

Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga

Idoia Murga Castro

(Universidad Complutense de Madrid)

[Capítulo del catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad*, Madrid, CentroCentro Cibeles, Museo Ignacio Zuloaga. Castillo de Pedraza y Archivo Manuel de Falla, 2015, en prensa]

Desde sus primeros éxitos hasta la actualidad, la música de Manuel de Falla y la pintura de Ignacio Zuloaga, cada uno con sus matices, han sido identificadas como la esencia de “lo español”, la representación más fiel de aquello que, en buena medida, definía lo que los extranjeros románticos habían ido a buscar al sur de los Pirineos.¹ Voces del 98 ya habían considerado los cuadros del eibarrés como “un espejo del alma de la Patria”², como los calificara Miguel de Unamuno. Otras figuras del 27, como Gerardo Diego, identificaron en la música de Falla “el más acendrado símbolo viviente de la universal españolía”.³ Melchor Fernández Almagro, apenas cuatro días después del fallecimiento del pintor, aseguraba que “en toda la obra colosal de Ignacio Zuloaga vibra una magnífica *españolada*”.⁴ Para Adolfo Salazar, en cambio, Falla era “el nombre que, siendo el más prestigioso entre los de nuestros músicos es el de uno de los artistas más netamente de nuestro país”.⁵ Los ejemplos son muy numerosos; a la luz de la crítica y la historiografía como protagonistas de complejas polémicas sobre la identidad, el nacionalismo y la combinación entre tradición y modernidad, pintor y músico se reconocieron como parte de ese árbol genealógico con la savia española de lo “auténtico” y lo “genial”.

Unidos por un interés común en ahondar en el imaginario visual y sonoro de lo español, la amistad que durante media vida unió a Falla y Zuloaga se concretó en una serie de proyectos conjuntos. El gusto por lo popular y las raíces del folklore los llevó a abordar capítulos conocidos, como la organización del Festival de Cante Jondo de Granada y una nueva versión de *El retablo de Maese Pedro*, entre otros. No en vano, fue el escenario el espacio en el que la música del uno y la pintura del otro pudieron encontrarse de manera plena; una suma que, para muchos proyectos, no habría sido posible sin la intervención de un factor esencial: la presencia de la bailarina. Desde los viajes de los extranjeros románticos, la danza se había convertido en un elemento íntimamente ligado con el estereotipo; hablar de baile era hablar de “lo español”. Fueron en efecto las coreógrafas e intérpretes las que, en esa búsqueda de las esencias, encarnaron aquellas melodías y pinceladas. Más allá de su papel de musas y modelos, ellas materializaron la alianza de la obra de ambos creadores en el espacio teatral y la pusieron en movimiento. Agustina Escudero, *María del Albaicín*, Pastora Imperio, Tórtola Valencia, Antonia Mercé *La Argentina*, Amalia Molina y Teresina Boronat fueron algunas de aquellas protagonistas. Sin ellas y sus contribuciones, de un modo u otro, la obra escénica de Zuloaga y Falla hubiera sido muy distinta.

Más allá de la musa

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P). Esta investigación no habría sido posible sin la generosa ayuda de Carlos Alonso Pérez-Fajardo, María Rosa Suárez Zuloaga y Mariano Gómez de Caso Estrada.

² UNAMUNO, Miguel de, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *et al: Ignacio Zuloaga*, Madrid, Estrella, s.f., p. 24.

³ DIEGO, Gerardo: “Manuel de Falla”, *ABC*, Madrid, 16-XI-1946, p. 3.

⁴ FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: “Zuloaga y la «españolada»”, *ABC*, Madrid, 4-XI-1945, p. 3.

⁵ SALAZAR, Adolfo: “Claudio Debussy y España: *Iberia*”, *El Sol*, Madrid, 23-I-1921, p. 10.

El interés de Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga por el mundo del baile español y el folklore ha sido destacado en distintas ocasiones. Ya en la obra temprana de Falla –aquella de la que luego renegó– se hace notar la influencia popular andaluza sobre el lenguaje romántico empleado.⁶ La búsqueda de la “esencia española” trasluciría su labor a lo largo de su trayectoria, un aspecto profundamente estudiado y subrayado por la musicología. Por su parte, Zuloaga, en lienzos como el *Retrato de Lolita la bailarina* (1898) con el que expuso en la Libre Esthétique de Bruselas; la *Gitanilla o La bailarina*, *Carmen la gitana* (1902) [Fig. 1]; *Gitana con pandereta* (1902); *Bailarinas andaluzas* (1903); y *Baile gitano* (1903) evidencia su creciente atención por esta temática. Ésta se haría patente especialmente a partir de su primera salida de España, pues se convirtió en un buen reclamo para darse a conocer en el extranjero, habida cuenta del éxito que estas estampas cosechaban entre los círculos de gustos tardorrománticos. Algunas veces estos óleos capturaban un momento del espectáculo, aunque el esquema al que más recurrió Zuloaga fue el retrato de la intérprete vestida con el traje flamenco y, en su caso, incluso castañuelas, posando sobre el escenario delante del decorado. Habitualmente, las bailarinas que Zuloaga elegía para estas primeras obras no eran artistas conocidas. Algunas de ellas actuaban en pequeños teatros de localidades visitadas por el pintor, como Alcalá de Guadaíra, o en tablados en París y Madrid.⁷ Estos espectáculos en la bisagra de los siglos XIX y XX estaban asociados a un mundo nocturno, sórdido, en locales donde se ejercía la prostitución.

Aquellas mujeres de reputación dudosa para la época que protagonizaban estas “frivolidades” –como se conocía entonces el género– fueron así apareciendo entre los lienzos de Zuloaga, a la vez que el baile español iba situándose en el eje de los debates sobre la identidad, el estereotipo y la españolada. Poco a poco, el imaginario se fue llenando de bailaoras y flamencas, al tiempo que se consagraron las coreógrafas que iban a catapultar la danza española a una edad dorada. Así, de entre aquellas primeras bailarinas y gitanas anónimas fueron apareciendo estrellas con nombre propio o con el de alguno de sus personajes más célebres. Tales retratos mostraban así a mujeres independientes, libres de cánones y convenciones, que, desde la plataforma que les ofrecía el teatro, traspasaban el papel asignado al prototipo de la estrella admirada, pero pasiva, objetualizada, representada por los otros, para, poco a poco, por medio de su trabajo como intérpretes y coreógrafas, sentar precedente de los nuevos roles que la mujer moderna estaba a punto de abanderar. Por otro lado, arropadas por la ficción escénica y el guiño pintoresco de la mirada francesa, las *Cármenes* zuloaguescas hicieron del marco perfecto en muchos de los retratos de aristócratas, amigas y familiares que pasaron por el estudio del pintor vasco.⁸ Disfrazadas de bailarinas que

⁶ NOMMICK, Yvan: “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, vol. 26, 2, 2003, pp. 545-583.

⁷ El paso por Alcalá de Guadaíra forma parte del viaje a Andalucía que Zuloaga realizó en 1892, un año en el que, según Enrique Lafuente Ferrari, inició una época de gusto por “la vida pintoresca de los gitanos”, el “inicial periodo andaluz” del artista vasco, al que pone fin en 1904. En opinión del historiador del arte, este periodo había marcado “un rumbo peligroso: el de hacer del artista un seguidor del género pintoresco español para la exportación, como hacían con éxito comerciantes pintores extranjeros en nuestro país”. De este modo, “lo festivo y lo superficial de aquella España blanca va a ser eliminado de su pintura”. LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 57, 97.

⁸ Paralelamente, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, se popularizó en el ambiente parisino el uso del mantón de Manila, prenda popular esencial en las artistas de espectáculos españoles que acabó en los armarios de condesas y damas. Véase el interesante artículo de RÍOS LLORET, Rosa Elena: “Postales desde el filo. La representación de las mujeres del espectáculo en la España de la Restauración”, en MORALES SÁNCHEZ, M^a Isabel; CANTOS CASNAVE, Marieta; y ESPIGADO TOCINO,

interpretaban a su vez el papel de mujeres fuertes, las retratadas jugaban a borrar los límites entre los atributos propios de la alta y la baja sociedad, del mundo real y el mundo figurado.

