danilova, Tchernicheva, Sokolova, Nikitina, De Valois, Markona, Savina, Coxon y demás, igualmente a los agilísimos *Tres Ivan* señores Woizikovsky, Slavinsky y Lapitzsky, y también Zverew, Cherkas y sobre todo Doline, etc. etc.

La música pertenece a un género cuya época ya ha pasado, frívolamente elegante, no desprovista de gracia ni de valor rítmico. La instrumentación delata una mano maestra”¹⁴⁰.

El día 7, jueves a las 21:30 se representaron “Scheherezade”, “Contes russos”, “Carnaval” y la danzas de “El príncipe Igor” en una sesión sin estrenos y que retransmitió en directo desde el Liceo la emisora Radio Barcelona.¹⁴¹

El sábado 9 de mayo, a la misma hora que días anteriores, dio comienzo la quinta sesión de propiedad y abono con la programación de las obras “Contes russes”, el estreno de “La

¹³⁷ *La Publicitat*, 5 de mayo de 1924, p. 8.

¹³⁸ *La Publicitat*, 3 de mayo de 1925, p. 7.

¹³⁹ “Balls russos. Le mariage d’Aurores”, *La Veu de Catalunya*, 8 de mayo de 1925, p. 8.

¹⁴⁰ Walter, “Las bodas de Aurora-Cuentos de hadas”, *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1925, p. 16.

¹⁴¹ *La Publicitat*, 7 de mayo de 1925, p. 7.

boutique fantastique”, “Le mariage d’Aurore”, y las danzas de “El príncipe Igor”¹⁴². Las crónicas de la noche se centraron en la música de “La boutique fantastique”, ya conocida en Barcelona y que no ocupó tanta atención mediática como los anteriores estrenos de la temporada. Walter desde la páginas de *La Vanguardia* afirmó que el “interés en la escena” de esta obra no llegaba a decaer por el “conjunto armónico de simpática visualidad” formado por los bailarines en comparación con “lo que ejecuta la orquesta”, aún así, mostró su reconocimiento a la dirección musical a cargo de Goossens. Al final de la representación hubo “nutridos aplausos” por parte del público¹⁴³. Por el contrario, para *La Veu de Catalunya* lo más importante de “La boutique fantastique” fue la música por primera vez en la temporada de 1925, ya que el cronista encontró la partitura de Rossini con los arreglos de Repighni de “traça i l’orquestració apareix finíssima, delicadíssima”. Lo que no le agradó tanto fue el decorado de André Derain por su exceso de “primitivismo”, por que consideraba que ya empezaba a estar demasiado visto, “gastat”¹⁴⁴.

El lunes 10 de mayo en horario nocturno llegó el último estreno de la temporada de primavera de 1925, “El lago de los cisnes”. Abrió la noche “Carnaval” y cerró la sesión “Scheherezade”. Después de varias temporadas de bailes rusos en Barcelona y de presentación de novedosas obras bajo la producción y dirección de Diaghilev, tocadas por la “modernidad” y la “multiculturalidad” tanto de artistas como de temática, la programación de un ballet clásico como el “Lago de los cisnes” con música de Tchaikovsky, coreografía de Marius Petipa y decoración de Korovine y Golovine, decepcionó en su estreno con la compañía de Diaghilev en Barcelona.

La crónica de Walter señalaba lo vacío del argumento plasmado en la coreografía que parecía “vulgar”, aunque como en otras obras, las buenas interpretaciones de los bailarines salvaron la representación y levantaron los aplausos del público:

“El hecho de tratarse de un baile en dos actos hacía concebir la esperanza de que iba a tratarse de una acción de cierto desarrollo, de un argumento de sostenido interés. Mas no fué esta la impresión producida por el nuevo ballet. El argumento es casi nulo. Y como ocurría en las dos obras estrenadas últimamente, lo que pasa en la escena es lo más atrayente, quedando

¹⁴² *La Publicitat*, 9 de mayo de 1925, p. 7.

¹⁴³ Walter, “Bailes rusos. La boutique fantastique”, *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1925, p. 19.

¹⁴⁴ “Balls russos. La boutique fantastique”, *La Veu de Catalunya*, 10 de mayo de 1925, p. 4.

la música en más bajo nivel; puede decirse por lo tanto, que todo estaba en su puesto y podría añadirse aún que no siempre el mérito de los danzarines conseguía hacer la trivialidad de los giros melódicos cómodamente enlazados, formando una sucesión de danzas, aunque agradable de acusada vulgaridad. Los fragmentos más ambiciosos aparecían aparatosamente huecos.

Una vez más admiramos el virtuosismo de Vera Nemchinova, de la gentil Alexandra Danilova, de Alice Nikitina, de Lidia Sokolova, así como de Anton Doline, Stanisalo Ydzikovsky y demás. Las primeras especialmente oyeron repetidas ovaciones¹⁴⁵.

Del mismo modo el cronista de *La Veu de Catalunya*, la calificaba de obra de “escaso interés”, con vestuario “muy visto” y donde la orquesta jugaba un papel “secundario”, creía que era un ballet realizado para la exhibición de los bailarines:

“Le lac des cygnes, és una faula curta que manté escassament l’interés dels dos actes de què es compona. El primer, fins és bastant avorridet; però el segon, guarda encara cert atractiu, resultant els vestits d’un efecte molt vistós. La música que acompanya l’acció (diguem-ho) és de Tschaikevsky. Tampoc s’excédí aquest en la composició de la seca partitura que esdevé d’una banalitat gran i d’una significació anodina. L’obra sembla escrita aposta tan sols per al lluïment dels dansarins. La senyora Nemchinova i el senyor Dolin, reconeixem que feren proeses d’agilitat, les quals despertraren l’entusiasme dels intelligents en aquell art. També força aplaudits les senyoretes Danilova i Nikitina i el senyor Idzikovsky en els “passos” que els foren confiats.

El treball de l’orquesta, d’una valor molt secundària, assolí una execució discreta semblant a una llegida a primera vista”¹⁴⁶.

El martes 12 de mayo a las 21:30 se programaron “Les Sylphides”, “Petrouchka”, “Le mariage d’aurore” y las danzas de “El príncipe Igor” en lo que iba ser la función de despedida, pero pasó a ser una más por la prolongación de la programación de los bailes rusos en dos sesiones extraordinarias. La primera, el miércoles 13 de mayo, puesta en cartel como homenaje al “F.C. Barcelona”, que se había proclamado ganador del campeonato de fútbol de España y de Cataluña, y que se anunció que contaría en la sala del Liceo con la asistencia del consejo directivo y de los futbolistas del club¹⁴⁷.

Así 13 de mayo, a la hora habitual de la noche, comenzó la función homenaje al “F.C. Barcelona”, con un curioso programa mixto compuesto por “El lago de los cisnes”, un concierto de la banda municipal dirigida por el maestro Lamonte de Grignon y el ballet “Le train bleu”¹⁴⁸. La función de despedida, llegó al fin el jueves 14 de marzo y se programó a las

¹⁴⁵ “Bailes rusos. El lago de los cisnes”, *La Vanguardia*, 13 de mayo de 1925, p. 15.

¹⁴⁶ “Balls russos. Le lac des cygnes”, *La Veu de Catalunya*, 13 de mayo de 1925, p. 3.

¹⁴⁷ *La Publicitat*, 12 de mayo de 1925, p. 10.

¹⁴⁸ *La Publicitat*, 13 de mayo de 1925, p. 8.

nueve de la noche con “Scheherezade”, “Cuentos rusos”, “Petrouchka” y las danzas de “El príncipe Igor”.¹⁴⁹

4.4 Última gira. Gran Teatre del Liceu 1927.

El 7 de mayo de 1927, comenzaba una nueva temporada de los bailes rusos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona que se convirtió en la última de la historia para la compañía de Diaghilev en España. La función inaugural abrió con “Les Sylphides”, siguió con el estreno “Les matelots” y cerró con “La boutique fantastique”¹⁵⁰. La sociedad barcelonesa volvía a citarse en la sala¹⁵¹. Joan Llongueras que, de nuevo, cubrió las actuaciones de los bailes rusos en Barcelona desde las páginas de *La Veu de Catalunya*, tras su ausencia en la temporada anterior, hacía su particular crónica de la noche. Para Llongueras “Les Sylphides” era un ballet tan “simple” que no aportaba ninguna novedad, salvo la “profanación inconsciente” que suponía la orquestación para ballet de los valeses y nocturnos de Chopin y, aunque en su opinión la mejor representación de la noche fue “La Boutique fantastique”, la obra que centró su relato fue el estreno de “Les matelots”. Entre otras cosas por la escenografía del pintor catalán Pere Pruna, no obstante también se fijó en la dirección musical, en su opinión “poco trabajada” y en las reacciones del público:

“El nou ballet “Les Matelots” de Boris Kochno, amb música de Georges Auric, telons i decorat del català Pruna i coreografia de Massine, es ja una altra cosa. Diguem de seguida que el millor, indiscutiblement, d’aquest “ballet” son les pintures sòbries i superbes d’En Pruna. Tots el telons son finíssims de color i deliciosos d’ambient. Ens plagué, sobretot, el del segon quadro, d’una qualitat grassa i flonja i d’una susvitat i d’una harmonia de tons exquisida i encertada del tot. Diríem que en la música d’Auric hi ha menys quantitat de música possible. Hi ha moments vibrant, agradables i d’un cert caràcter, però gairebé sempre es aquesta música buida i pobra d’orquestració i molt igual sempre de color. La coreografia és més aviat una constant pantomima expressivista, amb algunes troballes de moviments que no deixen de tenir un relatiu interès. Tot plegat és força excèntric i dislocat. Tot plegat sent el “cocktail”. La pintura d’en Pruna es atrevida i serena i te l’esperit llatí i tot l’aire català...”

Dirigí l’orquestra el mestre compositor Eugeni Goossens. Ens sembla molt poc treballada i força desencaixada, no preocupat-se el mestre d’altra cosa que d’acusar ben bé el compàs a base del qual dansaven els dansaires....La troupe de Serge de Diaghilew és molt notable i fou molt ben rebuda i aplaudida pel públic que acudia al Liceu, ben nombrós però no tant com podia esperar-se...”¹⁵².

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵⁰ *La Publicitat*, 7 de mayo de 1927, p. 12.

¹⁵¹ *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1927, p. 15.

¹⁵² J.L.L., “Els balls russos de Serge de Diaghilew”, *La Veu de Catalunya*, 11 de mayo de 1927, p. 6.

El domingo 8 de mayo, en sesión de matinée, a las 17:15 horas se programaron de nuevo “Les Sylphides”, “Les maletots” y por primera vez esta temporada “Le mariage d’Aurore”¹⁵³. “G.”, el cronista de *La Publicitat* publicó un artículo donde hacía un repaso de las obras estrenadas hasta la fecha, tras dos sesiones, pero con especial atención a “Les maletots”, de la que realizaba un análisis más en profundidad en relación a la sesión del domingo. Empezó planteando que la música de la obra estaba falta de “substancia”:

“La partitura de “Les Matelots”, condimentada amb ritmes oportunistes i algunes harmonies ha catalogades, no porta res de nou que hom pugui pendre en consideració.

La coreografia, amb força matisos també oportunistes, acrobática i molt en caràcter, estreté agradablement. L’execució dels dansaires, excelent.

El que millor ha reeixit en la composició d’aquesta obra es el pinto Pruna, que ha pintat un decorat mol notable, entonat i ple de suggestions. Totes les composicions són molt interessants, i la del final apareix en les vetllades inaugurals.

El públic aplaudia les obres, sense mostrar, amb tot, un gran entusiasme”¹⁵⁴.

El martes 10 a las diez de la noche, se programaron “Les Sylphides”, la novedad de “Les Biches” y “Le mariage d’aurore”.¹⁵⁵ Como segundo estreno de la temporada del 27, “Les Biches” centró la atención de las crónicas de la sesión. Para “X.” de *La Publicitat*, la música de “Les Biches” de F. Poulenc, pese a ser “mas interesante” que la de “Les Matelots”, no aportaba nada al conjunto de obras ya estrenadas por los bailes rusos y acusaba al autor de “falta de originalidad”. Los bailarines para el cronista de *La Publicitat*, hicieron una buena labor en la coreografía, pero su desarrollo carecía de todo sentido. Fue recibida por el público con “frialdad”¹⁵⁶. La crónica de *La Vanguardia*, apuntaba lo mismo que “X.” en referencia a la música y al argumento del ballet, aunque incluía elementos nuevos sobre la escenografía o las interpretaciones de los bailarines:

“Pero Francis Poulenc, aunque a las veces se muestre audaz y apele a sonoridades rebuscadas e instrumentaciones que el oído no siempre admite con complacencia, ha escrito una música alegre, en general, y de gran vivacidad rítmica. Lo que no ha escrito es música inspirada ni consistente.

La coreografía, de Mme. Nijinska, es tan pueril y candorosa como la acción misma, de la cual puede decirse que todo asunto está ausente.

Y tampoco tienen trascendencia alguna los trajes y decorado, de Mme. Laurencin, contribuyendo a la incoherencia que caracteriza a este “ballet” que no nos explicamos por qué Diaghilew le ha incorporado al repertorio de su compañía. Solo la interpretación, de la que

¹⁵³ *La Publicitat*, 7 de mayo de 1927, p. 12.

¹⁵⁴ G., “Liceu. Balls russos”, *La Publicitat*, 10 de mayo de 1927, p. 6.

¹⁵⁵ *La Publicitat*, 10 de mayo de 1925, p. 6.

¹⁵⁶ “Liceu. Balls russos”, *La Publicitat*, 12 de mayo de 1927, p. 4.

destacó notablement Vera Petrowa, soberbia de figura y de arte, hizo que el público, un tanto hostil hacia “Las corzas”, batiera palmas al caer el telón”¹⁵⁷.

Joan Llongueras, por su parte, tampoco encontró la música de Poulenc “emocionante” aunque descargó en la parte central de su crónica una severa crítica sobre la coreografía de “Les Biches”, las nuevas obras de la compañía estrenadas en Barcelona y el peligro de la innovación para los bailes rusos:

“La coreografía d’aquest “ballet” que és de B.Nijinska, és molt inferior a la música. no és altra cosa que seguit de números vulgarissims de “Music-Hall”, repetits i gastats, que alternen amb els salts i amb la mímica acrobàtica dels homes. Tot plegat incoherent, innocent a estones, descarat, després, sempre mancat d’unitat, d’estil i de gràcia. Quina absència tan imperdonable de sentit plàstic no es revela en aquells que ha compost i posat aquest “ballet”!. Senzillament, trobem aquesta diguem-ne “coreografia”, una cosa intolerable i del tot inacceptable. El públic del Liceu rebé aquest “ballet” amb evident fredor, però no s’atreveix a protestar de què un espectacle tan insuls pogués ésser muntat impunement al nostra Gran Teatre. Estem tots plegats tan desorientats!...Si els Balls Russos, no saben trobar altra orientació d’art que aquesta, iniciada en “Les Matelots” i consumada a “Les Biches”, el seu esgotament i al seva decadència són evidents i palpables...La novetat a ultrança sempre es un perill” ¹⁵⁸.

El jueves 12 de mayo a las diez, en el cartel del teatro fueron programados con dos nuevos estrenos: “Zephir et Flore” y “Romeo y Julieta”. Cerró la noche “L’mariage d’Aurore”¹⁵⁹. Ninguna de las dos novedades de la noche causó gran sensación ni en la crítica ni el público presente en el Liceo:

“Ahir a la nit tingué lloc al Liceu l’estrena de dos nous ballets, “Romeu i Julieta”, amb música de Constant Lambert i “Zéfir i Flora”, amb música de Wladimir Dukelsky. La música d’ambdós “ballets” no es distingeix pas ni pel seu caràcter ni per la seva originalitat, ni per la seva valor. Coreogràficament “Romeu i Julieta”, és una molt bella i espontània realització, graciosa, ben colorida i deliciosament estilizada. Les seves característiques són l’espontaneïtat i la fina ironia.

“Zéfir i Flora”, és força interior....El públic rebé amb indiferència i evident fredor aquest dos nous ballets”¹⁶⁰.

El viernes no hubo función y el sábado 14 de mayo a las diez de la noche, se representaron “Carnaval”, “Petrouchka” y “Romeo y Julieta”. La obra original de Stravinsky, aunque había sido ya representada con anterioridad en Barcelona, seguía despertando mucha

¹⁵⁷ “Gran Teatro del Liceo. Los bailes rusos”, *La Vanguardia*, 11 de mayo de 1927, p. 21.

¹⁵⁸ J. LL, “Balls Russos de Diaghilew. Les Biches”, *La Veu de Catalunya*, 12 de mayo de 1927, p. 6.

¹⁵⁹ *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1927, p. 14.

¹⁶⁰ J. LL. “Balls Russos al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 13 de mayo de 1927, p. 6.

atención entre la crítica y el público del Liceo, que esta vez sí supo agradecer con aplausos la labor del maestro Goossens:

“Petruchka, concilia con clara unidad estética lo burlesco y lo irónico, lo grotesco y lo de tonos de caricatura, que se manifiestan en todas las páginas de la partitura, una de las mejores si no la mejor de Stravinsky.

La interpretación que los artistas rusos dieron anoche a “Petruchka” y la estilizada presentación escénica, contribuyeron al caluroso éxito de la obra, éxito que siempre acompañó. Lydia Sokolova, la Bailarina; Léonide Massine, Petruchka, y Thadée Slavinsky, el Moro dieron la impresión de sentir la belleza del “ballet” que ellos animaron parcialmente. La orquesta, llena de color y brío, bajo la batuta del maestro Foossens, quien tuvo que presentarse en el palco escénico, requerido por los insistentes aplausos del público, tan numeroso que llenaba la sala”¹⁶¹.