El foco de Zuloaga en el tema de la danza y las bailarinas fue compartido por otros artistas amigos suyos en el París de principios de la nueva centuria. El pintor vasco organizó veladas en su casa parisina, frecuentadas por numerosos artistas, literatos y músicos, en las que ofrecía espectáculos de flamenco. En 1906, por ejemplo, celebró el bautizo de su primogénito con una actuación de la bailaora Carmela⁹ sobre la melodía del guitarrista Miguel Llovet.¹⁰ Tres años más tarde, fueron Juana *La Macarrona*, acompañada de Fabián *El Gitano*, el violonchelista Pau Casals y los guitarristas Ángel Barrios y el mismo Llovet quienes amenizaron con su baile la inauguración de una muestra de obras de Zuloaga en la capital gala.¹¹

Gran amigo de Auguste Rodin, Zuloaga lo acompañó en su viaje por España. Tras su periplo, le escribió una carta desde Milán, donde había acudido a contemplar precisamente el estreno de una versión de la ópera de George Bizet sobre la historia de Prosper Mérimée, “que interpreta una bella española con unos bailes y gestos que le fascinarían, como los de aquellas gitanas de Madrid”.¹² La famosa cigarrera fue también representada por Zuloaga en la piel de la cantante suiza Lucienne Bréval en 1908 [Fig. 2], a quien asesoró sobre el vestuario más adecuado para abordar su interpretación.¹³ No en vano, el acercamiento de Zuloaga al clásico francés había culminado en agosto de 1905 –dos meses después del viaje por España con Rodin– cuando el director de la Ópera de Berlín le encargó la escenografía de la ópera *Carmen*. Esta labor no era nueva en el pintor, quien, a principios de ese mismo año, se había iniciado en el diseño de figurines junto con su amigo el pintor catalán Xavier Gossé. Ambos habían recibido el encargo de colaborar en la puesta en escena de *Pepita Jiménez*¹⁴, la ópera de Isaac Albéniz estrenada en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas.¹⁵ La obra estuvo en cartel

Gloria (eds.): *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XX*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 117-136.

⁹ Carmela fue, junto a Carmita García, una de las principales bailarinas de los espectáculos de Vicente Escudero. Véanse: “Carmela, la eminente bailarina española...”, *ABC*, Sevilla, 8-I-1932, p. 13.

¹⁰ PLESSIER, Ghislaine: *Étude critique de la correspondance de Zuloaga et Rodin de 1903 à 1917*. París, Éditions Hispaniques, 1983, pp. 70-71. Véase la crónica que llegó a la prensa española: “Entre artistas”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-IV-1906, p. 3.

¹¹ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, p. 104.

¹² Carta de Ignacio Zuloaga a Auguste Rodin, Milán, 19-XII-1907. Musée Rodin, Inv. Ma. 1022. Citado en *Auguste Rodin i la seva relació amb Espanya* [cat. exp.], Barcelona, Fundació la Caixa, 1996, p. 130. Años más tarde, el pintor vasco le escribiría al francés invitándole a conocer el trabajo del guitarrista Amalio Cuenca, que acabó actuando en su taller: “Me complace enormemente poderle recomendar al Sr. Cuenca, un guitarrista de verdad y de una gran personalidad. Vendrá acompañado de dos bailarinas y un bailarín, que creo le gustarán mucho”. Tarjeta de visita de Zuloaga a Rodin, París, [verano de 1910]. Musée Rodin, Donación Rodin, 1916. Inv. Ma. 1019. Citado en *ibidem*, p. 160. Sobre este guitarrista, véase GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Amalio Cuenca*, Segovia, 2010. Disponible en línea: <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> [Consulta: 7-VII-2015].

¹³ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴ Esta ópera se estrenó en 1896 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en un acto, pero posteriormente Albéniz presentó distintas versiones que se llevaron a Praga (1897) y ésta de Bruselas como ópera en dos actos. PERANDONES, Miriam: “Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales”, *Quadrivium*, 5, 2014, s. p. Disponible en línea: http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Per_Loz.html [Consulta: 7-VIII-2015].

¹⁵ Albéniz era gran amigo de Zuloaga y de Gossé, con los que compartía los círculos de españoles en el París de principios de siglo. Véase SANZ GARCÍA, Laura: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar”, *Anuario Musical*, 65, I-XII 2010, pp. 111-132.

durante todo el mes, pero ningún periódico destacó la autoría escenográfica ni el diseño del vestuario.¹⁶

Quizá fuera esta falta de reconocimiento lo que llevó a Zuloaga a desestimar el ofrecimiento de Falla de diseñar los decorados y trajes de su primera gran ópera, *La vida breve*, como desvela la correspondencia entre ambos creadores. Un Falla todavía poco conocido en Francia llevaba años tratando de materializar la puesta en escena de la pieza, como han señalado distintos estudios.¹⁷ Programado ya su estreno en Niza, el músico gaditano escribió al pintor el 11 de marzo de ese año, indicándole que, de cara a ambientar la ópera correctamente –tarea que acabó encomendándose a R. Lassalle–, su hermano Germán acudiría a fotografiar los trajes andaluces que Zuloaga poseía en su casa, subrayando que “su nombre no figurará bajo ningún concepto en los anuncios de la pieza”.¹⁸ Una semana más tarde, Falla le envió otra carta en la que se deja constancia de que, en lugar de permitirle fotografiar los vestidos, Zuloaga se los había prestado:

Anoche recibí las prendas, que guarda cuidadosamente el director de escena para hacerlas copiar, dándome un recibo detallado de ellas.

En dicho recibo constan:

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

2 Trajes completos

1 Traje de bata completo

Y chaqueta, chaleco y zajones. [...]

Pienso que para las *bailaoras* podrá utilizarse, con ligeras variantes, el modelo del traje de bata, que, además, podrá servir para hacer el de alguna vieja que esté entre los invitados a la fiesta, según me dice mi hermano que Vd. le indicó.¹⁹

La vida breve se estrenó el 1 de abril de 1913 en el Casino Municipal de Niza.²⁰ Falla devolvió los trajes a Zuloaga el 6 de abril, una semana después del estreno, mostrándole su gratitud por la ayuda: “No sabe Vd. de cuán grande utilidad ha sido su envío de modelos, pues sin ellos no sé lo que hubieran hecho. Gracias a su mucha amabilidad la pieza se ha presentado con una propiedad a la que el público de esta tierra no está acostumbrado, y el efecto ha sido completo”.²¹ La programación de la obra en la ciudad de la Costa Azul, como ha señalado la musicóloga Elena Torres Clemente, resultó imprescindible para el posterior estreno de la ópera en París, que consiguió llevar al escenario de la Opéra-Comique el 6 de enero de 1914.²²

Para esta nueva versión, la correspondencia apunta que Falla trató de convencer a su amigo Zuloaga de que se encargara de diseñar la escenografía y los figurines,

¹⁶ Véanse: “Les théâtres bruxellois”, *La Meuse*, Bruselas, 6-I-1905, p. 3; “Théâtres & Concerts”, *L’Indépendance Belge*, Bruselas, 5-I-1905, p. 4; “Spectacles”, *L’Indépendance Belge*, Bruselas, 2-I-1905, p. 5; “Kunst – en Allerlei Nieuws”, *Het Laatste Nieuws*, Bruselas, 5-I-1905, p. 3.

¹⁷ Véanse: FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *Larga historia de “La vida breve”*. Madrid, Revista de Occidente, 1972. NOMMICK, Yvan: “Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 a *La vie breve* de 1913. Genèse et évolution d’une œuvre”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXX, 3, 1994, pp. 71-94; TORRES CLEMENTE, Elena: *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 45-245.

¹⁸ Carta de Falla a Zuloaga, 11-III-1913. Citado en *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942* (introducción de Federico Sopena Ibáñez), Granada, Ayuntamiento de Granada, 1982, s. p.

¹⁹ Carta de Falla a Zuloaga, 18-III-1913. Citado en ídem.

²⁰ Los protagonistas de este drama lírico escrito por Carlos Fernández-Shaw fueron interpretados por Lillian Grenville (*Salud*) y David Devriès (*Paco*). La Orquesta del Casino Municipal de Niza contó con la dirección de Jacques Miranne. TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, p. 77.

²¹ Carta de Falla a Zuloaga, 6-IV-1913. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

²² Esta vez el papel de *Salud* fue interpretado por Marguerite Carré y el de *Paco* por M. Francell. Las coreografías incluidas en la ópera fueron montadas por Mariquita e interpretadas por Malagueñitas, Rafael y el cuerpo de baile del teatro. TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, pp. 80-81.

seguramente entendiéndolo como el respaldo definitivo para su aceptación entre la crítica y el público parisinos. Así, a finales de octubre de 1913 el compositor le anunciaba algunas de las gestiones que entonces tenía entre manos con Albert Carré, el director del teatro, y le transmitía lo siguiente:

Al hablar con dicho señor sobre los trajes, etc. le dije que Vd. había tenido la gran amabilidad de ofrecerme su colaboración para el caso en que la ópera fuese representada en París. Inútil asegurarle a Vd. cuánto le agradó esto y enseguida me dijo que le iba a escribir a Vd. y a decir al mismo tiempo a la persona encargada por él de esto en el teatro, que fuese a visitarle para que cuanto hiciera fuese bajo su Dirección. Además al saberlo Mme. Carré (que va a hacer la protagonista) me dijo que le rogase a Vd. en su nombre le indicase cuándo podría verle para consultarle por su parte sobre su traje, etc. Y esto es lo que hay, que he querido comunicarle a Vd. cuanto antes como explicación a la carta que tal vez le haya escrito ya M. Carré. Yo le veré mañana y le diré que aún no está Vd. en París.

En cuanto a las decoraciones, que yo deseaba tanto se hiciesen también bajo su absoluta dirección de Vd. había encargado de ellas a Bailly sin que yo supiera nada, pues como ya le he dicho, por razones especiales de las que le hablaré, hasta antes de ayer no he podido ocuparme personalmente de este asunto ni he visto a nadie de la Ópera cómica.²³

Como avanzaba Falla, el diseño de los decorados se había encargado ya a Alexandre Bailly²⁴, un experimentado escenógrafo con su propio taller en París, que volvía al tópico tardorromántico de la vista del extranjero sobre la Alhambra. Aunque no se reseñó en todas las crónicas, esta vez la asesoría de Zuloaga sí trascendió a algunas de las críticas que aparecieron en la prensa.²⁵ Con todo, a pesar de que Falla le envió unas entradas, el pintor vasco no acudió al estreno, que fue un gran éxito presenciado por muchos músicos y críticos residentes entonces en París, y supuso la consagración del compositor en la capital francesa.²⁶

A finales de febrero de 1914 una supuesta adaptación de la escenografía, con el fin de que “los cambios sean más rápidos”²⁷, suspendió la representación de la obra, que a mediados de marzo se volvió a ofrecer, convertida a un solo acto. Diez meses más tarde, coincidiendo con la vuelta de Falla empujado por las circunstancias de la Primera Guerra Mundial, *La vida breve* se presentó en España el 14 de noviembre de 1914 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.²⁸ En esta versión ya no aparece el nombre de Zuloaga por ningún lado; los decorados se confiaron a José Martínez Garí, un escenógrafo de estética realista, bastante poco innovador para lo que ya se podía ver en los teatros europeos.²⁹ Tras una ajetreada historia, la primera ópera de Falla, para la que contó con la colaboración de Zuloaga, haría despegar por fin su carrera.

²³ Carta de Falla a Zuloaga, París, 20-X-1913. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

²⁴ Las fotografías de las maquetas del decorado realizado por Bailly se conservan en la Bibliothèque Nationale de France (BNF), ref. 4-ICO THE-3157. Véase: CASTILLO, José Miguel: “Consideraciones sobre las primeras escenografías de *La vida breve*”, NOMMICK, Yvan (ed.): *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 214.

²⁵ En *La Correspondencia de España* se apuntaba, incluso antes del estreno de la ópera: “las decoraciones han sido dirigidas por el insigne pintor Ignacio de Zuloaga”. 1-I-1914, p. 2. Véase también: ARREGUI, Vicente: “La vida breve”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 1, I-1914, pp. 4-6.

²⁶ Carta de Falla a Zuloaga, 28-XII-1913. Respuesta de Zuloaga a Falla, s. f. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

²⁷ Carta de Falla a Felipe Pedrell, París, 25-II-1914. Citada por TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, p. 86.

²⁸ Los protagonistas de esta versión fueron Luisa Vela y Rafael López, mientras que la orquesta fue dirigida por Pablo Luna y la dirección de escena estuvo a cargo de Francisco Meana. *Ibidem*, p. 95.

²⁹ Juan Paz Canalejo lo define como “absolutamente del montón”. PAZ CANALEJO, Juan: *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Madrid, Cuenca, 2006, p. 270.

Agustina Escudero Heredia y Pepita García Escudero: de *Perlita Negra* a *María de Albaicín*

Zuloaga siguió pintando a artistas de variedades y bailarinas españolas en las dos primeras décadas del siglo. No obstante, la primera presencia más constante de una bailarina en la obra de Zuloaga fue la de Agustina Escudero Heredia. Modelo habitual del pintor, apareció en dos obras tituladas *Agustina, de busto*³⁰; *Retrato de Agustina, de negro* y *Chulilla* o *Agustina, de bailarina, con falda amarilla* [Fig. 3], pintados ambos en Madrid en 1918; *Agustina en negro*, realizado en Madrid, y *Agustina*, en Zumaya, ambos de 1925; *Agustina*, Madrid, 1926; *Agustina*, dibujo, Madrid, 1928; y *Busto de Agustina con chal verde* (s. f.).

Aunque no desarrolló una carrera artística amplia en los circuitos teatrales ortodoxos –sí en los tablados–, Agustina Escudero formó parte de uno de los elencos que lograrían más trascendencia: el que protagonizó *El amor brujo* de Manuel de Falla en el Teatro Lara de Madrid en 1915. Aquella *gitanería*, concebida por el compositor con la autora del libreto, María Lejárraga –bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra–, se puso en escena para lucimiento de Pastora Imperio, que bailaba, recitaba y cantaba. Junto a ella, Escudero Heredia apareció en los créditos con el nombre artístico de *Perlita Negra*, interpretando a una de las gitanillas.³¹ A su lado, el programa detalló la participación de *María Imperio*, uno de los nombres con los que se dio a conocer Josefa García Escudero, que no era otra que la propia hija de Agustina.³²

Para la composición de *El amor brujo*, Falla reconoció que había sido indispensable la orientación tanto de Pastora Imperio como de la madre de ésta, Rosario *La Mejorana*, otra importante bailaora. A ellas debió “el conocimiento, no sólo de estas tradiciones de su raza, sino también el canto y los ritmos con que se acompañaba la danza auténtica. Ahora bien: obedeciendo a propias convicciones, sólo me sirvo de estos elementos como base del carácter general de la composición, libremente desarrollada”.³³

Entre los preparativos previos a la presentación en el teatro madrileño, Falla escribió a Zuloaga ofreciéndole la realización de la escenografía y el figurinismo:

Mi querido amigo: le escribo al mismo tiempo a Segovia y a Zumaya por ignorar en cuál de las dos partes se halla Vd. y porque me interesa mucho que ésta llegue a su poder. Su objeto [...] es preguntar a Vd. si le interesaría dirigir todo lo concerniente a decorados, trajes, escena, etc. en *dos cuadros líricos* que, para ser estrenados por Pastora Imperio, estoy haciendo con Gregorio Martínez Sierra. Se titularán *El amor brujo*, y se trata de una cosa absolutamente gitana –*gitana de verdad*– con hechizos, magia, danzas, canciones, etc. etc. Trabajo en ello con verdadera ilusión, y no tengo que decirle cuál sería nuestra alegría si pudiéramos contar con V., además del honor que nos haría con ello... Como el estreno tendrá lugar dentro de unos veinte días en el teatro Lara, me permito rogarle se sirva decirme en cuanto le sea posible si podemos o no contar con lo que le pedimos.³⁴

Tres días más tarde, desde Zumaya, Zuloaga envió su negativa:

³⁰ Enrique Lafuente Ferrari las fecha entre 1912 y 1917. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, p. 509.

³¹ En la prensa es difícil encontrar referencias a *Perlita Negra*, a quien no hay que confundir con *Perla Negra*, una “danzarina etíope”, que en realidad era de origen cubano. Actuó en los teatros españoles con números como *El asombro de Damasco* y la *Danza de las Almeas*. R. B. “El de la Perla Negra”, *La correspondencia de España*, Madrid, 22-V-1917, p. 6.

³² Completaban el reparto Rosa Canto (*Gitana vieja*) y Víctor Rojas (*Gitano*). Programa de mano de *El amor brujo*, Teatro Lara, Madrid, 15-IV-1915.

³³ Estas declaraciones de Falla formaron parte de la respuesta que ofreció a los profesores que estaban organizando una conferencia-concierto en el Kansas City Horner Conservatory of Music en 1931. Citado en TORRES CLEMENTE, Elena: *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009, p. 85.