Del mismo modo, Joan Llongueras, alabó a los profesores de orquesta del Liceo y a su director en las sesiones rusas por la interpretación de “Petrouchka”, reclamando al final de su crónica la representación en Barcelona de las obras todavía no estrenadas en España “Les Noces” y “Le sacrée du printemps”:

“Mereixen un veritable i ben sincer elogi els professors de l’orquestra del Liceu per la seva execució de “Petrouchka”. És aquesta una obra erissada de dificultats de tota mena que no més amb un personal molt apte i voluntariós...No dirèiem que l’execució fos un model però sí que el mestre Goossens pot restar ben agraït als professors de l’orquestra, els quals, superan intel·ligentment totes les deficiències el feren quedar bé del tot.

El públic, una mica més nombrós que en les funcions anteriors aplaudí “Carnaval” i “Petrouchka” amb veritable entusiasme i sembla començar d’interessar-se i voler discutir el desconcertant “Romeu i Julieta...que aquesta vegada no ens puguin tampoc donar encara “Le sacrée du printemps” i “Les Noces”, de Strawinsky. Quan voldrà l’empresa del Liceu interessar-se perquè no restin aquestes dues obres, tan significatives del genial escriptor rus, desconegudes pel nostre públic”¹⁶².

El 15 de mayo de 1927, a las 17:15 horas en la segunda sesión de tarde de la temporada se programaron “La boutique fantastique”, “Le mariage d’Aurore” y las danzas de “El príncipe Igor”¹⁶³.

El 17 de mayo de 1927 se celebró en el Liceo la gala del XXV aniversario de la¹⁶⁴ coronación del Rey Alfonso XIII. El programa de la noche se configuró con “Petrouchka”,

¹⁶¹ “Gran Teatro del Liceo. Petruchka”, *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1927, p. 23.

¹⁶² J. LL., “Gran Teatre del Liceu. Balls Russos de Diaghilew”, *La Veu de Catalunya*, 15 de mayo de 1927, p. 8.

¹⁶³ *La Publicitat*, 17 de mayo de 1925, p. 11.

¹⁶⁴ *La Publicitat*, 17 de mayo de 1927, p. 9.

“El sombrero de tres picos” y las danzas de “El príncipe Igor”¹⁶⁵. La crónica de *La Vanguardia* nos muestra, en formato reducido, lo que aconteció en la sala del Liceo:

“Obra nacida del entusiasmo e interpretada también con sin igual entusiasmo por los portentosos bailarines rusos. “El sombrero de tres picos”, forzosamente ha de entusiasmar. Anoche fué recibido con ovaciones continuas, de las que participaron principalmente Lubov Tchernicheva (la molinera) y Leónide Massine (el molinero), que realizaron una labor sencillamente admirable por la conciencia rítmica que reveló.

La orquesta y su inteligente director el maestro Goosens, que igualmente demostró conocer los ritmos españoles, se hicieron también acreedores a los más efusivos elogios.

El espectáculo comenzado con “Petruchka” la maravillosa orgía de sonidos, colores y movimientos, terminó con las vigorosas danzas de “El príncipe Igor”, más gustadas cuanto más familiares son.

Con la función de anoche el Liceo se asociaba a la general satisfacción con que se conmemoran las bodas de plata de don Alfonso XIII con la Corona. Se engalanó e iluminó la fachada del Gran Teatro, y la sala estuvo brillantísima y muy elegante.

Antes de dar principio a los bailes, la orquesta tocó la “Marcha Real”, escuchada por los espectadores puestos en pie, y luego fervorosamente aplaudida”¹⁶⁶.

Esta representación de “gala” tuvo dos anécdotas reseñables. La primera fue la supresión por parte de la compañía de Diaghilev del telón de Picasso (una imagen de plaza de toros) que precedía al inicio del ballet y que se subía una vez comenzada la música, tras los “olés” que dan comienzo a la acción en la escena.¹⁶⁷ La segunda fue la singularidad de la celebración el 25 aniversario de la coronación del rey, al estar ausente el propio rey Alfonso XIII en los bailes rusos al desarrollarse la mayoría de actos conmemorativos en Madrid¹⁶⁸:

El miércoles 18, en horario nocturno la compañía presentó dos obras que reaparecían esta temporada por primera vez en Barcelona “Cimarosiana” y “Las mujeres del buen humor”, cerraba el programa “El sombrero de tres picos”¹⁶⁹. El público “numerosísimo aplaudió mucho a los artistas y al maestro Goosens”¹⁷⁰. El jueves 19 de mayo a las diez de la noche se programaron “Carnaval”, “Thamar”, por primera vez en estas sesiones, “Cimarosiana” y las danzas de “El príncipe Igor”¹⁷¹. Joan Llongueras no entró a valorar en

¹⁶⁵ “Liceu. Balls russos”, *La Publicitat*, 17 de mayo de 1927, p. 6.

¹⁶⁶ Z., “Gran Teatro del Liceo. El sombrero de tres picos”, *La Vanguardia*, 18 de mayo de 1927, p. 10.

¹⁶⁷ “Gran Teatre del Liceu. Balls Russos de Diaghilew”, *La Veu de Catalunya*, 18 de mayo de 1927, p. 4.

¹⁶⁸ Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, Penguin Books, Harmondsworth, 1960, p. 240.

¹⁶⁹ “Gran Teatre del Liceu. Balls russos de Diaghilev”, *La Veu de Catalunya*, 19 de mayo de 1927, p. 6.

¹⁷⁰ Z., “Gran Teatro del Liceo. Los Bailes Rusos”, *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1927, p. 13.

¹⁷¹ *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1927, p. 18.

profundidad “Thamar” porque aunque su música se escuchaba con “gusto” no había nada significativo en su coreografía ni decorado. Lo único destacable de su crítica fue la clasificación que hizo LLongueras de “Thamar” como una obra de *avantguerre*, como si estuviera pasada de moda su estética para finales de la década del 1920, “ja no ens emociona ni ens convenç”.

Por último, se constató que llegando al final de las sesiones programadas de baile rusos esta temporada, el público no había mostrado el interés de otros años¹⁷². El viernes 20, a las diez de la noche se programaron “Les femmes de bonne humeur”, “Petrouchka” y “El sombrero de tres picos”. El sábado 21 de mayo en el mismo horario nocturno “El matrimonio de Aurora”, “Thamar” y “La boutique fantastique”. Fue retransmitida por Radio Barcelona¹⁷³.

Estaciones fácilmente audibles en nuestra región

**Radioprograma para hoy sábado
21 de mayo de 1927**

RADIO-CLUB CATALUÑA, 50 y 250 m. Todos los lunes y viernes, a las 23 h., ondas; 23 h. 2 m., series de rayas; de las 23 h. 2 minutos a las 23 h. 3 m., una raya.

RADIO-BARCELONA, 345 m.—12 h.: Campanadas horarias de la Catedral. Parte del servicio meteorológico.—17 h. 30: El Quinteto Radio.—20 h. 30: Curso elemental de francés.—21 h.: El Quinteto Radio.—21 h. 35: El Quinteto Radio.—22 h.: Campanadas horarias y parte del servicio meteorológico.—Transmisión a Madrid EAJ 7.—22 h.: Retransmisión de los bailes rusos desde el Gran Teatro del Liceo.

RADIO-CATALANA, 462 m.—21 h.: Boletín

Figura 2: Anuncio de la programación de Radio Barcelona, donde se puede ver como a las 22 horas se fijó la retransmisión de los bailes rusos desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En La Vanguardia, sábado 21 de mayo de 1927, p. 17.

¹⁷² J. LL., “Gran Teatre del Liceu. Balls russos de Diaghilev, *La Veu de Catalunya*, 20 de mayo de 1927, p. 6.

¹⁷³ *La Vanguardia*, el 21 de mayo de 1927, p. 17.

Por fin el domingo 22, a las 17:45 horas se celebró la que sería la última sesión de los bailes rusos en el Gran Teatro del Liceo de esta temporada de primavera de 1927 con las representaciones de “Cimarosiana”, “Petrouchka” y “El sombrero de tres picos” resumidas en una crónica final:

“Terminaron anteayer, por la tarde, las representaciones de la compañía de Sergio de Diaghilew. Esta vez, como las anteriores, los excelentes danzarines rusos dejan en el Liceo un recuerdo gratísimo, pues si bien es cierto que al principio derivaron hacia extravagancias por completo reñidas con el verdadero arte, y que nadie, ni aun allí donde nacieron, toma ya en serio, al final de su breve temporada recobraron todo su prestigio, volviendo a los “ballets” que mejor representan el género y que son los que más legítima fama les ha dado.

El programa de la función de despedida era impecable: “Cimarosiana”, “Petruchka” y “El sombrero de tres picos”.

Las tres obras, muestra pujante de la belleza de los espectáculos que ofrece la compañía de Diaghilew, cuando no quiere mostrarse inferior a sí misma, fueron, como siempre, gustadísimas, y sus admirables intérpretes, entre los que destacaron la Sokolova, la Tchenicheva y Massine, arrancaron grandes y merecidas ovaciones.

El maestro Goosens, que ha consolidado la impresión de ser una buenísimo director de orquesta, compartió con los artistas los aplausos del auditorio”¹⁷⁴.

GRAN TEATRO DEL LICEO

Hoy tarde, a las 6 menos cuarto, tercera de propiedad y abono a tardes. **DESPEDIDA** de la célebre compañía de **BAILES RUSOS** con los celebrados ballets

CIMAROSIANA

PETROUCHKA

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Jueves, en única función de noche, presentación del famoso divo tenor

TITO SCHIPA

y de la célebre soprano

MARIANNA GONITCH

con la cooperación del reputado concertista de piano Federico LONGAS.—Se despacha en contaduría.

Figura 3: Recuadro de la sección de espectáculos de La Vanguardia con el anuncio de la última sesión de bailes rusos de Diaghilev en España, programada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En La Vanguardia, domingo 22 de mayo de 1927, p. 22.

Esta sesión, que cerró con el ballet de inspiración española “El sombrero de tres picos”, puso el punto y final a las crónicas de la compañía de Diaghilev en España. Habían pasado 11

¹⁷⁴ “Gran Teatro del Liceo. Despedida de los Bailes Rusos”, *La Vanguardia*, 24 de mayo de 1927, p. 25.

años desde su primera actuación en el país y el espectáculo de los bailes rusos concluyó igual que comenzó, coincidiendo con una gala de coronación del rey Alfonso XIII.

Dos años más tarde de esta última actuación en España, el creador de la compañía de bailes rusos que motiva el presente trabajo, Serge Diaghilev, moría en Venecia el 19 de agosto de 1929¹⁷⁵. Al conocer la noticia una semana después de su muerte, Manuel de Falla escribió una carta a Natalia Gontcharova donde le mostraba su desolación por la pérdida del empresario y director ruso: “Je suis fortement impresioné par la mort de Diaghilew”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Los últimos días de la vida de Diaghilev los narra Richard Buckle, en R. Buckle, *Diaghilev, op. cit.*, pp. 538-541.

¹⁷⁶ Carta de Manuel de Falla a Natalia Gontcharova del 27 del agosto de 1929. Correspondencia entre Manuel de Falla y Natalia Gontcharova. AMdF.

CONCLUSIONES

Una vez llegados a este punto, tras finalizar la redacción de los capítulos en los que se ha dividido esta tesis, es el momento de exponer las conclusiones del trabajo. Con ellas se va a dar respuesta a los objetivos propuestos e hipótesis planteadas en la introducción desde el marco teórico proyectado al inicio del trabajo, partiendo del análisis de la prensa y del examen de otras fuentes primarias bajo una metodología que se inició con la recogida de datos hasta llegar a la formulación de una teoría interpretativa.

En cuanto a los objetivos propuestos, se han podido completar todas las giras y sesiones protagonizadas por la compañía de bailes rusos de Diaghilev en España en un solo trabajo, desde 1916 a 1927, haciendo especial hincapié en la gira de provincias de 1918, la cual había quedado incompleta hasta el momento, así como las giras de 1921, 1922, 1924, 1925 y 1927.

Se ha examinado la recepción de las representaciones de la compañía desde un gran número de publicaciones en prensa -aunque no todas las que se publicaron en su momento- para poder analizar elementos relativos a las sesiones entendidas como un acontecimiento social, al espectáculo desde el punto de vista empresarial y la valoración por parte del público de la interpretación de los artistas. Esto ha permitido profundizar en un conocimiento mayor acerca de las giras y del reflejo en los medios escritos del paso de los bailes rusos por España durante estos años.

Se han conseguido hallar y analizar un gran número de críticas de la prensa española que hacían referencia a las representaciones de las obras de la compañía de Diaghilev, exponiendo el debate público existente entre la crítica especializada sobre la propia concepción de los bailes rusos como espectáculo, y sus posibles aplicaciones prácticas a la realidad escenográfica española. Del mismo modo, se ha constatado la evolución y cambio de la recepción de ciertas obras representadas en el periodo de la neutralidad española, con respecto al periodo de postguerra. Lo que antes era percibido como novedoso y moderno, incluso no siendo del todo aceptado por el público y la crítica, fue visto durante el segundo periodo de visitas (1921-1927), como algo anticuado y fuera de moda, “propio de antes de la guerra”.

En referencia a Alfonso XIII, se ha podido documentar, -e incluso conocer en algunos momentos el día a día de la agenda del rey-, el seguimiento que hizo del espectáculo de la compañía de bailes rusos en Madrid, San Sebastián y Bilbao, reconstruyendo el contexto social y político de la época.

Respecto a la primera hipótesis, se ha constatado que las giras de los bailes rusos por España fueron publicitadas como un espectáculo extraordinario para la época, sobre todo en el periodo de 1916-1918, tras analizar las secciones de espectáculos correspondientes a los periodos previos y durante las representaciones de la compañía en España. Todo ello no solo sugerido por la novedad artística que suponía la llegada a España de la compañía, ya conocida y esperada por una pequeña parte de movimiento musical madrileño reunido en publicaciones como *La Ilustración Americana* o la *Revista musical hispano-americana* u otros círculos artísticos catalanes relacionados con las vanguardias, sino también para garantizar el éxito de asistencia de público a las actuaciones y, por consiguiente, asegurar la viabilidad económica del espectáculo.

En la primera temporada, el Comisario Regio -el conde de Casal- nombrado casi al mismo tiempo que el Patronato que gestionaba el Teatro Real, se encargó de la campaña de publicidad del espectáculo que se inició un mes antes, ofreciendo incluso entradas a los redactores de ciertos periódicos como *Heraldo de Madrid*, *La Acción*, *La Época*, *Heraldo Militar* o *La Correspondencia de España*, a cambio de publicitar el espectáculo de los bailes rusos en la Temporada de Primavera de 1916. El hecho de ser una gestión directa por parte del Patronato ha permitido acceder a la contaduría de las sesiones mostrando que las representaciones no tuvieron la asistencia de público esperada, con un número desigual de espectadores en las sesiones y con una gala inaugural convertida en la función menos concurrida. Este dato da una idea del desconocimiento que la sociedad madrileña poseía del espectáculo, a pesar de ser muy publicitado y del elevado precio de las entradas.

Durante la primera temporada de los *ballets russes* de Diaghilev, la recepción en Madrid de las obras representadas durante la temporada de 1916 tuvieron una buena acogida por parte de la prensa, coincidiendo con la estrecha relación que mantuvieron muchas de las personalidades del panorama musical madrileño, como Joaquín Fesser, Adolfo Salazar, Enrique Gomá o Rafael Domenech con miembros de la compañía. Estos autores escribían en

revistas especializadas donde plasmaban extensos análisis sobre la danza y el espectáculo de los bailes rusos, aunque circunscritas al público más especializado. El resto de crónicas eran una especie de publrreportajes con descripciones literarias de las representaciones, donde se reproducía muchas veces con todo detalle el programa de mano (nombres de los bailarines, argumento de las obras, etc.) para fomentar de esta forma la difusión del espectáculo. A pesar de la gran presencia en los medios dedicados a la información política y social, (*El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, etc.) el espectáculo fue “deficitario”, tal y como afirmaba Juan Jose Cadenas en el diario *ABC*. Así se muestra a la luz de los datos de la ya citada Contaduría del Teatro Real correspondiente a la Temporada de Primavera de 1916, registrada por el contador José del Valle y confirmada con el visto bueno del secretario del Patronato del Real, el Conde de Cazal.

La confirmación de esta argumentación se corrobora cuando el Real programa una sesión extraordinaria para las clases populares con precios reducidos y se produce el lleno del coliseo regio, por lo que el espectáculo de los *ballets russes* de Sergue Diaghilev, en esta primera temporada en España, fue en el plano social un *divertimento* más de la alta sociedad como podía ser una tarde de *bridge*, una cena de gala o la fiesta de la flor, de los muchos acontecimiento sociales presentes que cubría la prensa de la época. Las clases altas iban a dejarse ver, como lo atestiguan las crónicas sociales con la enumeración de las personalidades aristocráticas que acudían a los palcos del Real.

Pasada la temporada de primavera en Madrid, el espectáculo de los bailes rusos se trasladó en verano a Bilbao y San Sebastián con una gran presencia de anuncios en los medios durante los días previos, en muchos casos con grandes recuadros publicitarios en portada y en páginas interiores como en *El Pueblo Vasco* o el *Diario Vasco*. A diferencia de las actuaciones en Madrid, la promoción del espectáculo fue a cargo del empresario Arturo Serrano, y los bailes rusos tuvieron un éxito de público mayor al de las primeras actuaciones en la capital de España. La ciudad donostiarra era el lugar donde el Rey disfrutaba de sus vacaciones de verano, motivo por el cual el monarca había solicitado personalmente a Diaghilev la presencia de la compañía en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, convirtiéndose de esta forma en un acto más de la agenda oficial del Rey, hecho que formó parte de las crónicas escritas sobre la familia Real.