³⁴ Carta de Falla a Zuloaga, Madrid, 16-I-1915. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

Cuánto siento amigo Falla, no poder aceptar su tan tentadora proposición!!!
Música de Falla! Letra de Martínez Sierra! y Pastora Imperio!!!
Qué paleta ¡Santo Dios!
Desgraciadamente estoy atareadísimo; y no puedo por el momento moverme de esta.
Pero; creo que dentro de unos 15 o 20 días tendré que ir a esa; y mi mayor alegría sería que esto coincidiera con su estreno para poder ir a aplaudirle.³⁵

Finalmente, los decorados y trajes fueron creados por Néstor de la Torre, pintor canario entonces cercano al simbolismo, que estaría llamado a ser uno de los diseñadores escénicos más importantes de la Edad de Plata, colaborador de bailarinas de la talla de Antonia Mercé *La Argentina*.³⁶ *El amor brujo*, del que Falla llegó a hacer nueve versiones entre 1915 y 1925, sería ese último año presentado como ballet precisamente por La Argentina, con algunas modificaciones: desaparecieron los fragmentos recitados, se complicó la trama introduciendo el personaje del *Espectro* y se amplió la orquesta.³⁷ Con telones y vestuario diseñados por Gustavo Bacarisas, esta versión se consagraría como uno de los grandes éxitos de la bailarina, hasta el punto que el propio Falla consideraría *El amor brujo* ya ligado por siempre a Mercé: “Lo que usted ha hecho y está haciendo con *El amor brujo* es tan magnífico que incluso en el mejor de los casos, nada, nadie, podrá superarlo...”.³⁸ La Argentina y sus Ballets Espagnols, fundados en 1927, integrarían la obra de Falla en su repertorio, en el que también se incluyeron obras de otros músicos, literatos y pintores siguiendo la línea marcada por Diaghilev, “a la española”.

Pero, volviendo al estreno absoluto de la pieza, habíamos apuntado que una de sus protagonistas fue Pepita García Escudero, bajo el seudónimo de *María Imperio*. La hija de Agustina Escudero se convertiría inmediatamente después en una destacada artista, a la que podemos encontrar en los créditos de los espectáculos con otros dos nombres artísticos: *La Faraónica* y, posteriormente, el que le dio fama internacional, *María de Albaicín*.³⁹

Fue con el nombre de La Faraónica como la bailaora debutó en los escenarios de variedades⁴⁰ y como Zuloaga retrató a Pepita García Escudero en un par de ocasiones, tal y como recoge en su estudio Enrique Lafuente Ferrari. Así, en 1919 encontramos los lienzos titulados *La Faraoinita* [sic] (*Gitana de azul*) y *La Faraonita* [sic]⁴¹, que el pintor realizó en Madrid [Fig. 4]. De ese mismo año data una carta que Agustina Escudero envió a Zuloaga desde San Sebastián, indicándole que su hija había logrado

³⁵ Carta de Zuloaga a Falla, Zumaya, 19-I-1915. Citado en ídem.

³⁶ Véase MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, CSIC, pp. 142-148.

³⁷ Previamente, hubo distintos intentos de llevar a escena las otras versiones de *El amor brujo*, unas gestiones de las que también hablaron los dos amigos. Véanse las cartas de Falla a Zuloaga, Madrid, 23-II-1920; y Granada, 23-XI-1920. Citadas en *Correspondencia... op. cit.*, s. p. El estreno de Antonia Mercé tuvo lugar en el Trianon Lyrique de París el 22-V-1925. La Argentina bailó como *Candelas*, Vicente Escudero fue *Carmelo* y George Wague, el *Espectro*. La dirección orquestal fue encomendada a Enrique Fernández Arbós.

³⁸ Carta de Falla a Mercé, Granada, 30-VIII-1929. Citada en Antonia Mercé “*La Argentina*”: *Alma y vanguardia de la danza española*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2010, p. 10.

³⁹ También aparece referida como *María Albaicín*, *María del Albaicín* o, especialmente en el extranjero, como *María Dalbaicín*.

⁴⁰ Como Pepita *La Faraónica* actuó, por ejemplo, en el Teatro Romea (1917) y el Price (1919) de Madrid, el Kursaal Internacional de Sevilla (1918) y el Colón de San Sebastián (1920). En este último bailó con La Macarrona, Luisita la Jerezana, La Gaditana y Antonio Ramírez. Véanse: “Espectáculos para mañana”, *La Acción*, Madrid, 15-V-1917, p. 6. *El Eco Artístico*, Madrid, 5-XI-1918, p. 14; *El Imparcial*, Madrid, 16-II-1919, p. 6. “De todas partes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-VII-1920, p. 12.

⁴¹ Probablemente se trate de una confusión en la transcripción del historiador del arte.

un contrato en el Teatro Colón, en una gestión en la que, se deduce, ayudó Zuloaga.⁴² Asimismo, tanto Zuloaga como Falla trataron con Albaicín y la tuvieron en cuenta para sus proyectos. En su correspondencia a principios de 1921, el pintor comentó con Falla que la bailaora se había fugado con un argentino y que “según me dijo su madre «volverá pronto y la tendremos a nuestra disposición». Creo, es cuestión de días”.⁴³ Quizá se trataba del Concurso de Cante Jondo, o quizá del proyecto de que Pepita García Escudero protagonizara una versión de *El amor brujo* en París, una idea de Falla por la que Zuloaga intercedió ante Albert Carré y que, para desgracia del compositor, quedó aplazada sine die.⁴⁴

Para 1921 había vuelto a España la compañía de danza que desde 1916 venía revolucionando el panorama escénico con sus giras. Nos referimos a los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, con quien Manuel de Falla había estrenado su ballet más exitoso, *El sombrero de tres picos*, en 1919. La adaptación de *El corregidor y la molinera*, que el compositor había creado para los Martínez Sierra en 1917 basado en el clásico de Pedro Antonio de Alarcón, se llevó al Alhambra Theatre de Londres con unos célebres decorados y trajes diseñados por Pablo Picasso.⁴⁵ Desde el primer momento, Falla fue uno de los mejores nexos entre la compañía rusa y el panorama español e hizo de cicerone de Diaghilev, Igor Stravinsky, Léonide Massine y otros miembros del grupo durante sus estancias, mostrándoles la música y los bailes populares, el flamenco y el folklore ibérico. De este modo se entienden las recomendaciones del compositor al empresario ruso de cara a la presentación de los ballets de carácter español que estrenaron aquellos años. Además, en algunas de estas gestiones encontramos, de nuevo, la intervención de Zuloaga. Así, fue el pintor quien puso en contacto a la –todavía– Faraónica con Diaghilev, como demuestra la carta que le envió a Falla el 29 de marzo de 1921: “Diaghilef [sic] está en Sevilla. Ha visto bailar a la Pepita (hija de Agustina) y se ha entusiasmado de tal modo, que la quiere contratar para que baile en París y Londres su Tricornio”.⁴⁶ Unos días más tarde, Falla le respondió, revelando que el ruso contaba con Pepita García Escudero para la obra que estaba a punto de estrenar en el Théâtre de la Gaîteté-Lyrique de París el 17 de mayo⁴⁷ con unos nuevos decorados y trajes de Picasso, el ballet al que había titulado *Cuadro flamenco*:

⁴² Carta de Escudero a Zuloaga, San Sebastián, 2-VIII-1919. Archivo Zuloaga (en adelante, AZ). Copia disponible en el Archivo de Mariano Gómez de Caso (AMGC).

⁴³ Carta de Zuloaga a Falla, Zumaya, 28-I-1921. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p. De la correspondencia posterior se deducen nuevos proyectos, como uno sobre un monje benedictino, sobre el romancero y sobre el Cid. Véanse las cartas de abril y agosto de 1921. Citado en ídem. Este carácter rebelde de Pepita García Escudero fue subrayado por Agustina Escudero en distintas ocasiones, especialmente a raíz de su matrimonio con el actor judío Aimé Simon-Girard. Por este motivo –contó su madre a Walter Starkie– “la maldijeron todos los gitanos de Madrid”. El escritor e hispanista Walter Starkie realizó un viaje por España en 1934 que inspiró su libro *Aventuras de un irlandés en España*, en 1937. En él hay dos capítulos titulados “Agustina, la reina de los gitanos” y “Una visita a Zuloaga”. STARKIE, Walter: *Aventuras de un irlandés en España* (traducción de Antonio Espina), Madrid, Espasa Calpe, 1965, p. 49.

⁴⁴ Carré, tras la experiencia vivida a raíz de *La vida breve*, había retornado a la Opéra-Comique, ganando influencia en el mundillo teatral. Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 20-III-1921. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

⁴⁵ MURGA CASTRO, Idoia: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 46-57.

⁴⁶ Carta de Zuloaga a Falla, Zumaya, 29-III-1921. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

⁴⁷ Acompañarían a *María Dalbaicín* sobre el escenario La Rubia de Jerez, El Mate Sin Pies, los Moreno y La Minerita.

Supongo que el contrato de La Faraónica por los Bailes Rusos será ya un hecho a juzgar por lo que Diaghilauv [sic] me dijo confirmándome sus noticias de Vd. Mucho lo celebro aunque los proyectos sobre El Amor brujo se retrasen por ello.

Estoy contento del resultado del Tricornio en Madrid, pero a Vd. quiero hablarle, como siempre, con toda confianza: cuando se estrenó en París, el público me dio la sensación de que me encontraba entre compatriotas, mientras que con el de Madrid creía hallarme en el extranjero...⁴⁸

Convertida ya en *María Dalbaicín*, la bailaora comenzó a cosechar grandes éxitos a nivel internacional y fue retratada por los artistas de la vanguardia que trabajaban entonces en París, como Mateo Hernández o Juan Gris. Formó parte del elenco de las reposiciones de *El sombrero de tres picos* y apareció en divertimentos integrados en ballets como *Le mariage de la Belle au Bois Dormant*.⁴⁹ Con todo, su contacto con Falla siguió siendo cercano, como demuestra la participación en el homenaje que se le brindó al músico en Londres en junio de 1921, donde la prensa destacó la “nota curiosa” que constituyó la “presencia en el concierto de la gitana que actúa en los bailes rusos: conocida con el nombre de María del Albaicín”.⁵⁰ Su admiración por el compositor y la búsqueda de un repertorio de alto caché llevó a la bailarina a pedirle autorización para incluir fragmentos de algunas de sus obras en la programación que tenía firmada en el Théâtre Apollo de París en la primavera de 1926, a lo que Falla hubo de denegar su permiso explicando los requisitos de sus contratos firmados.⁵¹ Tras esta negativa, Pepita García Escudero no pudo volver a encontrarse con Falla o Zuloaga, pues murió prematuramente por una enfermedad pulmonar en agosto de 1931, después de haber logrado enormes éxitos en la danza y el cine.⁵²

De los tiempos compartidos con los Ballets Russes, *María de Albaicín* y otros bailaores y gitanos data asimismo un supuesto proyecto del que habló Jesús María de Arozamena en su estudio sobre Zuloaga, según el cual el pintor ideó el argumento para un ballet sobre Gregorio el botero, aquel personaje al que retrató en 1907. Sería Manuel de Falla el autor de su partitura y la “compañía de bailes rusos estaba dispuesta a llevarlo a escena”.⁵³ El ballet contaría la historia de aquel enano, enamorado de una mujer que lo desdeñaba, que por conseguirla hizo voto de llevar en procesión una cruz tan pesada que acabó matándolo. Sin embargo, el autor no dio más datos de aquellas informaciones, que hasta el momento no hemos podido contrastar, aunque habría resultado una interesante colaboración conjunta entre Zuloaga y Falla.

Tórtola Valencia y Zuloaga. Danza moderna en Segovia

En una de sus estancias parisinas, Ignacio Zuloaga conoció a una de las bailarinas españolas más modernas y rompedoras de su tiempo: Tórtola Valencia. Sus espectáculos consiguieron repercusión internacional en un abanico estético que abarcó desde el baile español más pintoresco hasta las nuevas coreografías de inspiración orientalista o grecolatina. Su fuerte personalidad y su vida heterodoxa ocuparon las páginas de periódicos y revistas y se convirtió en un verdadero icono de mujer

⁴⁸ Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 13-IV-1921. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

⁴⁹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Kaleidoscopio”, *El Sol*, Madrid, 11-VI-1922, p. 5.

⁵⁰ COURTNEY: “Homenaje a un compositor español”, *La Época*, Madrid, 22-VI-1921, p. 1.

⁵¹ Telegrama de María Albaicín a Falla, París, s. f. Carta de Falla a María de Albaicín, Granada, 15-IV-1926. Archivo Manuel de Falla (en adelante, AMF). Agradezco al personal del Archivo –en especial a Aurora Fernández– las facilidades y la ayuda para la consulta de los fondos.

⁵² “El Albaicín y Triana lloran”, *La Voz*, Madrid, 14-VIII-1931, p. 1; “Muere una artista española”, *La Libertad*, Madrid, 15-VIII-1931, p. 1; “María Dalbaicín, la belle danseuse, vient de mourir”, *Le Petit Parisien*, 14-VIII-1931, p. 1.

⁵³ AROZAMENA, Jesús María de: *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970, p. 124.

independiente –aunque en ese momento, esto todavía esto iba ligado a una reputación cuestionable–. Tórtola debutó por primera vez ante el público español en 1911 y, entre giras nacionales e internacionales, tuvo presencia constante en las carteleras y la prensa en los años siguientes. El pintor y la bailarina compartieron experiencias y veladas especialmente a partir de 1912, fecha en la que la retrató vestida con sus exóticas ropas y luciendo uno de sus llamativos sombreros [Fig. 5].⁵⁴ De ese mismo año datan varias fotografías en Segovia muy similares entre sí [Fig. 6] en la que aparecen ambos artistas junto a una gitana; Zuloaga toca la guitarra y Tórtola Valencia baila, esta vez con un traje de faralaes y un mantón sobre los hombros.⁵⁵ En otra instantánea, la bailarina posa junto al acueducto romano, ataviada de nuevo con sus originales vestidos y collares y tocada con su sombrero de plumas [Fig. 7].⁵⁶

En esta y otras estancias, Tórtola Valencia trabó también amistad con Daniel Zuloaga, el tío del pintor, quien, además de escribirle una amplia correspondencia, decoró con sus danzas viarias de sus famosas cerámicas [Fig. 8].⁵⁷ Tío y sobrino comentaron muchas veces las andanzas de la bailarina, para quien planearon organizar actuaciones en Segovia. Según parece, dada la fama de Tórtola Valencia en la recatada ciudad castellana, finalmente la actuación de aquella exótica “odalisca” y “bayadera” hubo de organizarse de manera privada en la iglesia de San Juan de los Caballeros, con la presencia de los dos Zuloaga y de Eugenio Noel. En las cartas de Ignacio a su tío se puede leer: “Supongo que T. estará ya en ésa. Dile cuánto sentí no verla. Ella te explicará cómo quiere dar una función en Segovia, lo cual va a revolucionar el pueblo entero. ¡Vaya un jaleo que se va a armar!”.⁵⁸ Más adelante continuaba: “Supongo que

⁵⁴ En la primera edición de su estudio, Lafuente fechó el óleo, que perteneció a la colección de Tórtola Valencia, en 1916, pero la bailarina lo corrigió, apuntando que correspondía a 1912. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, pp. 62, 167. Debió de existir un boceto preparatorio que conservó el pintor, a juzgar por la correspondencia entre él y su tío Daniel, en la que se refieren a la obra como “Cabeza de Tórtola” y se precisa: “[...] te envío un estudio que yo hice en una hora de Tórtola Valencia”. Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, Zumaya, 5-IV-1917. Cartas de Daniel a Ignacio Zuloaga, Segovia, 13-IV-1913; 9-IV-1917; Madrid, 25-IV-¿1917? Telegrama de Daniel a Ignacio Zuloaga, Madrid, 19-IV-1917. Citado en GÓMEZ DE CASO, M.: *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, s. l., s. f., pp. 147, 225, 227-228. Disponible en línea: <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> [Consulta: 10-VIII-2015]. Cartas de Ignacio a Daniel Zuloaga, s. f. [17-IV-1917]. Citado en GÓMEZ DE CASO, M.: *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con Daniel Zuloaga*, s. l., s. f., pp. 549, 553. Disponible en línea: <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> [Consulta: 10-VIII-2015].

⁵⁵ Fotografías de Tórtola Valencia e Ignacio Zuloaga, Segovia, 5-VIII-1912. Fons Tórtola Valencia, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre (en adelante FTV, MAE, IT), ref. F84614, reg. 321082. También en *Álbum de dedicatorias... op. cit., 1907-1950*, s. p.

⁵⁶ Fotografía de Tórtola Valencia, Segovia, 5-VIII-1912. FTV, MAE, IT, ref. F37395-11. Lafuente Ferrari narró en su libro parte de aquel viaje. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, p. 168. Poco después de su regreso a París en el otoño de 1912, Tórtola Valencia protagonizó una entrevista de la revista *Por Esos Mundos* en la que aseguró que su pintor favorito era Zuloaga. “Tórtola Valencia. Un día en París”, *Por Esos Mundos*, Madrid, 1-XI-1912, p. 603.