En la temporada de 1917, tras la disolución del Patronato, el conde de Cazal permitió al empresario Arturo Serrano, sin concurso administrativo previo, explotar el espectáculo de los bailes rusos en el Teatro Real de Madrid en la temporada de Primavera. A diferencia de la temporada anterior, el espectáculo fue un éxito, debido en parte a la campaña de publicidad del empresario protagonizada por la aparición de Nijinsky, hecho también condicionado por el precio reducido de las entradas respecto al año anterior. Esto demuestra que solo el espectáculo artístico en sí de los bailes rusos no fue garantía de éxito en sus primeras temporadas españolas si no iba acompañado de medidas para estimular la demanda de localidades. En Barcelona, por el contrario, el espectáculo de Diaghilev fue una novedad esperada por el público y la prensa donde periódicos como *La Publicidad* publicaron amplios reportajes a dos páginas sobre los bailes rusos y donde otros medios como *El Poble Català* publicaba notas en portada reclamando a la empresa del Liceo la programación de obras como “L’après-midi d’un faune” o “La consagración de la primavera”.

Después del verano, los bailes rusos volvieron a Barcelona y a Madrid, y las crónicas del espectáculo tanto del Liceo como del Real relatan que había descendido la calidad de las representaciones, hecho que repercutió en la asistencia de público. En poco tiempo había dejado de ser para la prensa la moderna compañía de ballet que visitaba por primera vez los escenarios españoles. La crítica artística ya no presentaba a la compañía como la novedad estética de la modernidad, llamada a renovar las artes escénicas, describiendo en sus crónicas un deterioro tanto de la escenografía como de las figuras de la danza dentro de su cuerpo de baile.

Durante la gira de 1918 por teatros de provincias, iniciada en marzo en Valladolid y finalizada en junio en Barcelona -donde llegó a representar hasta cuarenta y siete actuaciones-, la dirección artística a cargo de Arturo Serrano llevó a cabo una gran campaña publicitaria para dar a conocer la compañía en lugares donde nunca había actuado y, alejada de los grandes círculos artísticos del país, destinada a lugares como Logroño o Alcoy, se convirtió en la gira más publicitada. El espectáculo se anunció con grandes cabeceras, tanto en portada como en páginas interiores.

El reclamo publicitario se adaptaba a las circunstancias del momento para garantizar la

asistencia de público en escenarios como Bilbao donde, ante una campaña de moralidad en contra de las actuaciones de la *troupe* de Diaghilev, periódicos como *El Pueblo Vasco* anunciaron el espectáculo como “bailes rusos. Espectáculo culto, moral y artístico”. Incluso advirtieron que algunas de las programaciones previstas fueron especialmente diseñadas, en su momento, para el disfrute de la reina madre y las infantas en una sesión de tarde en el Real de Madrid.

Ante el fracaso del efecto reclamo pretendido por los empresario por medio de la inserción de publicidad en prensa, que no consiguió atraer más público a las salas, se llegaron a programar sesiones extraordinarias con anuncios de abaratamiento del precio de las entradas en Valencia y Zaragoza, e incluso se llegaron a ofertar dos sesiones al precio de una, en el caso de Alicante. Otro ejemplo lo encontramos en las sesiones celebradas en Madrid, donde el temor a no cubrir las expectativas de público produjo la incorporación en el programa de la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolome Pérez Casas, muy elogiada en los diarios madrileños, que había triunfado en sus últimas representaciones en la capital con un precio por butaca a 10 pesetas, lo que animó al público a acudir al Teatro del Real.

En Barcelona, al objeto de conseguir un mayor éxito de público, sucedió algo parecido precipitando la empresa la sustitución de Turina en la dirección musical por Alfredo Padovani -que ya había dirigido a la orquesta del Liceo en temporadas de ópera anteriores-, para ejecutar las obras de Stravinsky, lo que provocó el lleno en la última representación en la ciudad condal. Así, pese a la gran campaña publicitaria lanzada por la dirección artística a cargo de Arturo Serrano, se ha podido constatar que la gira fue un desastre económico no solo para la compañía de Diaghilev, sino también para las empresas que contrataron los bailes rusos, las cuales no llegaron a cubrir con la venta de entradas el capital invertido.

Después de la guerra, desaparecen las grandes cabeceras anunciadoras de la época anterior y la publicidad sobre los bailes rusos ocupaba un cajetín más dentro de la sección de espectáculos. Las crónicas referidas a la compañía de Diaghilev seguían la tendencia de las últimas giras de 1917 o de 1918 en Madrid y Barcelona. Únicamente salían a luz informaciones relevantes sobre el espectáculo cuando aparecían estrenos en el cartel del teatro. Sin embargo, el estreno de “El sombrero de tres picos” volvió a llenar de amplias crónicas los diarios de la capital madrileña -al igual que pasó con su estreno en Barcelona en

1924-, y esta vez, pese a la falta de promoción de la obra y del espectáculo, el teatro llenó sus butacas. La recepción de la obra por parte de la crítica fue desigual, dividida entre los que aceptaron la obra y los que vertieron furibundos ataques contra su representación, pero casi todas ellas reconocieron el éxito que tuvo entre el público, cubriéndose el aforo de nuevo en los días sucesivos.

En septiembre de 1922 en San Sebastián, el espectáculo seguía una dinámica independiente al de los grandes escenarios por ser un lugar vacacional de la *socialité* del momento. Con una ciudad repleta de actividades de ocio, las nuevas sesiones programadas en el recién estrenado Kursaal de la capital donostiarra eran una opción más para el público, cuyo aliciente era la anunciada presencia de los reyes en las mismas. Las sesiones publicitadas en las portadas de los diarios, junto con la programación de las actividades del recinto, coincidieron con los actos por el aniversario de la vuelta al mundo de Juan Sebastian Elcano, obteniendo un gran éxito de público.

La novedad de las últimas temporadas en 1925 y 1927 en Barcelona, estuvieron marcadas por la retransmisión por radio de las sesiones en directo desde el Liceo y la falta de novedades atractivas para el público y de publicidad del espectáculo. Esto hizo que se redujese el número de espectadores, siendo menor que en temporadas anteriores.

Tras esta breve exposición y análisis de la cobertura mediática por parte de la prensa española durante las sucesivas giras de la compañía de Diaghilev, se concluye que, en líneas generales, la influencia mediática de la prensa no fue un elemento determinante para el éxito del espectáculo entre el público, ya que no hubo correlación directa entre publicidad y asistencia de público ni entre críticas positivas o negativas en relación a las novedades del programa. Las críticas a las obras se muestran como una variable independiente en el momento de establecer una correlación entre la “buena prensa” y el aforo de la salas. Del mismo modo existieron otras variables con mayor incidencia, como el precio de las entradas o la moralidad de las obras programadas, como fue el caso de “Scheherezade”, que marcaron la tendencia a la hora de una mayor o menor asistencia de público a los teatros.

Respecto a la siguiente hipótesis planteada al inicio de este trabajo en relación con la supervivencia de la compañía en España, según Boris Kochno, Diaghilev le dijo a Ernest

Ansermet en 1919 que Londres le había salvado -“London has saved me”-, pero, a tenor de los hechos expuestos en el presente trabajo, quienes de forma consecutiva salvaron varias veces su situación económica y empresarial durante el periodo de 1916 al 1918 fueron los empresarios españoles y Alfonso XIII. Aunque se ha dado por supuesto en numerosos testimonios de bailarines de la compañía - Massine, Sokolova o Grigorieff- que el rey era “el padrino” de los ballets y así lo reflejaron en sus memorias, ello no se verificó hasta la llegada de los bailes rusos por primera vez a España, cuando el Teatro Real pasó a la gestión directa del Patronato del Real creado ex profeso con unas reformas expresas en legislación española de la época bajo el amparo del Rey, con el único pretexto de acoger a la compañía.

Pero los dos episodios más relevantes fueron, en primer lugar, las gestiones llevadas a cabo para la liberación de Nijinsky a finales de 1915 y principios de 1916, que permitieron que se incorporase a la compañía en Estados Unidos para cumplir los compromisos empresariales suscritos con Otto Khan. En este trabajo, se han conseguido documentar y contextualizar todo esto con el devenir diacrónico de las giras de la compañía en España. El segundo episodio sucedió durante la gira de 1918, cuando el rey inició la búsqueda de nuevos contactos empresariales en Londres para garantizar la viabilidad de la compañía, que se encontraba en crisis durante la gira de provincias y, una vez conseguidos, facilitar su salida hacia Londres vía Francia.

En el campo empresarial la unión temporal de empresas formada por Alfredo Volpini y Onofre Zenatello fue determinante en la parte final de la temporada de 1917 y principio de 1918, al ser los gestores del Teatro Real de Madrid, del Gran Teatro del Liceo y del Coliseo dos Recreos de Lisboa. Este hecho permitió a la compañía encadenar tres contratos seguidos durante el año 1917 en Barcelona (junio y Noviembre) y Madrid (noviembre). Además de prorrogar su gira por la península cuando el cuerpo de baile se empezaba a disolver y la empresa de Diaghilev no disponían de ningún compromiso empresarial más. La gira de 1918 fue llevada cabo por el empresario Arturo Serrano que, junto con su socio Méndez de Vigo y otros empresarios teatrales como José Casanovas, consiguieron una gira de provincias por diferentes lugares de la geografía española con un cuerpo de baile muy reducido, pero que logró mantener su estructura central operativa con Diaghilev al mando, Leonidas Massine como coreógrafo, Serge Grigorieff de regidor general y Randolpho Barocchi de manager. La viabilidad de la empresa quedó de esta forma asegurada gracias a tres elementos relacionados

con el año 1918: España como escenario de operaciones artísticas, la acción empresarial de Arturo Serrano y las puntuales intervenciones diplomáticas de Alfonso XIII.

Ante los hechos expuestos, se puede concluir y verificar la hipótesis de que los empresarios teatrales españoles y Alfonso XIII fueron un elemento clave para la supervivencia económica de la compañía de baile durante la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial.

Por último, esta investigación, que ha tomado como base las publicaciones periódicas que cubrieron informativamente las giras de los bailes rusos por España, junto con el trabajo de archivo y el uso de fuentes secundarias, ha permitido realizar una aproximación histórica que complementa y aporta nueva información a los estudios previos sobre la compañía de Diaghilev y los años que giró por este país.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Impresas

ABC.

Arte Musical.

Atenea.

L'Avenç.

La Acción.

El Adelanto.

La Alhambra.

Baleares.

Baluart de Sitges.

Blanco y Negro.

El Castellano.

El Correo.

El Correo Español.

La Correspondencia de Alicante.

La Correspondencia de España.

La Correspondencia Militar.

La Crónica de Aragón.

Diario de Avisos.

Diario Vasco.

El Eco de Cartagena-

El Eco de Sitges.

La Época.

La Esfera.

España.

Esquella Torratxa.

Euzkadi.

El Defensor de Córdoba.

El Defensor de Granada.

El Día.
Diario de Córdoba.
Diario de Valencia.
El Diluvio.
Le Figaro.
Gaceta de Madrid.
La Gaceta del Norte.
La Gaceta del Sur.
El Globo.
Heraldo de Alcoy.
Heraldo de Madrid.
Heraldo Militar.
La Ilustración Americana y Española.
La Ilustración Artística.
El Imparcial.
La Información (Alicante).
La Información (San Sebastian).
La Lectura Dominical.
El Liberal de Bilbao.
El Liberal de Madrid.
El Liberal de Murcia.
El Liberal de Sevilla.
El Liberal Guipuzcoano.
La Libertad.
El Luchador: diario republicano.
La Mañana.
El Mentidero.
El Mercantil Valenciano.
Mercurio.
El Mundo Gráfico.
La Nación.
El Nervión.
The New York Times.

Niu Artístic.
El Norte de Castilla.
El Noticiero Bilbaino.
El Noticiero Sevillano.
Nuevo Mundo.
Papitu.
El País.
El Periódico para todos.
Le Petit Journal.
El Poble Català.
El Popular.
El Porvenir.
Las Provincias.
La Publicidad (Alicante).
La Publicidad (Barcelona).
La Publicitat.
El Pueblo.
El Pueblo Vasco.
El Radical.
El Regional.
Revista Musical Catalana.
Revista Musical Hispano-Americana.
La Rioja.
La Semana.
El Siglo Futuro.
El Sol.
La Tarde.
Le Temps.
El Tiempo.
La Vanguardia.
Vell i Nou.
Vila-Nova.
La Veu de Catalunya.

La Voz.

La Voz de Guipúzcoa.

Bibliotecas, Archivos y Centros de documentación.

Arxiu històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu.

Archivo de la Diputación Foral de Bilbao.

Archivo de la Diputación de Sevilla.

Archivo de la Diputación de Valencia.

Archivo de la Diputación de Zaragoza.

Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid). AGA.

Archivo General de Palacio. Madrid. AGP.

Archivo Histórico Nacional. Madrid.

Archivo José Huguet. Valencia.

Archivo Manuel de Falla. Granada. AmF.

Archivo Miguel Utrillo. Sitges.

Archivo Municipal de Alicante.

Archivo Municipal de Valencia.

Archivo Municipal de Valladolid.

Archivo Municipal de Sitges.

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Biblioteca-hemeroteca Municipal de Granada.

Biblioteca Histórica de Valencia. Universidad de Valencia.

Biblioteca de Humanidades Joan Reglà. Universidad de Valencia.

Biblioteca Lenin. Moscú.

Biblioteca Nacional de Catalunya.

Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca-Museo de la Opera.

Biblioteca Nacional de Francia. BnF.

Biblioteca Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Biblioteca Universidad Jaime I. Castellón de la Plana.

Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Institut Valencià d' Art Modern (IVAM).
Museo Hermitage. San Petersburgo.
Museo Estatal de Arte Ruso. San Petersburgo.
Museo del Futurismo. Milán.
Museo Galería Tretyakov. Moscú.
Museo Nacional del Teatro.
Museo Pushkin. Moscú.
Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofia. Madrid.
Victoria&Albert Museum. London.

Bibliotecas y Archivos digitales

ARCA (Arxiu de revistes catalanes antigues): www.bnc.cat.
Archivo Municipal de Cartagena: www.archivo.cartagena.es.
Archivo Municipal de Murcia: www.archivodemurcia.es.
Biblioteca Municipal de Donostia-San Sebastian. Hemeroteca digital:
www.liburutegidigitalia.donostikultura.com.
Biblioteca Virtual de Andalucía: www.bibliotecavirtualdeAndalucia.es
Biblioteca Virtual Prensa Histórica.Ministerio de Cultura: www.prensahistorica.mcu.es.
Gazeta: colección histórica- BOE.es- <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>.
Centre de Documentació i Museu de les Arts escèniques: www.colleccions.cdmae.cat.
Hemeroteca digital de ABC :www.hemeroteca.abc.es.
Hemeroteca digital Biblioteca Nacional de España: www.hemerotecadigital.bne.es.
Hemeroteca digital de *La Vanguardia*: www.lavanguardia.com.
Institut del Teatre, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Diputació Barcelona,
Barcelona: <http://www.cdmae.cat>.
Legado Joaquín Turina (en línea). Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible en web: <http://www.march.es>.
Library of congress: www.loc.gov.es.
Liburulik. Biblioteca digital vasca: www.liburulik.euskadi.net.

Migel, Parmenia collector. Stravinsky-Diaghilev foundation collection (1912-1989), Houghton Library, Harvard Library. University of Harvard: www.oasis.lib.harvard.edu.
Portal digital de la Biblioteca Nacional de Francia: www.Gallica.bnf.fr.
Theodore Roosevelt Digital Library. Dickinson State University: www.theodoreroosveltcenter.org.

Bibliografía:

- ACOCCELLA, Joan Ross (ed): *The diary of Vaslav Nijinsky*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1999.
- AGUADO, Ana, RAMOS, María Dolores: *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2002.
- ÁLVAREZ, Orlando: *Ópera en Chile*, Penguin Random House editorial Chile, 2014.<https://books.google.es/books?isbn=9569587016>
- ÁLVAREZ CANIBANO, Angel y NOMMICK Ivan, *Los Ballets russes de Diaghilev y España*, Archivo Manuel de Falla, 2000, Granada.
- ÁLVAREZ MOLINA, Sandra: *Tauromachie et flamenco: polémiques et clichés, Espagne, fin XIXe - début XXe*, L'Harttmattan, París, 2007.
- ALIER I AIXALÀ, Roger: *El Gran Teatro del Liceo*, ed. Francesc X. Mata, Barcelona, 1984.
- AYMES, Jean René y SALAÛN, Serge (dir.): *Les fins de siècles en Espagne*, Presses Sobornne Nouvelle, Paris, 2009.
- ANDRESCO, Victor: *Historia del ballet ruso*, Alhambra, Madrid, 1954.
- ANSERMET, Ernest: *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, Georg, Geneve, 1990.
- ARRILLAGA, MANUEL MARIA, *Lo que no se conoce de la vida del rey. Memorias de un gentilhombre ferroviario*, Vicente Rico, Madrid, 1955.
- AZAÑA, Manuel: *Diarios completos: monarquía, república, guerra civil*, Crítica, Barcelona, 2000.
- BARBERO MARTÍN, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México, 1987.
- BARENYS, Natalia y PORTELLT, Susana: *Epistolari Sebastià Gasch i Josep Francesc Rafols (1921-1954)*, L' Abadia de Monserrat, Barcelona, 2002.
- BARRIOS ALONSO, Ángeles: *La Modernización de España (1917-1939): política y sociedad*, Síntesis, Madrid, 2004.
- BENET, Vicente J.: *El cine español: una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- BENJAMIN, Walter: *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, ed. Paidós, Barcelona, 2012.
- BERNECKER, Walther L.: *España entre tradición y modernidad: política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- BLOM, Philipp: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- BORBON Y BAVIERA, Pilar, CHAPMAN-HUSTON, Desmond, *Alfonso XIII*, Editorial Juventud,

Barcelona, 1945.