⁵⁷ Véanse las cartas de Daniel Zuloaga a Tórtola Valencia, Segovia, 7-I-1914; 23-I-1913. *Álbum de dedicatorias... op. cit., 1907-1950 y 1926-1945*, s. p. FTV, MAE, IT. Carta de Cándida a Ignacio Zuloaga, Madrid, 12-VI-¿1917? Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Daniel Zuloaga... op. cit.*, p. 239. Una descripción completa de las distintas piezas inspiradas en Tórtola Valencia en: RUBIO CELADA, Abraham: *De la tradición a la modernidad: los Zuloaga ceramistas* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 575-576.

⁵⁸ Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, París, s. f. Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga... op. cit.*, p. 395. Finalmente, Tórtola no bailó para el público segoviano, como se deduce de las siguientes líneas: “Creo que la T. ha hecho bien en no bailar en ésa pues podía haber habido algún disgusto. Parece que está satisfecha de su éxito en Valladolid. Dile que no la [sic] he escrito porque no sé nunca dónde hacerlo”. Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, París, [20-III-1913]. Citado en *ibidem*, p. 396. Tórtola Valencia mantuvo el contacto con Ignacio y Daniel Zuloaga entre 1912 y 1914. Ese año realizó una gira por España y aprovechó para visitar a Ignacio en Zumaya en el mes de octubre y a Daniel

estarás en Segovia y en compañía de la simpática T. Ya estoy viendo la que se va a armar en ésa el día del baile. ¡Qué jaleo! Ya me darás detalles, pues será cosa de morirse de risa”.⁵⁹ Noel recogió la experiencia trascendental de contemplar aquella danza en el singular espacio en un capítulo de su libro *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, que tituló “La Tórtola Valencia danza en San Juan de los Caballeros”, de la que extractamos algunos fragmentos:

Tórtola mira todo esto con sus ojos de búho. Es alta, grave, suntuosa. La inmuta el lugar en que se encuentra. Observa con miedo. [...] Nadie siente como ella la poesía de aquel rincón, robado al expolio del fanatismo ignorante. [...] En sus actitudes revela que su espíritu vivió en los siglos de los jeroglíficos, y su cuerpo, de líneas divinas, acusa movimientos religiosos que el estudio no otorga. La visión de arte pasa íntegra a su alma de danzarina de otro tiempo, y cree vivir en las épocas lejanas en las que eran ellas sacerdotisas y sirvientas de los templos [...]. Ni el pintor Ignacio ni el alfarero Daniel sienten, como Tórtola, la atracción macabra del ambiente. El gran pintor es demasiado europeo; Daniel, el orfebre sin rival, demasiado español y descreído; únicamente ella sabe que está en un templo de la fe, en un santuario de la milagrería. Basílica, convento, pagoda, parroquia, mezquita, ¡qué más da! El dios que ella ama es la muerte. [...] Violentamente se despoja de su gorro servio [sic] y de su túnica alfombrada, como un chal arcaico de cachemira, y sube al ábside y en el ábside danza. Es un homenaje al templo. Es como una infiltración de veneraciones muy viejas, que sacuden su alma como viento de tormenta espiritual. Baila sin música. No la necesita. Su cuerpo obedece al extraño ritmo en que se consume constantemente y a la sugestión del templo de San Juan. El templo le inspira un género nuevo de baile, en el que la fe áspera de otro tiempo marca el compás. Es un baile anguloso, seco y grave. Compases de garrotín mezclados a improvisaciones de lirismos ambiguos. [...] Quien no la vio bailar aquí no sabe qué cosa sea la danza. [...] Suda, enrojece, se fatiga, se cansa, y los que miramos no creemos que pueda cansarla aquel baile natural, todo espíritu, todo movimiento, en el que parece trabajar más que su carne su silueta, el *doble* de los espiritistas, el alma desligada de todo vínculo. [...] El gran pintor Ignacio la contempla asombrado. Daniel, el viejo orfebre, se acerca medrosamente a ella, abriendo asustando los ojos en los que irradia también un fuego viejo de hombre del siglo XI.⁶⁰

Los álbumes de dedicatorias de la bailarina conservan varias páginas en las que aparecen algunas líneas, autógrafos y fotografías del pintor vasco a lo largo de los años.⁶¹ Entre ellas, a raíz de su encuentro en Londres en 1913, donde Tórtola trabajaba desde hacía años en varios espectáculos –en este caso “en un drama oriental”⁶²–, Zuloaga le escribió incluso en inglés: “*You ask me to write something... What could I write, no lo sé... The only thing that I can say, write, y gritar con toda mi alma. It is that you are una colosal y hermosísima artista. Ignacio Zuloaga*”.⁶³

en Segovia en el mes de diciembre. Cartas de Ignacio a Daniel Zuloaga, Zumaya, 28-X-1914; [XII-1914]. Citado en *ibidem*, p. 471. Carta de Daniel a Ignacio Zuloaga, Segovia, 10-XII-1914. Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Daniel Zuloaga... op. cit.*, p. 179.

⁵⁹ Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, París, s. f. Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga... op. cit.*, p. 394. Véanse también: Cartas de Ignacio a Daniel Zuloaga, París, [II-1912], s. f., [VI-1912], [1913], [17-I-1914], [13-VII-1914]; Zumaya, [18-X-1914]. Citado en *ibidem*, pp. 365, 373, 378-379, 392-394, 402-407, 412, 450, 464-465. Cartas de Daniel a Ignacio Zuloaga, Segovia, 24-XII-1912. Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Daniel Zuloaga... op. cit.*, pp. 144.

⁶⁰ NOEL, Eugenio: “La Tórtola danza en San Juan de los Caballeros” en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*. Valencia, Sempere y Cía, [1913], pp. 175-180.

⁶¹ Entre ellas, Zuloaga aparece vestido de torero. Fotografía con la dedicatoria “Ignacio Zuloaga de joven torrero [sic] en Sevilla”, *Álbum de dedicatorias de Tórtola Valencia, 1907-1950*, s. p. FTV, MAE, IT, reg. 360271..

⁶² Carta de Tórtola Valencia a Daniel Zuloaga, s. l. [1913]. Citado en GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga... op. cit.*, p. 398.

⁶³ “Me pides que escriba algo... Qué podría escribir, no lo sé... La única cosa que puedo decir, escribir, y gritar con toda mi alma. Es que eres una colosal y hermosísima artista. Ignacio Zuloaga”. Dedicatoria de

La amistad del pintor y la bailarina dio como frutos el figurinismo de *La Gitana*, un número con música compuesta por Enrique Granados especialmente para Tórtola Valencia.⁶⁴ La bata de cola que diseñó Zuloaga estaba decorada con vegetación y flores rosas y ocres y volantes rojos [Fig. 9]. En las fotografías en las que aparece la bailarina con este traje, debajo de su autógrafo se precisa “*La Gitana* de Zuloaga, Londres, 1908” [Fig. 10], una fecha que debe de ser incorrecta a juzgar por otras fuentes. Así, por ejemplo, Granados conservó una fotografía dedicada en la que se leía lo siguiente: “Al insigne maestro Granados de Tórtola Valencia en *La Gitana*. Música de Granados. Traje de Ignacio Zuloaga, 1915”⁶⁵, al igual que otras fotografías de la que fuera la colección de la propia bailarina.⁶⁶ De la misma manera, las únicas referencias en las crónicas del momento datan de 1915, cuando se destacó el “baile andaluz, para el que ha diseñado un originalísimo traje de gitana el gran artista Zuloaga, y cuya música es del maestro Granados”.⁶⁷ Tras la consulta de las carteleras y las crónicas de sus representaciones, puede asegurarse, por tanto, que la fecha correcta de *La Gitana* es 1915.⁶⁸ Con este traje Tórtola Valencia se fotografió y posó en numerosas ocasiones, e incluso se autorretrató al óleo danzando la pieza de Granados.⁶⁹

La intervención de Zuloaga como figurinista de uno de los números de Tórtola Valencia se trató ciertamente de una excepción en el repertorio de la bailarina, pues era ella quien creaba sus propios atuendos escénicos. Así lo reconoció en una entrevista de 1929: “He querido pintar; pero como pintora soy un fracaso, créame. Sin embargo, todos los originales de mis trajes son de mi exclusiva creación, exceptuando uno que es diseño del ilustre Zuloaga”.⁷⁰

Ignacio Zuloaga a Tórtola Valencia, s. f. *Álbum de dedicatorias... op. cit., 1907-1950 y 1920-1940*, s. p. FTV, MAE, IT. Traducción de la autora (en adelante, T. A.).

⁶⁴ Ignacio Zuloaga: vestido de *La Gitana* para Tórtola Valencia, c. 1915. Fons Tórtola Valencia, MAE, IT, ref. I 337, reg. 252764. La pieza titulada *Danza gitana* tiene versiones para grande y pequeña orquesta, inéditas (W43). HESS, Carol A.: *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 1991, p. 116.

⁶⁵ IGLESIAS, Antonio: *Enrique Granados. Su obra para piano*, vol. 1, Madrid, Alpuerto, 1985, p. 234.

⁶⁶ FTV, MAE, IT, reg. 267163-13. En algunas de las fotografías en las que Tórtola Valencia escribió a mano “La Gitana de Granados, 1915” viste un traje diferente al diseñado por Zuloaga.

⁶⁷ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 8-II-1915, p. 4. Véase también: HOYOS Y VINENT, Antonio: “Los teatros. Tórtola. La evocadora”, *El Día*, Madrid, 30-III-1917, p. 3.

⁶⁸ Según María Pilar Queralt, Zuloaga también creó para ella el colorido vestuario del solo de *La Tirana*, “una evocación goyesca” con música de Jesús Aroca, con el que actuó en el Ateneo de Madrid el 24-I-1913. QUERALT, María Pilar: *Tórtola Valencia, una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 43. El traje al que se refiere, se conserva en el FTV, MAE, IT, ref. I 261, reg. 252620. No obstante, ni en las crónicas de la actuación del Ateneo, a la que precedió una presentación de Federico García Sanchiz, ni en otras fuentes de aquel año se especifica la autoría de Zuloaga de otro traje distinto del de *La Gitana*, por lo que creemos que la colaboración del pintor se limitó a la obra referida. Véanse: R.G.: “En el Ateneo. Las danzas de «Tórtola Valencia»”, *La Época*, Madrid, 26-I-1913, p. 3; “La danzarina en el Ateneo”, *El Liberal*, Madrid, 25-I-1915, p. 3. “Ateneo”, *El País*, Madrid, 26-I-1913, p. 3. Sí que es cierto que Valentín Zubiaurre propuso a Tórtola retratarla caracterizada precisamente como La Tirana. Antes de aceptar, la bailarina preguntó a Ignacio Zuloaga si prefería hacerlo él, pero el pintor rechazó la oferta y el retrato de Zubiaurre, en el que aparece el busto de la bailarina cubierto por un florido mantón sobre fondo negro, acabó ilustrando la portada de *La Esfera* del 28-VIII-1915. Véase también la carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, Zumaya, [17-XII-1914]. GÓMEZ DE CASO, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga... op. cit.*, p. 477.

⁶⁹ Tórtola Valencia tuvo también una faceta de pintora; se autorretrató en numerosas ocasiones bailando las distintas coreografías para las que también diseñaba la puesta en escena. Véase el óleo con la inscripción “*La Gitana* de Granados” debajo de su firma, s. f., 40,7 x 32,8 cm. FTV, MAE, IT, ref. Q 036; X 009, reg. 200723-1.

⁷⁰ “Tórtola Valencia, desde el Uruguay, habla para los lectores de *Heraldo*”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13-IV-1929, p. 7.

El contacto entre Ignacio Zuloaga y Tórtola Valencia se fue disipando con el paso del tiempo hasta casi desaparecer cuando ella se retiró de los escenarios a finales de 1930. Sólo hemos localizado unas últimas líneas en el álbum de dedicatorias en la que suponemos fue una visita de Zuloaga a la casa donde la bailarina residía, en el barrio barcelonés de Sarriá: “A Tórtola Valencia treinta años después. Sarriá 21 abril 42. Ignacio Zuloaga”.⁷¹ El 27 de octubre de 1945, poco antes de su fallecimiento, Zuloaga le respondió a una última carta, en la que le daba algunos consejos para continuar cultivando la pintura:

Querida Tórtola:

He estado ocupadísimo toda esta temporada y, a veces, no muy bien de salud (causas por las que no habéis tenido noticias mías). Mucho me alegra saber que estáis metidas en plena pintura y no dudo que, con vuestra voluntad, llegaréis a hacer cosas que asusten a los artistas. Para esto: hay que *dibujar mucho*. En eso está el secreto: dibujar, dibujar y dibujar.

Yo he pintado, pinto y pintaré con los colores de mi hijo pues sé cómo están hechos y hasta ahora debo decir que me han dado buenísimo resultado.

No he estado en Barcelona desde mi exposición, pero cuando vaya (que creo será pronto) tendré el gusto de veros y ver también vuestra obra (que seguramente estará muy bien).

Afectuosos recuerdos a tu hija adoptiva y tú sabes soy siempre tu viejo amigo

Ignacio⁷²

Bailes goyescos: Mercé, Molina y Boronat

La vinculación de Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla a través de la danza la encontramos, por último, en el baile de tipo goyesco. Es conocido el apoyo de ambos y, especialmente, el esfuerzo del pintor vasco por recuperar la figura de Francisco de Goya a través de diferentes iniciativas, entre las que destaca, sin duda, la rehabilitación de la casa natal del pintor en Fuendetodos. No obstante, en esta misma línea encontramos también a Zuloaga llevando a cabo su intervención escenográfica más conocida. Siguiendo el hito de *La Gitana* para Tórtola Valencia, el artista diseñó la puesta en escena de la ópera *Goyescas*, compuesta por Enrique Granados, que se estrenó en la Ópera de París en 1919, un proyecto en el que Zuloaga estuvo trabajando desde 1915.

Esta conocida pieza, con libreto de Fernando Periquet, había sido presentada por primera vez como suite para piano en el Palau de la Música de Barcelona en 1911 y llevada a la parisina Salle Pleyel en 1914. No obstante, el éxito llegaría cuando su versión operística pisó el escenario de la Metropolitan Opera House de Nueva York el 28 de enero de 1916.⁷³ Hacía muy poco tiempo que, por recomendación de Granados, había llegado a la ciudad estadounidense Antonia Mercé *La Argentina*, a quien el compositor consideraba la figura más adecuada para el papel de la joven bailarina. Así lo demuestra una carta de Zuloaga al músico en la que se aprecia también que era el desarrollo de la Primera Guerra Mundial lo que impedía llevar *Goyescas* a los teatros parisinos:

He estado unos días en Madrid, donde he tenido el gusto de conocer al Señor Periquet, persona muy simpática, y empapada terriblemente de la época *Goya*. Hablamos mucho y nos pusimos de acuerdo. Comprendo muy bien que la veracidad, o autenticidad en el teatro, podía ser a veces de un resultado desastroso.

También vi a la Argentina, bailarina extraordinaria y única para su gran obra.

⁷¹ *Álbum de dedicatorias... op. cit., 1907-1950*, s. p. FTV, MAE, IT

⁷² Carta de Zuloaga a Tórtola Valencia, s. l., 27-X-1945. Citado en QUERALT, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁷³ Dirigida por Jules Speck, la obra de Granados contó con una escenografía y figurinismo diseñados respectivamente por Antonio Rovescalli y G. B. Santoni. Los papeles principales fueron interpretados por Anna Fittiu, Giovanni Martinelli, Flora Perini y Giuseppe de Luca. Metropolitan Opera Archives, ref. CID: 61870.

Esperemos ahora que esta horrible carnicería se cierre pronto, y que podamos luego poner manos a la obra.⁷⁴

Unos meses más tarde, el pintor volvió a escribir a Granados, demostrando el enorme interés que tenía por la escenografía de esta ópera:

Sé que muy pronto van [sic] Vds. con su gran obra *Goyescas* a N. York. Allí tendrá un gran triunfo, como el que seguramente tendrá en París, cuando esta desastrosa máquina infernal, se cansa de triturar carne humana.

Adjunto le envío una carta de introducción para Madame Philip Lydig señora conocidísima y muy pudiente en Nueva York; y, a quien quiero mucho.

Con su apoyo, vencerá Vd. todas las dificultades que pudiera tener.

No deje de enviarme noticias y fotografías, o, grabados, de las decoraciones, trajes, etc. Ya sabe, lo muchísimo que este asunto me interesa.