BORDERÍA, Enrique, LAGUNA PLATERO, Antonio y MARTÍNEZ GALLEGÓ, Francesc A.: *Historia Social de la comunicación: mediaciones y públicos*, Síntesis, Madrid, 2015.

BRIUEGA, Jaime : *Las vanguardias artísticas en España*, Akal, Madrid, 1981.

BOSCH, Carlos, *Mnéme: anales de música y sensibilidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

BOTTI, Alfonso: *España y la crisis modernista: cultura, sociedad civil y religiosa entre los siglos XIX y XX*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2012.

BUCKLE, Richard: *Diaghilev*, Hamish Hamilton, London, 1984.

BUCKLE, Richard: *Nijinsky*, Penguin Books, Harmondsworth, 1975.

BUCKLE, Richard: *Diaghilev: costumes and designs of the Ballets Russes*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1978.

BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?* Paidós, Barcelona, 2006.

CAIZERGUES, Pierre y SECKEL Hélène (ed.): *Correspondencia Picasso/Apollinaire*, Visor Libros, Madrid, 2000.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kistch y posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2003.

CAMBA, Julio: *Maneras de ser español: en la política, en la cultura, en la cocina y en el extranjero*, Catalina Luca de Tena (ed.), Madrid, 2008.

CASENAVE, Jean: *Picasso en Biarritz. Verano de 1918*, Lavielle, Biarritz, 1996.

CARNERO ARBAT, Teresa (ed.): *El reinado de Alfonso XIII*, Marcial Pons, Madrid, 1997.

CARR, Raymond: *España, 1808-1975*, Ariel, Barcelona, 1979.

CASANOVAS, José: *Manuel de Falla, cien años*, Nuevo Arte, Madrid, 1976.

CASSASAS i YMBERT, Jordi, *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, Antrophos, Barcelona, 1983.

CASTILLO del, Alberto: *José María Sert: su vida y su obra*, Argos, Buenos Aires, 1949.

CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Samarcanda, Sevilla, 2016.

CAVANILLAS, Julián: *Alfonso XIII y la guerra del 14*, Alce, Madrid, 1976.

COOPER, Douglas: *Picasso y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

CORTÁZAR, Guillermo: *Alfonso XIII: hombre de negocios, persistencia del Antiguo Régimen, modernización económica y crisis política, 1902-1931*, Alianza, Madrid, 1986.

CRAFT, Robert: *Stravinsky. Selected correspondence*. Volume II, Faber and Faber, London, 1984.

CRAFT, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

- CRAFT, Robert: *An improbable life: memoirs*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.
- CRESPILLE, Jean-Paul: *La Folle Époque: des ballets russes au surréalisme*, Hachette, Paris, 1968.
- DAVIS, Mary: *Diaghilev's dancers and Paris fashion*, Reaktion Books, London, 2010 (e-book).
- DE FALLA, Manuel: *Escritos sobre Música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- DENNIS, Nigel: *Manuel de Falla-John B. Trend: epistolario (1919-1935)*, Universidad de Granada-Archivo Manuel de Falla, Granada, 2007.
- DUBY, Georges: *La historia continua*, Debate, Madrid, 1993.
- EKSTEINS, Modris: *The Great War and the Birth of the Modern Age*, Anchor Books ed., Boston, 1989.
- ELKSTROM, Parmenia Migel (ed), *Designs for "The Three-Cornered Hat"*, Dover Publications, New York, 1978.
- EPSTEIN M., (ed.) *Annual Register: A Review Of Public Events At Home And Abroad, For Year 1923*. London, GBR: Longmans, Green and Co., 1924.
- FANJUL, Serafin: *Buscando a Carmen*, Siglo XXI, Madrid, 2012.
- FAUS BELAU, Angel: *La radio en España (1896-1977): una historia documental*, Taurus, Madrid, 2007.
- FERNÁNDEZ-COPPEL, Jorge (ed.): *Memorias de un ministro de Alfonso XIII: 1877-1930*, La esfera de los libros, Madrid, 2013.
- FERRO, Marc: *La gran guerra: 1914-1918*, Alianza, Madrid, 1970.
- FINK, Carole: *Marc Bloch: una vida para la historia*, Universitat de València, València, 2004.
- FRANCH, RAMÓN DE, *Genio y Figura de Alfonso XIII*, El Noticiero Bilbaíno, Bilbao, 1974.
- FUENTES CODERA, M.: *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*, Akal, Madrid, 2015.
- FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jorge: *España, 1808-1996*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- FUSSELL, Paul: *The great war and modern memory*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- GADDIS, John Lewis: *El paisaje de la historia: cómo los historiadores representan el pasado*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- GALLEGO, Antonio : *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza, 1990.
- GALLEGO, Antonio: *Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*, Anel, Granada, 1991.
- GARAFOLA, Lynn: *Diaghilev's ballets russes*, Da Capo press, Boston, 1998.
- GARAFOLA, Lynn y VAN NORMAN BAER, Nancy: *The Ballets russes and its world*, Yale

- University Press, New Haven, 1999.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa: *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*, Fundamentos, Madrid, 2005.
- GARCÍA DELGADO, José Luis: *La modernización económica en la España de Alfonso XIII*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- GARCÍA DELGADO, José Luis y Jiménez, Juan Carlos: *Un siglo de España: la economía*, Trotta, Madrid, 2003.
- GARCÍA MARQUEZ, Vicente: *Massine*, Knopf, Nueva York, 1995.
- GARCÍA de MENDOZA, Adalberto: *Antología de obras musicales. Comentarios*, Palibro, Bloomington, 2013.
- GARITAONAINDIA, Carmelo: *La Radio en España (1924-1939)*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- GASCH, Sebastià y PRUNA, Pedro : *De la danza*, Barna, Barcelona, 1946.
- GIES, David T.: *The Cambridge companion to modern Spanish culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- GOICOECHEA Y COSCULLUELA, Antonio: *Figuras de la Raza, n° 21, Alfonso XIII*, 31 de marzo, Año II, Madrid, 1927.
- GONZÁLEZ, FERNÁNDEZ, Enrique: *Quién era Alfonso XIII*, Hispaniarum, Madrid, 1997.
- GOLD, Arthur y FIZDALE, Robert: *La vida de Misia Sert*, Destino, Barcelona, 1985.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*, Debate, Barcelona, 2003.
- GOMEZ GARCÍA, MANUEL: *Diccionario Akal del Teatro*, Akal, Madrid, 1998.
- GONTCHAROVA, Natalia S y LARIONOV, Mikhail: *Les Ballets russes: Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale*, Pierre Vorms, Belvès (Dordogne), 1955.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ TURMO, Isabel: *Sevilla banquetes, tapas, cartas, y menús, 1863-1995: antropología de la alimentación*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1996.
- GRAHAM, Evelyn, *The life story of King Alfonso XIII*, Dodd, Mead and Company, New York, 1931.
- GRANT, Gail: *Technical Manual and Dictionary of Classic Ballet*, New York, Dover Publications 1982.
- GREGOR-DELLIN, Martin: *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*, Alianza, Madrid, 1983.
- GRIGORIEV, Serge L.: *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, Penguin Books, Harmondsworth, 1960.

- GUTIÉRREZ-EAVÉ, José: *Alfonso XIII: Anecdótico*, Gráficas Osca, Madrid, 1957.
- GUTSCHE-MILLERA, Sarah: *Paris music-hall ballet 1871-1913*, University of Rochester Press, Library e-book, 2015.
- HALL, MORGAN C.: *Alfonso XIII and the Spanish Constitutional monarchy*, Documentos de Trabajo, Instituto Universitario Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
- HARDACH, Gerd: *Historia económica mundial del siglo XX (2). La Primera Guerra Mundial*, Grijalbo, Barcelona, 1986.
- HARVEY, David: *Paris, capital de la modernidad*, Akal, Madrid, 2008.
- HASKELL, Arnold: *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, Da Capo, New York, 1978.
- HASKELL, Arnold: *Ballet Russes; the age of Diaghilev*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968.
- HERNÁNDEZ BARRAL, José Miguel: *Perpetuar la distinción: grandes de España y decadencia social, 1914-1931*, Ediciones 19, Madrid, 2014.
- HESS, Carol: *Manuel de Falla and the modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago University Press, Chicago, 2002.
- HESS, Carol: *Sacred Passions; The life and music of Manuel de Falla*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- HOBBSBAWM, Eric J.: *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1999.
- HORNE, John: *State, society, and mobilization in Europe during the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- HOWARD, Michael, *First World War: a very short introduction*, Oxford University Press, Reino Unido, 2007.
- IGGERS, Georg G.: *La ciencia histórica en el siglo XX*, Idea Books S.A., Barcelona, 1998.
- ILIE, Paul, *Documents of spanish vanguard*, Univ. North Caroline Press, Chapel Hill, 1969.
- KARSAVINA, Tamara: *Ballets russes/ Les souvenirs de Tamar Karsavina*, Librairie Plon, Les Petits-Fils de Plon et Nourrit, Paris, 1931.
- JILIÁ DÍAZ, Santos, FUSI, Juan Pablo, García Delgado, José Luis, Jiménez, Juan Carlos: *La España del Siglo XX*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- JUTGLAR, Antoni: *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*, Anthropos, Barcelona, 1984.
- KARSAVINA, Tamara: *Les souvenirs de Tamara Karsavina*, Paris, Plon, Les Petits-Fils de Plon et Nourrit, 1931.
- KOCKA, Jürgen.: *Historia social y conciencia histórica*, Marcial Pons, Madrid, 2002.
- KOCHNO, Boris: *Diaghilev et les ballets russes*, Fayard, Paris, 1973.
- LABANYI, Jo (ed.): *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural*

practice, Oxford University Press, Oxford, 2002.

LAGUNA, Antonio, BORDERÍA, Enrique, MARTINEZ GALLEGÓ, Francesc A.: *Historia de la Comunicación social: voces, registros y conciencias*, Síntesis, Madrid, 1996.

LARIONOV, Mikhail: *Une Avant-garde explosive*, L'âge d'homme, Lausanne, 1978.

LARIONOV, Mikhail: *Diaghilev et les ballet russes*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1970.

LIFAR, Serge: *Serge Diaghilev: his life, his work, his legend: an intimate biography*, Putnam, London, 1945.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean: *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015.

LOZANO CUTANDA, Álvaro: *Breve Historia de la Primera Guerra Mundial*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2011.

LOZANO, Jorge: *El Discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987.

LLANOS, Samuel: *Whose is Spain: negotiating "Spanish music" in Paris, 1908-1929*, Oxford University Press, cop., New York, 2013.

LLORET i ESQUERDO, Jaume: *El Teatre a Alacant (1833-1936)*, Consell Valencià de Cultura, 1998, Valencia.

McHARG, Farquar: *¡Pistoleros! The Chronicles of Farquar McHarg:1918*, PM Press, Oakland, 2011. <https://books.google.es/books?isbn=160486401X>.

MARFANY, Joan Lluís: *La Cultura del Catalanisme*, Editorial Empúries, Barcelona, 1995.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: *Un teatro de arte en España*, Ediciones de la Esfinge, Madrid, 1926.

MASSINE, Leonidas, *My life in ballet*, MacMillan St Martin's Press, London, 1968.

MILLER, Arthur I.: *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Tusquets, cop., Barcelona, 2007.

MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

MORENO LUZÓN, Javier (ed.): *Alfonso XIII: un político en el trono*, Marcial Pons, Madrid, 2003.

MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza la Edad de Plata (1916-1936)*, CSIC, Madrid, 2009.

NAGORE, María, SANCHEZ de ANDRES, Leticia y TORRES, Elena (Eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich: *Ecce Homo. Cómo se llega ser lo que es*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

NIEVA de la PAZ, Pilar: *Autoras dramáticas españolas ente 1918-1936: texto y representación*,

- CSIC Press, Madrid, 1993.
- NIJINSKY, Romola: *Nijinsky*, Penguin Books, Harmondsworths, 1987.
- NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2010.
- OCAÑA, María Teresa (ed.): *Picasso i el teatre: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 1996.
- PABÓN, Jesús: *Cambó (1876-1947)*, Alpha, Barcelona, 1999.
- PAHISSA, Jaume: *Manuel de Falla*, Ricordi, Milano, 1961.
- PALAU i FABRE, Josep: *Picasso i els seus amics catalans*, Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2006.
- PANDO, Juan: *Un Rey para la esperanza: la España humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra*, Temas de Hoy, Madrid, 2002.
- PEÑA ONETTI, Luis de la: *Yo fui alabardero de Alfonso XIII*, Escelicer, Madrid, 1959.
- PETRIE, Sir CHARLES: *King Alfonso XIII and His Age*, Chapman & Hall, London, 1963.
- PETROV, Vsevolod N.: *Russian Art Nouveau: the world of art and Diaghilev's painters: painting, graphic art, theatrical design*, Parkstone Press, Bornemouth, 1997.
- PERCIVAL, John: *The world of Diaghilev*, Herbert Press, London, 1979.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Falla y Turina a través de su epistolario*, ed. Alpuerto, Madrid, 1982.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Diccionario de la música y de los músicos*, ed. Akal, Madrid, 1985.
- PIPES, Richard: *La Revolución Rusa*, Debate, Barcelona, 2016.
- PERSIA, Jorge de: *Joaquín Turina: notas para un compositor: Sevilla, 1882- Madrid, 1849*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- PRECKLER, Ana María: *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*, Ed. Complutense, Madrid, 2003, tomo I.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro: *Haciendo españoles: La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2008.
- RENOUVIN, Pierre: *La Crisis europea y la primera guerra mundial: 1914-1918*, Akal, Madrid, 1990.
- RIQUER I PERMANYER, Borja de: *Alfonso XIII y Cambó: La monarquía y el catalanismo político*, RBA, Barcelona, 2013.

- RIQUER i PERMANYER, Borja de: *Identitats contemporànies: Catalunya i Espanya*, Eumo Editorial, Vic, 2000.
- RIQUER, Martín de y COMAS Antoni: *Historia de la literatura Catalana, Vol. II*, Ariel, Barcelona, 1964.
- ROBINSON, William H.: *Barcelona and modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, ed. New Haven, Yale University Press, Cleveland, 2006.
- RODRIGO, Antonia: *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, ed. Vosa, Madrid, 1994.
- ROMERO SALVADÓ, Francisco J.: *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución*, Crítica, Barcelona, 2002.
- ROMERO SALVADÓ, Francisco J. y SMITH, Angel: *The agony of Spanish Liberalism: from revolution to dictatorship 1913-23*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2010.
- RONDÓN, Jose María y PÉREZ DÍAZ, Eva: *Semana Santa insólita*, Córdoba, Almuzara, 2014.
- ROSSENFELD, Allan (ed.): *Defining russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*, Rutgers University Press, Jane Voorhess Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, New Brunswick, 1999.
- ROUSSEAU, Pascal: *La Aventura simultánea: Robert y Sonia Delaunay en Barcelona*, Publicación Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña: *Las sombras del modernismo. Efectos del decadentismo en España: la narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent* /; [tesis dirigida per Joan Oleza i Simó], Universitat de Valencia, Facultad de Filología, 2003.
- SACHS Harvey y MALDINI Donald, *Rubinstein: A life*, Grove Press, Nueva York, 1995.
- SALA, Teresa M.: *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Sílex, Madrid, 2005.
- SALAÜN, Serge: *El Cuplé (1900-1936)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- SALAÜN, Serge y SECO SERRANO, Carlos: *1900 en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- SALAÜN, Serge, Serrano, Carlos (eds.): *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- SALAZAR Adolfo, *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y estética*, La casa de España en México.
- SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela: *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001.
- SECO SERRANO, Carlos: *Alfonso XIII*, Arlanza Ediciones, Madrid, 2001.
- SECO SERRANO, Carlos: *La España de Alfonso XIII: el estado, la política, los movimientos sociales*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

- SECO SERRANO, Carlos: *Estudios sobre el reinado de Alfonso XIII*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1998.
- SECO SERRANO, Carlos: *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*, Taurus, Madrid, 1999.
- SEOANE, María Cruz: *Cuatro siglos de periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Alianza, Madrid, 2007.
- SERVICE, Robert: *A history of twentieth-century Russia*, Crítica, Barcelona, 2016.
- SERT, Misia: *Misia*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- SHATTUCK, Roger: *La época de los banquetes*, ed. Visor, Madrid, 1991.
- SHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev: a life*, Profile, London, 2009. (e-book)
- SOKOLOVA, Lydia: *Dancing for Diaghilev*, edited by Richard Buckle, John Murray, London, 1960.
- SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Vida y Obra de Manuel de Falla*, Turner, Madrid, 1988.
- SOPEÑA IBAÑEZ, Federico (ed.): *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El Cante Jondo*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- STONE, Norman: *La Europa transformada: 1878-1919*, Siglo XXI, Madrid, 1985.
- STONELEY, Peter: *A Queer History of Ballet*, Taylor & Francis e-library, 2006.
- STRAVINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida*, Alba, Barcelona, 2005.
- TERMES, Josep: *Colecció Historia de Catalunya. De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)*, vol. 6, Ed. 62, Barcelona, 1998.
- TORRES GÓMEZ, Hipólito de la y SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep: *Portugal en el siglo XX*, Akal, Madrid, 1992.
- TOURAINÉ, Alain: *Crítica a la Modernidad*, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Poder y Sociedad en España, 1900-1931*, Austral, Barcelona, 1992.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Airtel-Alianza, Madrid, 1997.
- TUSSELL, Javier, QUEIPO DE LLANO, Genoveva: *Alfonso XIII. El Rey Polémico*, Taurus, Madrid, 2001.
- URÍA, Jorge: *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid.
- URQUIJO y GOITIA, José Ramón: *Gobiernos y ministros españoles en la edad contemporánea*, CSIC, Madrid, 2008. <https://books.google.es/books?isbn=8400087372>.
- VACA DE OSMA, José Antonio: *Alfonso XIII, el rey paradoja*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1993.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio M.: *Cuerpo y Espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*, ed. Ramón Areces, Madrid, 2007.

- VERDAGUER, Mario: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Guillermo Canals (ed.), UIB ediciones, Palma de Mallorca, 2008. <https://books.google.es/books?id=mmozSnm4U-wC&lpg=PA1&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>.
- VILAR, Paco: *Historia y leyenda del Barrio Chino*, La Campana, Barcelona, 1996.
- WAGNER, Richard: *La obra de arte del futuro*, Universitat de Valencia, Valencia, 2000.
- WALLOTON, Henry, *Alfonso XIII*, Colección Popular literaria, Madrid, 1958.
- WELLS, Bradley Warren: *The Last King. Don Alfonso XIII of Spain*, Frederick Muller, London, 1934.
- WHITE, Hayden V.: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WHOL, Robert: *The generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1979.
- WILLIAMS, Raymond: *Cultura i Societat (1780-1950)*, Laia, Barcelona, 1974.
- WOLF, Erick: “*Cultura ¿Panacea o Problema?*” *Entre las gracias y el molino satánico*, UNED, Madrid, 2004.
- ZAVALA, José María: *El patrimonio de los Borbones: la sorprendente historia de la fortuna de Alfonso XIII y la herencia de Don Juan*, La esfera de los libros, Madrid, 2010.
- ZWEIG, Stefan: *El mundo del Ayer. Memorias de un Europeo*, Acantilado, Barcelona, 2008.

REVISTAS

- CASTRO, Maria Joao: “Almada e os ballets russes em Lisboa”, *Revista da História da Arte* n° 02, Instituto da História da Arte, Lisboa, 2012, p. 311.
- BILBAO SALSIDUA, Mikel, “Arquitectura teatral en Bilbao en los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los lugares recuperados”, *Bidebarrieta*, n°23, Bilbao, 2012, pp. 49-51.
- DOMENECH i DOMENECH, Salvador: “El moviment de renovació pedagògica públic i privat”, *Pedagogia, Política i transformació social (1900-1917)*, Institut d’estudis catalans, 2008, p. 8.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente: “Els ballets russos a Sitges,” *Quaderns*, n° 43, 1989, Barcelona, pp. 54-60.
- GARCÍA-PÉREZ VALDERRAMA, Fernando: “Una Crónica española de Lydia Lopokova: Los

ballets de Diaghilev en España”, *Papeles de Economía Española*, nº 17, Fundación Fondo para la Investigación Económica y Social, Obra Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1983, pp. 341-371.

GONZALEZ DELGADO, Ramiro: “La biblioteca de autores latinos y griegos de la Academia Calsancia”, nº20, diciembre 2006, pp. 1-13.

HOBSBAWM, Eric J.: “La producción en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914”, *Historia Social*, nº 41, 2001.

MARTÍNEZ GALLEGÓ, Francesc y LAGUNA PLATERO, Antonio: “El historiador de la comunicación, entre la teoría de la comunicación y la teoría de la historia”, *Revista de Historiografía*, nº 20, 2014, pp. 217-238

MOLLFULLEDA, Contxita: “El impacto de las representaciones de la compañía de de les ballets russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)”, *Cairón*, nº8, Universidad de Alcalá, 2004.

MONTOYA BELEÑA, Santiago: “Los ballets rusos de Diaghilev en Valencia”, *Saitabi, revista de la Facultad de Geografía i Història*, nº 44, Valencia, 1994, pp.321-336.

PERSIA, Jorge: “La trobada de Falla i Picasso”, *Quaderns de l’Auditori*, nº Q5, 1r trimestre de 2007, Barcelona, p.42.

ROMÁN PORTAS, Mercedes (2001): “Aspectos metodológicos de la historia de la comunicación”, *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 43. Consultado el 10 de abril de 2016. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina43julio/38roman.htm>

SALAÜN, Serge: “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, *Historia Social*, nº 41, 2001.

SEWELL, William H. Jr.: “De la historia cultural a la historia social. Líneas torcidas”, *Historia social*, nº 69, 2011.

URÍA, Jorge: “La expansión del ocio y sus concepciones” “Presentación. El nacimiento del Ocio Contemporáneo”, *Historia Social*, nº 41, 2001.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

A Feast of wonders Sergei Diaghilev and the Ballets Russes, Catálogo de la exposición organizada por Noveu Musée de Monaco, Ekaterina Cultural Foundation de Moscú y la State Tretyakov Gallery de Moscú, (Mónaco Skira, Milán, 2009. BOWLT, John, GIORDANO, Nathalie R y ZEFIRA, Tregulova (editores):

Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco, Fundación Manuel Ramos Andrade, 293

Salamanca, 2011.

Barcelona-Madrid. 1898-1998. Sintonías y distancias. Catálogo de la exposición, 27 de octubre 1997, CCB-Diputación de Barcelona, Barcelona, 1997.

Barcelona. Zona neutral 1914-1918, Fundació Joan Miró (25/04/2014-15/02/2015), Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014.

Diaghilev en España. Cien años de ballet. Catálogo de la exposición celebrada en Valencia del 23 al 28 de abril de 2009, al Palau de Les Arts Reina Sofia.

Diaghilev et les ballets russes. Exposition.(17 mayo al 29 de julio de 1979), Bibliothèque Nationale, Paris, 1979.

El Tricorni: dibuixos dels decorats i del vestuari del ballet de Manuel de Falla (Cat. exp), Museo Picasso de Barcelona, Barcelona, 1993.

Falla/Picasso: Le Tricorne. Catálogo de la exposición celebrada en Málaga (25/10/2013-19/01/2014), Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, Málaga, 2013.

From Russia with Love: Costumes for the ballets russes 1909-1933. Exhibition, National Gallery of Australia, Canberra, 1999.

El Paral·lel, 1894-1939, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2012.

España y los ballets russes: exposición Auditorio Manuel de Falla, 17 de junio al 2 de julio de 1989, 38 Festival de música y danza de Granda, Publitempo, Barcelona, 1989.

Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: historia de una amistad: Catálogo de la Exposición, ed. Asimétricas, Madrid, 2015.

La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1885-1936: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (20.12.07-24.03.08), Petit Palais (05-07-08-31.08.08), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2008.

Picasso y Dali en el teatro, Antiguo Convento de la Merced, Ciudad Real (octubre 2008- enero 2009, Sociedad Don Quijote de conmemoraciones culturales, Ciudad Real, 2008.

Picasso: La danza (de Le Tricorne a las Suites 347 y 156) en la colección Bancaja, Valencia, Fundación Bancaja, 2008.

Redes internacionales de la cultura española (1914-1939), Catálogo de la Exposición, Residencia de Estudiantes, Fundación Francisco Giner de los Ríos, Madrid, 2014.

Otros.

www.dle.rae.es.

ANEXO DOCUMENTAL

ENTREVISTA A DIAGHILEV

Magda Donato, "Hablando con Serge de Diaghilew", *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1917, p. 3.

"Yo he querido hablar con el hombre que tiene en su mano los numerosos hilos que mueven a esos deliciosos muñecos: ese hombre es Serge de Diaghilew. Me he dirigido hacia el Palace en donde se aloja, así como Massine, la Lapokowa, y algunos artistas más.

Huyendo del "hall", basto, blanco, frío, odioso, nos refugiamos en una sala contigua, no menos antipática, pero desierta.

Diaghilew es un hombre de mediana edad; es alto y corpulento; tiene la cabeza grande, el pelo canoso y un bigote recortado; su aspecto es bondadoso y pesado; parece un buen oso polar.

Habla en francés; el segundo idioma de todo ruso bien educado.

-¿De qué quiere usted que hablemos?- me pregunta.

-De los bailes rusos y de usted.

-Prefiero de los bailes; ellos son lo que necesitan...vamos...

-Cuénteme sus historia. ¿Fué a usted a quien primero se le ocurrió la idea de estos bailes?.

-Pero...sí; vamos, cuando yo, hace diez años, formé la primer compañía de bailes de este género, sólo existían dos de éstos: "Cleopatra"

y "Sílfiles", que se representaban en San Petersburgo; todos los demás fueron hechos para mi compañía.

-¿Debutaría en Rusia?

-Pero...no.

(Advierto que Diaghilew, que habla muy despacio buscando cada palabra, suele empezar sus frases por un "pero..." vacilante, indeciso.)

-...Precisamente Rusia es uno de los pocos países de Europa en donde no hemos trabajado todavía.

-¿Cómo es esto?.

-No sé; la mala suerte que me ha perseguido. En mi primera tentativa para trabajar en Rusia íbamos a inaugurar en San Petersburgo el teatro del Príncipe de Oldemburgo, popularmente llamado "Teatro de Nicolas II". Teníamos ya los decorados en la frontera, cuando el teatro se incendió. Cuando mi segunda tentativa, la guerra estalló. Ahora espero a que termine para dar a conocer en mi patria este su arte nacional.

-¿Donde irán ustedes después de Madrid?.

-A Monte-Carlos y luego a París.

-¿Ya no trabajará Bohn con ustedes?

-Bohn está en América desde hace dos años; es una cosa completamente aparte. Además, Bohn ya no es un principiante; lejos de esto, ya no bailará probablemente mucho tiempo.

Pero se corrige precipitadamente:

-No quiero decir que Bohn sea viejo ni tenga que dejar el oficio. No, no; quiero decir que tiene su fama hecha, y yo prefiero lanzar a los jóvenes.

-¿Y Nijinsky?¿Cómo es que no está ya en su compañía.

-Porque terminó el contrato, nada más.

Su respuesta es categórica, y no insisto.

-¿Es verdad-pregunto-que a causa de la excesiva moralidad del público español ha tenido usted que arreglar escenas y corregir actitudes?.

-Pero...no; no es verdad los bailes rusos son aquí iguales a lo que son en París, por ejemplo.

-Entonces, ¿le parece a usted que el público español es tan comprensivo y está tan adelantado como los públicos extranjeros?

-Pero...me parece, sobre todo, que tiene el gusto estropeado por los empresarios italianos. Está acostumbrado a la ópera italiana, en la que hay siempre un personaje principal que abre la boca y hace gestos ridículos, mientras que un coro de señoras grotescamente vestidas le rodea, dividido en dos grupos, a derecha e izquierda del escenario. Aquí no se preocupa uno ni de la obra, ni del conjunto: se va al Real para oír la voz del “divo”, o para ver las piernas de la “diva”.

-Por lo demás, ¿está usted satisfecho de España?

-Sí, pero no de los periódicos de estos días. ¡Recordar a Bohn, cuando tenemos un Massine, una Lapokona, una Sakolona! ¡Decir que la ausencia de Nijinsky desbarata el conjunto de bailes rusos! ¡Esto es indigno hasta de una prensa de provincias!

Para calmar su indignación vuelvo a la hoja y le pregunto:

-¿Qué público prefiere usted?

-El de París-responde sin vacilar.

¿Por qué?

-Porque es el más comprensivo y el más sensible; es el que juzga por todos. A veces se equivoca; pero...

Y, por fin, triunfante...

-Pero cuando se equivoca, sabe luego rectificar. Por ejemplo: la primera vez que pusimos “Carnaval”, no gustó nada; pero al año siguiente fué aclamado. Es que el público parisino sabe comprender sus errores y corregirlos.

No me atrevo a insinuar que lo más probable es que un grupo de artistas o de “snobs” haya declarado “Carnaval” de su agrado y que el público parisino haya, seguido la corriente cual fiel rebaño.

Diaghilew añade ingenuamente:

-El público de Madrid es más obstinado; cuando no le gusta algo, no hay medio de hacérselo aceptar.

Envío mentalmente un saludo a la indomable independencia de los madrileños.

-Cuénteme usted alguna anécdota de su estancia en Madrid.

Muy dócil, con una amabilidad realmente conmovedora, se oprime la frente buscando la anécdota pedida, y luego:

-Recuerdo que el primer año que vinimos aquí hubo un señor que estaba entusiasmado con los bailes. En el primer entreacto vino a felicitarme, y volvió al segundo. Pero una idea parecía preocuparle y, por fin, me preguntó con ansiedad: “Todo esto es admirable; pero ¿cuándo van a empezar a cantar?”

Le pregunto qué impresión han causado en su compañía los actuales acontecimiento de Rusia.

-¡Oh!-exclama-, una impresión muy triste, muy dolorosa; todo esto es lamentable; figúrese usted que sólo en Moscú han sido truidas tres catedrales de las más bellas del mundo.

-¿Y desde el punto de vista de partido?

-No nos ocupamos de política.

-Dicen que ustedes no consentirían en poner un baile compuesto por un alemán, ¿es verdad eso?

-Pero...naturalmente, los alemanes saben suficientemente hacer su propaganda sin que nosotros les ayudemos a ello.

-Y¿no cree usted que el arte debe estar por encima de estas pasiones?

-¡Oh!, yo en arte soy muy nacionalista; no admito la teoría de que el arte no tiene fronteras; al contrario, cada país tiene su arte propio y debe velar exclusivamente por él. Los alemanes, como los franceses o los ingleses, no parar durante esta guerra de editar libros, dar conciertos, organizar Exposiciones; yo soy el único ruso que lleva por el mundo la representación de nuestro arte ruso.

-Y, sin embargo, tiene usted bailes con música de Eric Satie o de Debussy.

-Eso es natural; la alianza eslavolatina es cosa de siempre; una alianza eslavogermana sería imposible, no por las armas, sino por las civilizaciones.

-¿Y el “Carnaval” que tiene música se Schumann?

-Pero...los clásicos es otra cosa.

-Claro-murmuro yo avergonzada por mi ligereza-; los clásicos alemanes permanecen forzosamente aparte de todo.

-Sí-dice ligeramente.; Alemania tiene algunos genios universales, eso es indudable; pero, vamos, no es para tanto. Claro que Wagner no carece de mérito; pero, en cambio ahí tiene usted a Beethoven. ¿Quién puede oír ya la música de Beethoven?

-¿No le gusta Beethoven?

Su apatía eslava se desvanece y con una energía singular afirma:

-Lo aborrezco.

Mientras cruzo de nuevo entre las mesitas del “hall”, Diaghilew me acompaña repitiendo:

-Beethoven c’es...c’es...un malentendu séculaire; oui voila le mot; un malentendu séculaire.

Y yo no puedo menos de pensar: decididamente estos señores que vienen a “civilizarnos” son un poco singulares.

**ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. DOCUMENTOS REPRODUCIDOS
DE LOS LEGAJOS 65/00528 Y 65/00527. COPYRIGHT © MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y CIENCIA**

~~248~~ 6a 25

248-50-715

Contabilidad

TEMPORADA DE PRIMAVERA
1916

CONTADURIA

Cuentos de Cajas
en la citada temporada

TEMPORADA DE PRIMAVERA
1916

CONTADURIA

J. Ceballos

Concentos

Suma anterior

Pesetas	cts	Pesetas	cts
"	"	122.675	36

Resumen.

<i>Suma</i>	<i>el</i>	<i>Debo</i>	130.740	15	-
<i>iden</i>	<i>"</i>	<i>haber</i>	122.675	36	-
<i>Saldo</i>	<i>de</i>	<i>haber.</i>	2.064	79	-

Madrid 25 de Julio de 1916
El contador

José del Valle

Nº 3º

El Secretario Gral.

El Conde del Caral

DELEGACIÓN REGIA
DEL
TEATRO REAL

Debe.

TEMPORADA DE PRIMAVERA
1916-
CONTADURIA

1916		Da principio en 15 de Mayo de 1916.		Pesetas	Cts	Pesetas	Cts
		Conceptos.					
		Por recaudacion correspondiente a los Srs Ocbonados a 1º turno		17.717	45	37.407 35	
		Iden iden a 2º "		10.612	41		
		Iden iden a 3º "		9.077	49		
		Por recaudacion hecha en contaduria y desgracho, segun estados de venta diarios que se expresan:					
		Conceptos.		Pesetas	Cts.		
Inmicion	1ª	Por Contaduria		2.026	80		
"	"	desgracho		4.579	50	6.606	30
"	2ª	" contaduria		3.246	20		
"	"	desgracho.		2.341	"	11.527	20
"	3ª	" contaduria		2.674	10		
"	"	desgracho		2.702	"	10.376	10
"	4ª	" contaduria		1.607	25		
"	"	desgracho		6.226	"	2.433	25
"	5ª	" contaduria		"	"		
"	"	desgracho		5.623	"	5.623	"
"	6ª	" contaduria		2.326	25		
"	"	desgracho		7.799	"	10.125	25
"	7ª	" contaduria		766	30		
"	"	desgracho.		6.093	50	6.859	20
"	8ª	" contaduria.		1.562	10		
"	"	desgracho.		7.520	"	9.148	10
"	9ª	" contaduria.		2.704	30		
"	"	desgracho.		2.740	"	11.444	30
"	10ª	" contaduria.		2.220	75		
"	"	desgracho.		9.456	"	12.336	75
		<u>Enmendaciones</u>					
		El 201 Mayor		120	"		
		" " Contaduria		222	50	616	75
		" " Pales por asientos		54	50		
		" " Poraiso.		99	75		
		<u>Suma y Sigue.</u>				130.624	15

TEMPORADA DE PRIMAVERA
1916.

F. C. Ober.

CONTADURIA

Pesetas Bts Pesetas Bts

Guelos de cortistas

15 Por guelos de la com.^a de
artistas. Varios, comisiones, direc-
cion artistica y escenica, viages
y demas gastos B.^a B.^a

76.574

76.574

Servicios de escena.

Por

Sastreia.

442 50

Cetrexo.

442 "

Maquinaria.

2.191 60

Corrientes.

424 10

Baños.

95 "

Comisarios.

1.226 "

Porteros.

98 "

Acusador.

265 "

Varios.

421 "

Orquesta.

16.775 "

Suplementos.

1.555 75

Archivo y copias.

431 "

Transportes.

33 50

24.460 45

Servicios generales.

Por

Imprenta.

1.700 25

Fotografado.

21 "

Carteleros.

634 85

Impuestos.

15.026 12

Alumbrado.

2.223 72

Acomodadores.

525 "

Contaduria.

1.900 "

Objetos de escritorio

158 35

Correo y prensa.

198 50

Gastos varios genl.

124 01

Recomposiciones.

9 "

22.640 91

Sumas y Sigue.

122.675 36

Debe.

TEMPORADA DE PRIMAVERA
1916
CONTADURIA

Conceptos	Pesetas	Cts	Pesetas	Cts	
Suma anterior			130.624	15	-
Por corriendo del restaurant	1.00	.			
" 2 entradas de bolco	16	.	116	.	
<u>Suma total</u>	"	"	130.740	15	-

Teatro Victoria Eugenia

SAN SEBASTIAN

Compañía de

Ballets Russes

PROCEDENTE

del Teatro Metropolitan Opera House de New-York;
del Teatro Real de Madrid;
del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona;
de la Gran Ópera, de Paris; del Teatro San Carlo, de Lisboa

DIRIGIDA PERSONALMENTE POR

Mr. Serge de Diaghilew

TOURNÉE ARTÍSTICA DIRIGIDA POR ARTURO SERRANO

GENERAL MANAGER J. ALEXANDRE

Gran Orquesta compuesta de Profesores del TEATRO REAL, SINFÓNICA y FILARMÓNICA, de Madrid

Sábado 6 de Abril. - Domingo 7 de Abril. - Martes 9 de Abril.

NOCHE MATINÉE TARDE NOCHE

CONDICIONES DEL ABONO

- 1.^a Este abono constará de tres funciones, que se celebrarán el sábado 6 por la noche, domingo 7 por la tarde y el martes 9 de Abril por la noche.
- 2.^a Toda localidad abonada llevará su correspondiente entrada, excepto los palcos que son sin entradas.
- 3.^a En los carteles y anuncios constará la numeración correlativa de la función de abono.
- 4.^a Las oficinas de este Teatro estarán abiertas todos los días, de once á una y de tres á ocho, para el abono y encargo de localidades.
- 5.^a El abono se cerrará el martes 2 de Abril, á las ocho de la noche.
- 6.^a Los días 3, 4 y 5, se despacharán localidades para los tres espectáculos.

PRECIO del abono y localidades incluidos todos los impuestos.

LOCALIDADES.	ABONO á los 3 días, los dos espectáculos de noche y la matinee del domingo.	PRECIO por cada espectáculo de noche, días 6 y 9	PRECIO para la matinee del domingo 7.
	PESETAS	PESETAS	PESETAS
Proscenio platea.....	125	62,50	75
Id. segundo.....	60	30	35
Id. tercero.....	50	25	30
Plateas.....	125	62,50	75
Palcos principales.....	125	62,50	75
Butacas con entrada.....	30	12,50	15
Delanteras anfiteatro.....	25	10	12,50
Anfiteatro, 1. ^a á 5. ^a fila.....	12,50	5	6,50
Delantera galeria.....	10	4	4,50
Galeria 1. ^a fila.....	8	3	3,50
Entrada á galeria.....		2	2
Entrada á palco.....		3	3,50

Sábado 6 de Abril. Domingo 7 de Abril. Martes 9 de Abril.
NOCHE MATINEE TARDE NOCHE

ELENCO ARTÍSTICO

PRIMERAS BAILARINAS

Lydia Lopokova.

Lubov Tschernichewa.

Alexandria Wasilewska.

Lydia Sokolova.

Marie Chabelska.

Leokadja Klementowicz.

Sophie Kachurwa.

PRIMEROS BAILARINES

Leonide Massine.

Alexandre Granvilow.

Stanislas Idzikowski.

Nicolas Kremnew.

Nicolaw Lwerew.

Myecyzslas Prannowsky

Naclaw Cumansky.

58 BAILARINAS 26 BAILARINES

MAESTRO COREOGRÁFICO

ENRICO CECETTI

MAESTRO DIRECTOR DE ORQUESTA

F. DEFAUX

REGISSEUR GENERAL

SERGE GRIGORIEW

GERENTE **R. BAROCCI**

JEFE DE MAQUINARIA **MICHEL TCHAUSSOVSKY** — 2.º JEFE **J. FERDINAND**

JEFE MECÁNICO-ELECTRICISTA **AGUSTIN DELGADO** (JEFE-ELECTRICISTA DEL TEATRO REAL DE MADRID)

MAGNÍFICO ATREZZO, VESTUARIO Y DECORADO

ORIGINAL DE LOS REPUTADOS ARTISTAS

L. BAKST, A. BENOIS, M. LARIONOW, L. ROERICH, B. ANISFELD, N. GONTCHAROVA

Mr. SERGE DE DIAGHILEW

Aparatos eléctricos de la casa **W. ZWERENSKY**, de Zurich

REPERTORIO

CLEOPATRA

Drama coreográfico en un acto.—Música de Arensky, Rimsky-Korsakow, Glazounow y Glinka.—Escenas, coreografía y grupos de Fokine.—Decorado y vestuario de Bakst.

SILPHIDES

Ensueños románticos.—Música de Chopin, instrumentada por Strawinsky.—Coreografía de Fokine.—Decorado y vestuario de A. Benois.

SOL DE LA NOCHE

Baile de Leonide Massine.—Música de Rimsky-Korsakow.—Coreografía de L. Massine.—Decorado y vestuario de Larionow.

THAMAR

Drama coreográfico de Lemonton.—Música de Balakirew.—Coreografía de Fokine.—Decorado y vestuario de Bakst.

PETROUCHKA

Escenas burlescas de A. Benois.—Música de Igor Strawinsky.—Coreografía de Fokine.—Decorado y vestuario de A. Benois.

CARNAVAL

Escenas románticas.—Música de R. Schumann, instrumentada por Rimsky-Korsakow, Liadow y Tcherepine.—Coreografía de Fokine.—Decorado y vestuario de Bakst.

SCHEHERAZADE

Versión coreográfica de Fokine y Bakst.—Música de Rimsky-Korsakow.—Decorado y vestuario de Bakst.

El espectro de la Rosa

Cuadro coreográfico sobre el poema de Th. Gautier, adaptación de Jean Louis Vandoyer.—Música de Weber (La invitación al vals).—Escenas y bailes de Fokine.—Decorado y vestuario de Bakst.

Danzas de la ópera "El Príncipe Igor"

Música de Borodine.—Coreografía de Fokine.—Decorado y vestuario de Roerich.

SADKO

Baile fantástico, en un acto de Adolf Bolm.—Música de Rimsky-Korsakow.—Coreografía de A. Bolm.—Decorado de B. Anisfeld.—Vestuario de Gontcharova.

LES PAPILLONS

Baile en un acto, de Fokine.—Música de R. Schumann.—Coreografía de Tcherepine.—Decorado de M. Doboujinski.—Vestuario de L. Bakst.

Les femmes de bon humeur

De la opereta de Goldoni, música de Scarlatti, orquestada por Tomassini.—Epílogo y danzas rusas de Liadow.—Decorado y vestuario del pintor futurista ruso Larionow.

240-138-2-918

B. d.

243-9-918

D.7.208,873 *

1

Srno. Sr.

Con arreglo a lo preceptuado por el contrato de arriendo del teatro Real, a N. E. Suplicamos se digne conceder autorización para celebrar en el mismo, en la última decena del presente mes y primera del siguiente, una serie de representaciones de Bailes Rusos por la compañía que dirige Mr. Serge de Diaglileff cuya lista de compañía tenemos el honor de acompañar.

Dios guarde a V. E. muchos años.
Madrid doce de Mayo de mil novecientos
diez y ocho.

V. P. J. Enatell

Srno. Sr. Director General de Bellas Artes.

270-138-2-918-B.A.

243-9-918

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Dirección General de Bellas Artes

N Al telegado Regio del Teatro Real ~~para su conocimiento y al de la Empresa~~

Madrid 16 de Mayo de 1918.

Recibida en este Ministerio la instancia en que los Sres. Empresarios de ese Regio Coliseo solicitan autorización para celebrar en el mismo en la última decena del presente mes y primera del próximo de Junio una serie de representaciones de Bailes Rusos por la compañía que dirige Mr. Serge de Diaghileff y teniendo presente lo dispuesto en el artículo segundo del pliego de condiciones para el arrendamiento de ese Teatro aprobado por Real Orden de 25 de Junio próximo pasado; esta Dirección General ha resuelto acceder a lo solicitado autorizando la celebración del referido espectáculo.

Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y el de la Empresa.

Dios que. etc.

Miruta

El Director General.

427-264-1918

243-218-4-70

JUNTA DE PATRONATO
DEL

TEATRO REAL

Excmo Sr.

Responsable la Junta de Patronato de la administracion, y funcionamiento y decoro artistico del Teatro Real, ha sido siempre preocupacion de las personalidades que la componen el asegurar la futura campaña de espectáculos, con todas los prestigios artisticos y culturales que deben resplandecer en nuestro primer Coliseo lirico nacional.

A este efecto, la Junta de Patronato dictó oportunamente y V.E. dió su beneplacito llevandolo a la Gaceta, un Pliego de condiciones para el arrendamiento del Teatro Real. En las bases de concurso solo se exigia a los licitadores la imprescindible garantia pecuniaria para asegurar la temporada evitando en lo posible las consecuencias desagradables de un gra.

caso despues de haber empezado a funcionar el Regio Coliseo.

El concurso no obstante, quedó desierto y el Patronato deseoso de encontrar un empresario con suficientes garantias, tomo en consideracion las proposiciones de varios solicitantes que fuera de tiempo enviaron a ese Ministerio del digno cargo de V&E. y otras que directamente se recibieron en esta Junta Patronal.

En casi todas las solicitudes, se hacian brillantes ofrecimientos y promesas de las mas altas y exquisita actuacion teatral, sin que estas estuviesen aseguradas en forma que pudiesen satisfacer al Patronato. En estas condiciones, la Junta se ha visto precisada a desestimar todas las proposiciones presentadas.

Los apremios del tiempo y el justifi-

ficado temor de que no hubiese temporada en el Teatro Real en este invierno, si rápidamente no se tomaba una determinación decisiva, han hecho que la Junta del Patronato se vea precisada a asumir la responsabilidad directa encargándose de la futura campaña artística de nuestro primer Teatro lírico nacional.

Pero entendiendo esta Junta de Patronato que sus actos deben resplandecer con meridiana diafanidad ha tenido el decidido empeño, en que los señores abonados que así lo deseen, se agrupen a su lado formando una colectividad de serias garantías sociales, artísticas y de responsabilidad que permita asegurar desde el primer momento y sin género alguno de duda que la temporada artística del presente invierno, será aceptada por el público siquiera sea en premio a nuestra buena voluntad.

Expuestas sucintamente las anteriores

consideraciones, la Junta de Patronato tiene el honor de proponer a V.E. que sea designado el Delegado Regio, como representante de la colectividad que se acaba de formar, para el funcionamiento artistico del Regio Coliseo pudiendo desde luego dicho señor ser investido de amplias facultades para la contratacion de artistas y de servicios que puedan asegurar una brillante temporada, tal como los abonados y el publico en general, tienen derecho a exigir de nuestro primer Teatro lirico nacional.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid 1 de Diciembre de 1918.

EL PRESIDENTE

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'J. L. ...', with a long, sweeping horizontal flourish underneath.

Excmo Sr. Ministro de Instrucción Publica y Bellas Artes.

EL PRESIDENTE DE LA JUNTA DE PATRONATO
DEL TEATRO REAL

PARTICULAR

Exmo

Pr Director General de Bellas artes

Como Presidente de la Junta de Patronato del Teatro-Real, acuso recibo a 'V.E. de su alto Oficio del 9 de los convenientes comunicandome; que el Sr Conde del Canal ha sido nombrado representante de la colectividad encargada de la propia temporada artística del Regio-Orfeo. Diriga 'V.E. mis saludos amoros el día 15 de diciembre 1916

J. A. A. A. A.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
 Dirección General de Bellas Artes

Al Delegado Regio del Teatro Real
 Madrid 3 de Mayo de 1876

Año 10.

Siendo una de las facultades concedidas a esa Delegación la de mudar del mas exacto cumplimiento de las condiciones del contrato de arrendamiento del teatro Real; esta Dirección General ha dispuesto que por V. D. se interese del Empresario del mismo D. Cecilio Gasoli a que haga entrega, ~~al teatro~~ ~~para~~ ~~posible~~ del teatro y de cuantos efectos ~~re-~~ ~~cibidos~~ al hacerse cargo de él, en el mas breve plazo posible, toda vez que su compromiso terminó en 30 de Abril próximo pasado, debiendo dar cuenta a esta Dirección en el caso de que no cumpliera dicha obligación, para proceder en consecuencia.

Lo que comunico a V. D.
 Dios etc.

Atenta
 El Director General

277-42-966

240-217-2-916

244-43-916

B. N.

Ilmo. Sr.:

DELEGACIÓN REGIA

DEL

TEATRO REAL

El día 30 de Abril último, expiró el plazo de concesión de este Teatro Real, hecho al Sr. Ercole Casali, por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, sin que hasta la fecha se haya presentado dicho Sr., ni persona alguna en su nombre, á hacer la entrega del Teatro y de cuantos efectos recibió al hacerse cargo del mismo; y como quiera que ese Ministerio tiene autorizado, por Real orden, al Circulo de Bellas Artes para dar tres festivales, el primero de los cuales tendrá lugar el día siete de los corrientes, esta Delegación estima que; seria conveniente, que para el citado día se la hubiese hecho ya entrega por el Sr. Casali; puesto que de no ser así podria disculparse, el repe-

tido Sn. Casali, de cualquier dete-

rioro ó falta achacandola al perso-

nal que tome parte en los festivales.

Por lo expuesto ruego á V.L. ten-

ga á bien disponer lo que estime con-

veniente y se le dará el mas exacto

cumplimiento.

Dios guarde á V.L. muchos años.

Madrid 3 de Mayo de 1916.

EL DELEGADO REGIO.

El Conde del Casal

Ilmo Sr Director General de Bellas Artes.

244-220-2-916

244-42-916

B. A.

Ilmo. Sr.

No habiendo remitido, á esta Delegación Regia, el Empresario Sr. Ercole Casali, copia simple de la escritura de concesión del Teatro Real y siendo precisa para poder hacerme cargo, debidamente, del mismo, ruego á V.I. tenga á bien remitir á esta Delegación la copia que debe existir en ese Ministerio, la cual será devuelta tan pronto como haya tenido lugar la entrega.

Dios guarde á V.I. muchos años.

Madrid 2 de Mayo de 1916.

EL DELEGADO REGIO.

El Conde del Caral

Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes.

**ARCHIVO GENERAL DE PALACIO. EXPEDIENTE 2009 Y EXPEDIENTE DE
PROTECCIÓN CIVIL 52047. COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL**

"Boards" Rusos

SECRETARÍA PARTICULAR DE S. M. EL REY

P.C. 52047

"Boards" Rusos

Nombre Padova (Madrid)

Señas Rec por S. M. el Rey y M. de Viana.

Día	Mes	Año	CONTENIDO
-	Abril	18	Carta de la Padova solicitando ayuda de S. M. para ir a Inglaterra. y <u>Boards Rusos</u>
2	Abril	18	El Secretario de S. M. habló con el encargado de Negocios Británico, quedando el Sr. Vaughan encargado de dar cuenta a su Gobierno.
8	Junio	18	Telegrama de Navy que <u>Co Boards Rusos</u> no puede ir embarcado a Inglaterra pero se podría ir por vía <u>Stras</u>
8	11	18	Carta de Sir A. Harcourt Embajador de Inglaterra a los efectos de telegrama anterior de Navy.
10	"	18	Telegrama de <u>Diaglutero</u> dando gracias
10	"	18	" " <u>Diaglutero</u> pidiendo apoyo cerca Embajador de Francia para <u>atravesar</u> dicho <u>pas</u> .
10	"	"	Carta de gracias al Embajador y <u>Boards</u>
12	"	"	" a <u>Diaglutero</u> con <u>cardole</u> <u>pas</u> lo anterior

El Caballero
Pedir informes
que se hace así
y *Montero Mayor de S. M.*
B. L. M.

al Excmo. Sr. D. Emilio M. de
Fornes su querido amigo
y tiene el gusto de remitirle
la adjunta carta de M. de
Padova con la copia que
le envío, a los efectos
oportunos.

El Marqués de Viana,
aprovecha gustoso esta ocasión para re-
terarle las seguridades de su distinguida
consideración.

Palacio 23 de Abril de 1918.

A S E honneur le marquis de Viana
Palais Royal. Madrid

Excellence.

^{Je suis Informé}
^{Que sa place est}
^{Devolver}
Je suis très flattée de l'honneur
son Excellence a bien voulu me
se suis desolée de ne pouvoir lui donner
des renseignements plus précis que
suivants :

Avant la guerre, M^r Serge de Diaghilev
Impresario de M^{lle} Karsasina et M^r Pijinski
travaient avec M^r Oswald Stoll, Directeur
du Coliseum, Coliseum Buildings, Charing
Cross Road, Londres.

M^{lle} A. Paulowna et M^{re} M. Nordkin
travaient avec M^r Alfred Butt, Directeur
du Palace Theatre, Tottenham Court Road

Mais à cette adresse, vous est abso-
lument nécessaire, mes relations à
Londres et à Paris, me permettraient de
vous obtenir ce renseignement dans
un délai relativement court.

D'autre part Excellence, je ne vous
cacherais pas, que ce serait pour moi
un supreme bonheur, que de prêter
mon concours devant "Leurs Majestés",
soit pour l'organisation de Ballets
modernes, soit pour me produire

52.067
P.C.

dans mes dernières créations chorégraphi-
ques.

D'ailleurs s'il vous était possible de
m'accorder quelques instants d'audience,
je pourrais mieux de vive voix, vous
donner de plus amples renseigne-
ments.

Espérant que vous voudrez bien
m'honorer d'une réponse,

Recevez Excellence, les assurances
de mes sentiments les plus dévoués

Padova

Calle del Brombo .6. 24 944

Madrid ce 13. 4. 18

ADICACIONES DE SERVICIO

Libro de
Escribano núm.

Real Official

INDICACIONES EVENTUALES

Número

Correo pagado.....	P. P.	Acuse de recibo.....	C. R.
Respuesta pagada.....	R. P.	Telegrama recomendado....	T. R.
Telegrama abonado.....	T. C.	Telegrama á hacer seguir...	F. S.

En los telegramas impresos se caracterizan unos por los apóstrofos que siguen al primer número que sigue, después del punto de origen, es el número de orden, el segundo indica el número de palabras, y los siguientes la fecha, mes y hora del despacho.

El F. M. no admite responsabilidad alguna respecto del servicio de la Telegrafía.

+++++ ER LONDON 312 54 8 14 25 OFLVBL

123 7534 71211 7578 4754 8037.8073 0267 9397 0768 7578 9900 7367 9318 3884 5497 1070

los (i) pero no se comprenden a la francesa, ni se entienden a la inglesa

459 Rep. 3582 3641 7507 7500 4144 4408 2522 3060, = MERRY SPANISH
dicho bien por de la compañía de Havre - Southampton

459 358% 364 17507 444 4408 2522 3060 , = MERRY SPANISH AMBASSADOR ++ +

POSTE GRATUITE

TELEGRAMMA

SKING OF SPAIN PRIVATE

SECRETARY MADRID

AFOS

Recibir informes
Que se hace así
Devolver

C O P I A.

Secretaria particular

DE S M. EL REY

British Embassy, Madrid.

Particular.

My dear Don Emilio, I have made enquiries as to the possibility of the Russian Ballet proceeding to England and hasten to let you know the state of affairs.

A short time ago Monsieur Diaghilew, the Impresario, applied for a visa in order to visit London with his troupe consisting of 23 ladies and 26 gentlemen in order to arrange a contract, and the matter was referred to London.

A reply was received stating that all the members of the troupe would have to be provided with permits from the Ministry of Labour, and it appears that application for such permits would have to be made to the Ministry by the person who might have entered into a contract with the troupe for their performances.

As they do not appear to have any contract it seems to me a very difficult matter to arrange, and I think the Assistant Naval Attaché explain the circumstances fully to Monsieur Diaghilew.

I would suggest that the best course would be for them to write to the person who wishes to engage them and ask him to make application to the Ministry of Labour for them, although I confess

that in the present circumstances I am not very hopeful of his meeting with success.

I wonder whether it would not be possible for them to arrange another tour in South America.

Yours very sincerely,

(s) J.C.T. Vaughan.

Embajada Británica
Madrid

Mi querido D Emilio.

He averiguado la posibilidad de que el Ballet Ruso continúe a Inglaterra, lo cual te lo comunico de inmediato.

No hace mucho que el Sr. Pignatelli (empresario) solicitó visa para visitar Londres con su compañía y consiste en 23 señoras y 26 señores, la orden de contrato se mandó a Londres. Con testaron que cada miembro necesitaba un permiso del Ministerio de Trabajo, como ellos no tienen un contrato es un asunto muy difícil de resolver; yo sugiero que lo mejor sería que conseguirían un empresario inglés y este conseguiría los permisos debidos. Aunque en estas circunstancias dudo el objetivo.

Sinceramente.

(s) J.C.T. Vaughan.

BRITISH EMBASSY,
MADRID

June 8, 1918.

Dear Don Emilio de Torres.

I am glad to be able to inform you that a reply has now been received from London in regard to the question of the Russian ballet going to fulfil a contract at the London Coliseum. Mr. Balfour tells me that it is impossible to grant a permit for the ballet to go by the direct sea route, as the Ministry of Shipping cannot sanction this, in view of the restrictions which have been placed on women travelling by sea. The British Authorities, however, see no objection to the ballet going by way of France, on the understanding, however, that they would leave the United Kingdom as soon as their contract expired, and provided, of course, that no individual member of the party, in regard to whom our authorities were in possession of unfavourable information, would be included in it.

Mr. Balfour adds that Señor Merry del Val has officially raised the question, and has been informed

Excmo. Señor
Don Emilio de Torres,
Palacio Real.

that

BRITISH EMBASSY

MADRID

informed that it will first be necessary for the Spanish Government to obtain from the French Government permission for the Ballet Company to pass through France.

Yours sincerely
Arthur H. Harding

8 de Junio 1918

Quendo. D Emilio de Torres

Me alegra informarle que he recibido una respuesta de Londres sobre el asunto del Ballet Ruso, van a firmar un contrato con London Coliseum. Mr Balfour me informa que será imposible obtener un permiso para que el Ballet viaje directamente por mar. Porque el Ministerio de Marina no puede esluarlo, concuerne a las restricciones del viaje por mar de las mujeres; sin embargo las autoridades Británicas no tiene objeciones ^{para} que el Ballet pase por Francia, pero cuando terminen el contrato deben abandonar Inglaterra.

El SR. Balfour tambien dice que el SR. Merry del Val a planteado este problema con caracter oficial y le han comunicado que primero el gobierno español obtenga el permiso del gobierno frances para que el Ballet cruce su territorio.

La Embajada Britanica.
en Madrid

Madrid - 10 de Junio 1918

Mi querido Embajador

Tan pronto como he recibido su carta referente a la solicitud de viaje del Boter Ruso a Inglaterra, he informado ~~al~~ al Rey y S. M. me a encomendado expresar sus mas sinceras gratitud por el interes que a puesto en el asunto.

Sinceramente

Emilio de Torres

Su excelencia Sir Arthur Hardinge
Embajador de Gran Bretaña

Palais Royal.- Madrid.- 10 Juin 1918.

Cher Monsieur;

J'ai le plaisir de vous informer que l'Ambassadeur de la Grande Bretagne à Madrid , et l'Ambassadeur de Sa Majesté à Londres viennent de confirmer l'autorisation concédée à la troupe de Ballets Russes pour entrer en Angleterre, à condition que le voyage se fasse via France, que la dite troupe parte de l'Angleterre une fois son contrat terminé, et qu'aucun individu au sujet duquel les Autorités Britanniques n'aient pas d'informations favorables ne soit inclus entre les personnes qui fassent le voyage.

En vue de ce qui précède et de vos telegrammes, desquels j'ai donné connaissance à Sa Majesté le Roi, mon Auguste Souverain à daigné recommander à Son Gouvernement et à Son Ambassadeur à Paris vos desirs afin d'obtenir du Gouvernement Français l'autorisation nécessaire pour que la troupe des Ballets Russes puisse passer par la France en route pour l'Angleterre.

Dès que nous recevrons quelque nouvelle je vous la ferais parvenir sans délai.

Agréez, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués

Monsieur Serge Diaghilew
Hotel Inglaterra. Barcelona.

Royal Palace.-- Madrid.--10th.June 1918

Secretaria particular

DE S M. EL REY

My dear Ambassador;

As soon as I received your kind letter relating to the request of the Russian Ballets Company to go to England I laid it before His Majesty the King and my. August Sovereign has commanded me to express to you his very sincere thanks for the interest you have shown in this matter and for all the trouble you have been good enough to take.

Believe me,

my dear Ambassador ,

Very sincerely yours,

To
His Excellency

Sir Arthur Hardinge.

Ambassador of Great Britain.

INDICACIONES DE SERVICIO

Recibido de Mina

El día núm. 14 28

El Ochoel,

INDICACIONES EVENTUALES

Correo pagado P. P. | Acuse de recibo C. R.
 Respuesta pagada R. P. | Telegrama recomendado T. R.
 Telegrama colacionado T. C. | Telegrama á hacer seguir... F. S.

En los telegramas impresos en caracteres romanos por los aparatos telegráficos, el primer número que figura, después del punto de origen, es el número de orden; el segundo indica el de palabras tasadas, y los siguientes, la fecha, mes y hora del depósito.

El Estado no acepta responsabilidad alguna respecto del servicio de la Telegrafía.

Número _____

MADRID BARCELONA 812 54 10 13 15 Palabras _____ depositado el _____ 8 las _____

RECEVEZ NOS CHALEREUX REMERCIEMENTS POUR VOTRE COOPERATION DANS AFFAIRE PERMIS QUE
 VENONS OBTENIR POUR ENTRER ANGLETERRE - PERMETTEZ MOI VOUS PRIER SOLLICITER SA
 MAJESTE POUR DONNER ENCORE UNE FOIS SON PUISSANT APPUI POUR PASSAGE POUR FRANCE
 INDISPENSABLE VU ABSENCE BATEAUX PASSAGERS = SERGE DE DIAGHILEW HOTEL INGLATERRA. =

MR TORRES SECRETARIO
PARTICULAR DEL REY
Sr. D. PALACIO REAL

INDICACIONES RE. 3010

Redido de

Elle nra.

EX OBAR.

INDICACIONES EVENTUALES

Comco pagado P. P. Acuse de recibo C. R.
Respuesta pagada R. P. Telegrama recomendado T. R.
Telegrama colacionado T. C. Telegrama á nacer seguir F. S.

En los telegramas impresos en caracteres romanos por los aparatos telegráficos, el primer número que figura, después del punto de origen, es el número de orden, el segundo indica el día, las palabras usadas, y los siguientes, la fecha, mes y hora del depósito.

El Estado no acepta responsabilidad alguna respecto del servicio de la Telegrafía.

Número

MADRID BARCELONA 813. 55 10. 12 15

Palabras

813

VEUILLEZ METTRE AUX PIEDS DE SA MAJESTÉ LE ROI LE SENTIMENT DE LA PROFONDE
RECONNAISSANCE DE TOUS MES ARTISTES & LA MIENNE POUR L' AUFORISATION ENTRÉE
ANGLETERRE OBTENUE GRACE A LA BONTE EXTREME & LE BIENVEILLANT PATRONAGE DE SA

MAJESTÉ = SERGE DE DIAGHILEW =

PORT GRATUITO

MONSIEUR TORRES SEGREARIO PARTICULAR
DE SU MAJESTAD EL REY
PALACIO REAL

INDICACIONES DE SERVICIO

Recibido de Paul
 (Bajo núm. 52047)
 El Oficial,

INDICACIONES EVENTUALES

Correo pagado P. P. Acuse de recibo C. R.
 Respuesta pagada R. P. Telegrama recomendado T. R.
 Telegrama colacionado T. C. Telegrama á hacer seguir F. S.

En los telegramas impresos en caracteres romanos por los aparatos telegráficos, el primer número que figura, después del punto de origen, es el número de orden; el segundo indica el de palabras tasadas, y los siguientes, la fecha, mes y hora del depósito.
 El Estado no acepta responsabilidad alguna respecto del servicio de la Telegrafía.

Número

52047

Para

de

núm.

Palabras

depositado el

á las

PRYD BARCELONA 853 58 10 13 45: =

+ VEUILLEZ BIEU AVOIR L'AMABILITE D'EXPRIMER A LEUR MAJESTES LES SENTIMENTS DE MON ETERNELLE
 RECONNAISSANCE POUR L'APPUI PUISSANT ET LA GENEREUSE BIENVEILLANCE QUE LEUR MAJESTES ONT DAIGNE
 MANIFESTER ENVERS MOI ET MES CAMARADES STOP MERCI ET MEILLEURS SOUVENIRS
 A VOUS MEME DE + YDIA CPCKQVA

PORTE GRATUITO

MONSIEUR TORRES SEGRETAIRE PARTICULIER
DE SU MAJESTAD EL REY PALACIO REAL

Sir! Your Majesty! I have
had the honor to see
and to speak to Her Majesty
the Queen about the cause

A
Que se ha
Devolver

Margaretta told me
you would write to your Majesty.
Her Majesty, has been most
graciously kind and promised
to speak to your Majesty about
it. I thank Her Majesty

so much, and I feel so happy,
because if only the artists of
the "Ballet Russe" could come
to London, that means they
are saved from a very bad
situation. That could be done
with one little word of
Your Majesty. Please, pardon
me, and may God Almighty
take care of your Majesty for
ever and ever.

Nº 52047

Gesuchte Person: = Personne recherchée.

Name und Vorname:

Nom et prénoms:

Alter = Age:

Beruf: = Profession:

Letzte Adresse: = Dernier adresse connue:

Soll ausgezahlt erhalten: = Somme à verser

Bemerkungen: = Observations:

Anfragsteller:

Nom de la personne qui demande des renseignements:

Adresse:

Bitte hierunter zu vermerken, wo sich die gesuchte Person zurzeit aufhält und wie es ihr ergeht.

Prière d'indiquer au bas du questionnaire le lieu du séjour de la personne recherchée et de dire comment elle se porte.

Eventuell kann die gesuchte Person selbst etwaige Mitteilungen sowie den Empfang der oben angeführten Summe handschriftlich kurz hierunter vermerken.

La personne recherchée pourra ajouter elle-même quelques communications et acuser réception de la somme susindiquée.

Bitte diesen Vordruck mit dem gewünschten Vermerk versehen möglichst bald zurückzusenden.

Prière de retourner le questionnaire, dûment rempli, aussitôt que possible.

Gesuchte Person: = Personne recherchée.

Nº 52047

Name und Vorname:.....

Nom et prénoms:.....

Alter = Age:.....

Beruf: = Profession:.....

Letzte Adresse: = Dernier adresse connue:.....

Soll ausgezahlt erhalten: = Somme à verser:.....

Bemerkungen: = Observations:.....

Anfragsteller:

Nom de la personne qui demande des renseignements:.....

Adresse:.....

Bitte hierunter zu vermerken, wo sich die gesuchte Person zurzeit aufhält und wie es ihr ergeht.

Prrière d'indiquer au bas du questionnaire le lieu du séjour de la personne recherchée et de dire comment elle se porte.

Eventuell kann die gesuchte Person selbst etwaige Mitteilungen sowie den Empfang der oben angeführten Summe handschriftlich kurz hierunter vermerken.

La personne recherchée pourra ajouter elle-même quelques communications et acuser réception de la somme susindiquée.

Bitte diesen Vordruck mit dem gewünschten Vermerk versehen möglichst bald zurückzusenden.

Prrière de retourner le questionnaire, dûment rempli, aussitôt que possible.

26200977

SECRETARÍA PARTICULAR DE S. M. EL REY

Nombre Nijinsky, bailarín ruso.

Señas.....

DÍA	MES	AÑO	CONTENIDO
20	Nov.	915	Carta de Don Francisco Echagüe solicitando de Su Majestad su intervención para que sea puesto en libertad el Sr. Nijinsky con objeto de celebrar una función de beneficencia.
24	Nov.	915	Carta del Marqués de Villavieja con el mismo objeto.
30	Nov.	915	Telegramas dirigidos por encargo de S.M. á Embajadores en Viena y Petrogrado solicitando acelerar la liberación de Nijinsky.
5	Enero	1917	La Embajada de España en Rusia da cuenta de no haber recibido respuesta asunto Nijinski.
4.	Febrero	1917	Se traslada al Embajador de Rusia contenido de Nota anterior.

HOTEL MADISON

48, RUE DES PETITS CHAMPS

(ANGLE DE L'AVENUE DE L'OPÉRA)

PARIS

TÉLÉGRAMMES : MADISOTEL-PARIS

20 Nov. 1918

Querido Señor

Don Emilio de Torres

Mis queridos amigos
Agradecer a V. mucho fue entre
fue a S. M. el Rey un perdición de
tiempo la adfuerza Costa; es un
cuanto fastidioso sobre el cual es
problema p. S. M. le da a V. ordenes.
En fin el Rey dispuesta y muchos le
agradecer por ser un beneplacito
me informe de si se ha resuelto.

Perdone la molestia que es
donde se le piden y por mi.
Hasta siempre

HOTEL MADISON

48, RUE DES PETITS CHAMPS

(ANGLE DE L'AVENUE DE L'OPERA) PARIS

TELEGRAMMES : MADISOTEL-PARIS

20 de Noviembre 1915

Señor!

Me ves obligado á involucrar de nuevo á Vuestro Hospital con otra nueva embalsada de la Contessa Grifiths, pero esta pretensión parece sencilla y fácil de atender, así que por Dios le pido Señor que si no encuentra en ello inconveniente la cumpliré; tengo la bondad de haceros prevenir por el teléfono de Pepe Luniom.

Le noto adpuerta del tranvía a Vuestro Hospital de lo que deseo; el objeto es conocer á las personas, claudes, que tufiga Terra ha hecho a la Cruz Roja francesa con una función Maquina en la Opera a bene- ficio de la Ingles; el programa está pora do y parece que el Clow Comité en la reconstitución de los hechos, Natos parados en los que me Sr. Miquiski es el principal factor.

late que se caso con una húngara, está en- terrado en Austria en un campo de batalla con; el expediente de permita está dicen- do concludido pero urge la venida del dargante a Paris y basta para ello que V. M. se despa- ramunda la actividad a Vuestro ludo- padore de Viena y Petropado o bien si le parece mas acertado que se despa a otras personas en Austria.

La Condessa Grifiths, me he encargado de solista de Vuestro Hospital alante de algunos personajes Ingleses; parecen y Ocio haia buen efecto el que se con- siguen por un festin, ademas de que no se atendio a la anterior clausura da que hizo a Vuestro Hospital.

El caso como vera Señor es urgente. Pienso que V. M. habra recibido la me- moria; este que tiene al honor de des- pite hace pocos dias; parece que en de- van al punto a principios de Diciembre.

Por aqui venia mal humor con motivo de la situacion en Oriente y en la de-

titual deudora de la vida. Sin embargo
hanse elevados a contrarios en el en-
vís de fuerzas a Salónica y como no lle-
garan oportunamente en número su-
ficiente, podían quedarse en posición de li-
cada; y si afortunadamente Oros allí tu-
viera sólida posición sin establecer
de otro frente de combate que prolongue
por aquellos parajes el estado de guerra
pero hay el peligro de que Rumania
anexete a Rusia; eso sería grave;
el ataque a Egipto de que antes se habló
y Egipto y por este lado cualquier
alemanía, dicen han traído portales
muchos fuertes no Oros que creyese
romper; un ataque franco-ingles a
Jules de la Lección de Champagne no es
fácil que se repita a pesar de lo que me
dició el S. C. F. Portaria muchísima
sangre y además ha resultado que

no solo las lluvias impidieron continuar
el avance, sino las piezas que se im-
plazaron en gran cantidad después de
un honroso fuego del 23 al 25 de
septiembre. Dos millones de disparos.
Foto en otro día una gran explosión
sobre las fortificaciones francesas; perdidos
muertos que tratan la cuestión en unifica-
ción de ideas en referencia a opiniones
alemanas que si continúa la guerra
hasta abril, sobrepasaría la gran nota
general de todos. Todo tiene en efecto sus li-
mites y nada tendría de extraño que con-
cluyéramos pronto por esta causa, tanto
para concluir que si se quiere, los Estados
unidos van a quedar dueños del mundo
por muchos años.

Por último hay motivo de que las escuadras de
flota y albatros se muevan y hay que tener

una cuestión.

Nada más decir, le explico que perdona los
motivos que le causan y queda a

L. R. P. de Vientre illoptado
me mas humilde y respetuoso subordinado

Francisco de la Cruz

Son Exc. M.le Ministre d'Espagne à Berne a transmis à son Exc.M.le Ministre de Russie à Berne, une offre du Gouvernement autrichien proposant l'échange de 8 Russes internés en Autriche contre 6 personnages autrichiens internés en Russie.

Cette demande du gouvernement autrichien a été transmise au Ministère des Affaires Etrangères à Petrograd et Son Exc.M. le Ministre de Russie à Berne a proposé que Nijinsky et sa femme soient mis sur la liste des Russes compris dans l'échange.

D'autre part on a été averti par le Ministère russe des Affaires Etrangères que Nijinsky serait mis dans la première groupe d'échange.

Comme il y a extrême urgence à ce qu'une solution favorable intervienne avant le 2 Décembre, il est donc essentiel de solliciter l'intervention bienveillante de S.M; le Roi d'Espagne

1° auprès de l'Ambassadeur d'Espagne à Petrograd

2° auprès de l'Ambassadeur d'Espagne à Vienne

pour accélérer la libération de Nijinsky, car il faut
qu'il soit arrivé à Paris le 4 Décembre
au plus tard, et que, par conséquent, sa
libération soit faite par le territoire
de la Suisse.

Calypso - Calender Petersburg

Castro - Ambassadors Cupress

Wien.

Eden visitant to the Mayan

Provence S. P. a color liberated

in ~~Barbican~~ Barbican

de Nijinsky, que debe estar

en Paris antes de la

luna

1911-9/15

Ayudante Secretario
de
S. M. el Rey.
Particular

Excmo. Sr.

D.^{no} Emilio M.^{re} de Torres.

Mi querido amigo:
S. M. el Rey, al retirarse
anoche, me entregó el
adjunto telegrama para
remitirlo a V.^{da} como lo
hago.

Duyo atento. am.^{te} s. s. s.

g. l. b. l. m.

El Conde de Albuera

2
XII
918.

GABINETE TELEGRÁFICO
DEL
REAL PALACIO.

Despacho de Paris Núm.^o 29202

Expedido el 1 á las 19-45

Recibido el 1 de abr á las 23-15

La Magesté le Roi Alphonse

Profondément reconnaissant de la dépêche
que Votre Magesté daigne m'envoyer et l'honneur
annoncer que j'ai remis représentation benéfice
Croix Rouge Britannique a quinze Decembre
esperant resultat satisfaisant pourra se produire
Respectueusement

Caraman Chimay Greffulhe

GABINETE TELEGRÁFICO
DEL
REAL PALACIO.

Despacho de Paris Núm.^o 1003
Expedido el 10 á las 11'25
Recibido el 10 de Dcto á las 17

La Majesté le Roi Alphonse 13

Pour moi mission plus que réussie, puisque
Votre Majesté a daigné y prendre intérêt. Mais
ne croyant pas insuccès possible avons remis
matinée Croix Orange britannique opera au
vingt neuf. Respectueusement
Chimay Greffulhe

EMBAJADA DE ESPAÑA
PETROGRADO

No 3

Pedir informes
que se hace así
Devolver

*Recubi-
al Embajador
de Rusia*

La Embajada de Su Majestad en Petrogrado tie-
ne la honra de informar á la Secretaria de S.M., que tan pron-
to como se recibió en esta cancillería el telegrama del 10 de
Octubre proximo pasado, relativo al bailarín ruso Nijinski, se
dirigió á este Ministerio de Negocios Extranjeros la corres-
pondiente Nota, trasmitiendo el contenido del telegrama.

Apesar del tiempo transcurrido y de las reite-
radas instancias de esta Embajada, hasta la fecha el Ministe-
rio Imperial no ha dado respuesta alguna sobre el particular.

Petrogrado, el 5 de Enero de 1916.

Secretaria Particular de S.M.

Viena 18 Febrero 1910 - 11.55
Madrid 14 " " - 15.30

Jornes secretaris Particular de S. M. de Bay-

Bueno N. L. eleva a acto conocimiento de S. M. que
acabo de conseguir el ~~condone~~ cange del

celebre bailarín ruso Nijinski, ~~en~~ que

S. M. se había dignado ~~que se~~ ~~recomendase~~

~~exonig~~ libertad para poder salir para
America a cumplir su contrato. —

Castro - En Capadocia España

Al antecesor y de la familia

TELEGRAMA RECIBIDO

Secretaria particular

DE S.M. EL REY

de 1916
Viena 18 de Febrero de 1916

Febrero 21-2-916
Madrid 19 de Febrero de 1916

á Secretario Particular de Su Magestad el Rey.

Unase al

antecesor
Ruego a V.E. eleve a alto conocimiento de S.M. que acabo de conseguir el cange del celebre bailarín ruso Nijinski que S.M. habia dignado recomendase libertad, para poder salir para America a cumplir su contrato.

Castro Embajador España.

MADRID PALACE HOTEL

DIRECCIÓN TELEGRÁFICA
PALACEOTEL

Madrid Palace Hotel

SOCIEDAD ANÓNIMA

Madrid le 4 Octobre 1916. de 19

Monsieur,

Sa Majesté le Roi a daigné s'intéresser au sort du prisonnier russe, Waslav Nijinsky, artiste russe, interné au camp de concentration à Budapest. Selon le désir de S.M., Nijinsky a été libéré et renvoyé en Amérique à des conditions suivantes:

- 1^{er}.— Nijinsky ne prendra les armes contre l'Autriche et l'Allemagne pendant toute la durée de la guerre et
- 2^e.— Après la fin de son contrat avec le Metropolitan Opera Company, Nijinsky doit rentrer en Autriche.

En ce moment où Nijinsky se trouve en Amérique et est entrain d'exécuter son contrat.

Les formalités de la libération de cet artiste ont été faites par l'Ambassadeur des Etats Unis à Vienne qui est absolument au courant, que Nijinsky, avant de quitter l'Autriche, a dû signer le document, par lequel il jurait d'accomplir les deux conditions susmentionnées.

En arrivant aux Etats Unis Nijinsky a fait savoir à

MADRID PALACE HOTEL

DIRECCIÓN TELEGRÁFICA
PALACEOTEL

Madrid Palace Hotel

SOCIEDAD ANÓNIMA

Madrid

de 19

- 2 -

L'Ambassadeur de Russie a Washington les conditions aux quelles il a été libéré.

En ce moment çà je reçois la dépêche suivante de Mr. Otto Kahn, Président de la Metropolitan Opera Company : "Nijinsky est appelé en Russie pour service Militaire; prie faire tout votre possible pour lui procurer permission exécuter son contrat et reculer voyage Russie jusque fin Février; s'il doit partir maintenant, toute tournée Amérique doit être abandonnée et nous ne pourrons jamais plus inviter ballet russe en Amérique car publique aura aucune confiance nos promesses!"

Vous voyez bien que suivant cette dépêche Nijinsky doit marcher contre les obligations qu'il a signé en Autriche et d'autre côté rompre son contrat américain et, par conséquent, faire tomber toute l'affaire des ballets russes aux Etats Unis.

Cette situation si grave me permet de m'adresser à vous avec la prière de vouloir bien soumettre cette affaire à S.M. le Roi en sollicitant Sa Majesté d'intervenir par Son Ambassadeur à Pétersbourg pour faciliter la bonne fin de cette question urgente.

Si seulement le Roi voulait exprimer Son Auguste désir, qu'on respecte les conditions imposées à l'artiste le jour de sa

MADRID PALACE HOTEL

DIRECCIÓN TELEGRÁFICA
PALACEOTEL

Madrid Palace Hotel

SOCIEDAD ANÓNIMA

Madrid de 19

- 3 -

libération je suis sur que le Gouvernement Russe trouverait le moyen de contenter le désir Royal.

Mais pour éviter le cas inattendu ou le Ministère de la Guerre Russe s'opposait à donner l'autorisation à l'artiste de rester en Amérique pendant toute la durée de la guerre, Sa Majesté ne refuserait peut être pas de daigner insister en même temps qu'on recule au moins le terme du départ de l'artiste en Russie jusqu'au fin Février ou il aura fini son contrat, sans quoi lui, sa famille et l'affaire russe à laquelle il participe seront totalement ruinés.

Il n'y a pas de doute qu'une de ces deux demandes sera acceptée par le Gouvernement Russe, si l'on est averti que S.M. le Roi le désire.

Nijinsky a une sérieuse maladie de coeur et en ce moment il apparait peu sur la scène, gardant plutôt la direction artistique de l'affaire, qui sert de propagande très importante de son art national.

Vous me rendrez Monsieur le plus grand service si vous voulez bien m'envoyer quelques mots de réponse, ou bien téléphoner

MADRID PALACE HOTEL

DIRECCIÓN TELEGRÁFICA
PALACEOTEL

Madrid Palace Hotel

SOCIEDAD ANÓNIMA

Madrid

de 19

- 4 -

au Palace Hotel.

Agréez Monsieur l'expression de mes sentiments
les plus distinguées.

Serge de Diaghilev

P.S.

Vous m'excuserai si je vous prie de faire cette affaire
par dépêche vu son urgence.

Ambassade Espagne

Petrograde.

Su Majestád desea solicite de ese Gobierno Imperial autorización para que bailarin ruso Nijinski continue en América sus contratos pues. fué concedida libertad á condición no prestar servicio militar en Rusia y acude nuevamente á Su Majestad para que interceda su favor añadiendo está enfermo del corazon.

Torres,

Recd. p. d. b.
6-10-16

A
Pedir informes
que se haga así
Devolver

El Secretario de Estado
B. L. M.

á su querido amigo y compañero el
Excmo. Señor Don Emilio M.^a de Torres,
Secretario particular de S. M. el Rey y tiene
el gusto de acompañarle el adjunto documento
que ha llegado sin otro alguno en un pliego
oficial de nuestra Embajada en Petrogrado.

Eugenio Ferraz
Marqués de Amposta
aprovecha gustoso esta ocasión para
reiterarle el testimonio de su consi-
deración más distinguida.

Madrid 1.^o de Febrero de 1917

Hoja de calendario

Nijinsky o "El pájaro de fuego"

En una redada austriaca cayó el famoso artista moscovita, quien, fiel a su oficio, des-

Martes

30

MAYO

pués de danzar de acá para allá, fué internado en el imperio de su majestad el venerable Francisco José.

Era la desgracia, y también la ruina. Un fuerte contrato ligaba a Nijinsky con un empresario americano: los dólares o los pesos oro, lo que fuere, en

cantidad abundante, esperaban, como un pequeño tesoro de Indias, al agilísimo saltador... que no podía brincar, sin embargo, sobre la férrea disciplina de tan intempestivo destierro.

Y ocurrió que un alma buena acordóse de que acaso el Soberano español podría obtener la libertad del incoercible, sometido por su mal a plena coerción.

Y D. Alfonso XIII, en el ejercicio de la alta y noble misión que se ha impuesto por el bien de los desgraciados, y en honor y ventaja moral de su patria, hizo por el bailarín lo que hiciera antes por un abogado ilustre, o por un príncipe de It sangre, o por un soldadito innominado, pero ungido por la súplica de una madre dolorida...; intervino, pidió la libertad del artista y la obtuvo, por medio de un canje, Nijinsky pudo bailar, de gusto esta vez, libre de las mallas de la ley de guerra, aunque opreso por el "maillot" profesional.

Da nueva actualidad a este suceso la presencia de los coreógrafos rusos y de sus intérpretes, que tenían a su frente al mismo Nijinsky, cuya libertad es un resumen de la danza de naciones, en la que Dios permita que no saquen a bailar a las que ahora están quedas...

Ved, si no...

Un personaje de Francia pide al Rey de España que se digne abogar cerca del Emperador de Austria para que sea libre un hijo de Rusia.

A este son, concertado por la caridad caballeresca de Alfonso XIII, que logró conmovér, como en otros casos, el bondadoso y patriarcal espíritu del Kaiser austrohúngaro, debe su actual libertad de movimientos Nijinsky, el bailarín.

"El pájaro de fuego" ha salvado otra vez a Ivan, ruso como Nijinsky, y bailarín como él, de las garras de Kostchei, que es para Europa, estremecida hoy, el monstruo de la guerra.

Gesuchte Person: = Personne recherchée:

Nº 2009

Name und Vorname:

Nom et prénoms:

Alter: = Age:

Beruf: = Profession:

Letzte Adresse: = Dernier adresse connue:

Soll ausgezahlt erhalten: = Somme à verser:

Bemerkungen: = Observations:

Anfragsteller:

Nom de la personne qui demande des renseignements:

Adresse:

Bitte hierunter zu vermerken, wo sich die gesuchte Person zurzeit aufhält und wie es ihr ergeht.

Prière d'indiquer au bas du questionnaire le lieu du séjour de la personne recherchée et de dire comment elle se porte.

Eventuell kann die gesuchte Person selbst etwaige Mitteilungen sowie den Empfang der oben angeführten Summe handschriftlich kurz hierunter vermerken.

La personne recherchée pourra ajouter elle-même quelques communications et accuser réception de la somme susindiquée.

Bitte diesen Vordruck mit dem gewünschten Vermerk versehen möglichst bald zurückzusenden.

Prière de retourner le questionnaire, dûment rempli, aussitôt que possible.

Gesuchte Person: = Personne recherchée:

Nº 2009

Name und Vorname:

Nom et prénoms:

Alter: = Age:

Beruf: = Profession:

Letzte Adresse: = Dernier adresse connue:

Soll ausgezahlt erhalten: = Somme à verser:

Bemerkungen: = Observations:

Anfragsteller:

Nom de la personne qui demande des renseignements:

Adresse:

Bitte hierunter zu vermerken, wo sich die gesuchte Person zurzeit aufhält und wie es ihr ergeht.

Prière d'indiquer au bas du questionnaire le lieu du séjour de la personne recherchée et de dire comment elle se porte.

Eventuell kann die gesuchte Person selbst etwaige Mitteilungen sowie den Empfang der oben angeführten Summe handschriftlich kurz hierunter vermerken.

La personne recherchée pourra ajouter elle-même quelques communications et accuser réception de la somme susindiquée.

Bitte diesen Vordruck mit dem gewünschten Vermerk versehen möglichst bald zurückzusenden.

Prière de retourner le questionnaire, dûment rempli, aussitôt que possible.