Mucha suerte, gran triunfo y una buena talega de dollars, es lo que le desea su amigo y admirador.⁷⁵

Granados contestó a Zuloaga inmediatamente después de leer esas líneas:

Su carta me compensa de la tristeza que proporciona la falta de salud. Ando perdido de neurastenia. Eso sí; Pablo Casals que ha visto la orquestación de los “*Majos enamorados*” con lágrimas en los ojos me dijo cosas que los hombres como nosotros solamente podemos agradecer. ¡Oh! La consideración de los grandes! Por eso su carta me conmueve. Mil gracias por su carta de introducción para Mme Lydig.⁷⁶

A pesar del interés de Granados por la participación de La Argentina, su papel fue finalmente encomendado a la italiana Rosina Galli.⁷⁷ Un par de semanas después de aquel estreno, Mercé debutaba sobre el escenario del Maxine Elliot's Theatre de Nueva York con la *Danza de los ojos verdes*, una partitura de Granados compuesta especialmente para ella y que se convertiría en la penúltima obra del músico, fallecido en su retorno a Europa a bordo del *Sussex* cuando éste fue torpedeado por la armada alemana el 24 de marzo. Según consta en algunas fuentes, para su interpretación, Mercé se inspiró en la obra de Zuloaga, aunque desconocemos si el pintor vasco diseñó algún traje específicamente para la bailarina.⁷⁸

Sí fue Zuloaga, en cambio, uno de los escenógrafos que colaboraron en la puesta en escena de *Goyescas* en su estreno en la Ópera Garnier de París el 17 de diciembre de 1919, autoría que compartió con su cuñado y amigo Maxime Dethomas.⁷⁹ El pintor vasco se encargó de diseñar la escenografía del primer y segundo acto, mientras que el francés –a la sazón director artístico del coliseo parisino entre 1915 y 1929– llevó a

⁷⁴ Carta de Zuloaga a Granados, Zumaya, 23-II-1915. AZ. Copia disponible en el AMGC.

⁷⁵ Carta de Zuloaga a Granados, Zumaya, 15-XI-1915. AZ. Copia disponible en el AMGC.

⁷⁶ Carta de Granados a Zuloaga, Barcelona, 16-XI-1915. AZ. Copia disponible en el AMGC.

⁷⁷ *Enric Granados. Goyescas o Los majos enamorados* (revisión y reducción para piano: Albert Guinovart), Barcelona, Tritó, 1997, p. 13. Se apunta que este proyecto fallido se debió a que Mercé no llegó a un acuerdo económico con la empresa. *Homenaje en su centenario. Antonia Mercé “La Argentina”, 1890-1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 169. Véase también: DORRIS, George: “The Metropolitan Opera Ballet, Fresh Starts: Rosina Galli and the Ballets Russes, 1912-1917”, *Dance Chronicle*, vol. 35, 2, 2012, pp. 173-207.

⁷⁸ Notas al programa del concierto *Danza de los ojos verdes* (*Obra inédita escrita para Antonia Mercé, “La Argentina”*), Madrid, Fundación Juan March, 26-II-1996, s. p.

⁷⁹ La puesta en escena de esta versión estuvo dirigida por Ernest Merle-Forest, con una orquesta al mando de Camille Chevillard. El elenco estuvo formado por Marthe Chenal, Laffitte, Ketty Lapeyrette y Cerdan. Al estreno acudieron la reina de España, Victoria Eugenia, y el presidente de la República Francesa, Raymond Poincaré. Se conserva la invitación ilustrada con una escena de baile de dos majos. BNF, ref. 4-ICO THE-2941.

cabo la del tercero,⁸⁰ además de los cincuenta y siete figurines de la obra.⁸¹ Hasta el momento, se ha atribuido el boceto para el telón de fondo que se conserva en el Evergreen Museum & Library de The Johns Hopkins University [Fig. 11] al segundo acto de *Goyescas*.⁸² No obstante, las detalladas crónicas del estreno permiten determinar que se trata en realidad del telón de fondo del primer acto, que representaba “un paisaje, rayado del curso del Manzanares, detrás del cual se elevan, en un costado, las casas de una pequeña ciudad”⁸³, en el que se desarrollaban multitud de escenas extraídas del imaginario goyesco. El segundo acto, “de los más conseguidos”⁸⁴, tenía lugar delante de unas casas sumidas en la oscuridad, a la luz de dos lámparas, entre las que se podían distinguir un balcón y una escalera. El tercer acto, otro nocturno, que “pone de relieve la fuerza y la sobriedad, que son las características del talento un poco austero del Sr. Dethomas”⁸⁵, tenía lugar en la plaza de un parque, salpicada de monumentos.

Además de la labor plástica, Zuloaga recibió el encargo de buscar bailarinas españolas que fuesen “interesantes y goyescas”.⁸⁶ Fue así como Amalia Molina llegó a interpretar el aplaudido fandango, según ella misma reconoció en una entrevista en 1945: “en París, cuando debuté con *Goyescas* en la Ópera, llevada por don Ignacio Zuloaga, gané mucho dinero”.⁸⁷ La crítica dedicó grandes elogios a la nueva artista: “En cuanto a la Sta. Amalia Molina, le agradecemos que nos haya desvelado los ritos sagrados de la antigua danza española. [...] Mientras la Sta. Amalia Molina danza, nos sentimos transportados al corazón de un barrio de Sevilla, a la sala llena de humo de un *baile de candil* o baile de candelas”.⁸⁸ La bailaora sevillana estaba a punto de convertirse en una de las estrellas de la danza española con más presencia en América después de esta presentación respaldada por el mismo Zuloaga.

Además de referirse al debut de Molina, las críticas alabaron la rica puesta en escena de la obra:

Por el talento del Sr. Zuloaga, en los dos primeros actos, por el del Sr. Maxime Dethomas, en el último, el decorado y los trajes de *Goyescas* han evocado perfectamente ante nuestros ojos la España de Goya [...]. Aunque los tres decorados de *Goyescas* sean la obra de dos artistas diferentes, éstos se reúnen en una misma unidad, en un mismo acuerdo de líneas y de colores,

⁸⁰ Ignacio Zuloaga: maqueta de decorado para los actos 1º y 2º de *Goyescas*, 1919. Maxime Dethomas: maqueta del decorado en volumen del 3º acto de *Goyescas*. Bibliothèque-musée de l'Opéra, BNF, ref. MAQ- 497 y MAQ- 1009.

⁸¹ Maxime Dethomas: cincuenta y siete figurines de *Goyescas*, 1919, dibujo sobre papel. BMO, BNF, ref. D216- 75 (7-63).

⁸² LORENTE LORENTE, Jesús Pedro: “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, *Artigrama*, 25, 2010, p. 169.

⁸³ “[...] un paysage, rayé du cours du Manzanarès [sic], derrière lequel se hissent, sur un coteau, les maisons d’une petite ville”. RENE-JEAN: “La Mise en scène et les Décors”, *Comoedia*, París, 18-XII-1919, p. 2. T. A.

⁸⁴ “Des plus réussis”. Ídem. T. A.

⁸⁵ “[...] met en relief la force et la sobriété, qui sont les caractéristiques du talent un peu austère de M. Dethomas”. Ídem. T. A.

⁸⁶ “[...] intéressantes et goyesques”. MILHOU, M.: *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, St. Loubes, Graphilux, 1981, p. 143. T. A. Citado en LORENTE LORENTE, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁷ SAMPELAYO, Juan: “Días felices y horas tristes de Amalia Molina”, *ABC*, Madrid, 13-XI-1945, p. 4.

⁸⁸ “Quant a Mlle Amalia Molina, grâces lui soient rendues pour nous avoir dévoilé les rites sacrés de l’ancienne danse espagnole. [...] Lorsque danse Mlle Amalia Molina, nous nous croyons transportés en plein faubourg de Séville, dans la salle fumeuse d’un *baile de candil*, ou bal des chandelles”. POUËIGH, Jean: “L’interprétation”, *Comoedia*, París, 18-XII-1919, pp. 1-2. T. A. El alcance del éxito de Zuloaga y Molina puede verse en la corresponsalia de algunos diarios británicos: “Musical Notes from Paris”, *The Athenaeum*, Londres, 2-I-1920, p. 23.

para subrayar la música y celebrar al gran pintor español que prestó su nombre a estos nuevos *Caprichos*.⁸⁹

Zuloaga quedó muy satisfecho del resultado, sobre el que escribió a su amigo Enrique Rodríguez Larreta a principios de 1920:

[...] hace unos días se estrenó en la Ópera de París *Goyescas* del pobre Granados. Yo hice las decoraciones de los dos primeros actos, y debo decirle (aunque es tonto y pretencioso de parte mía) que he obtenido un triunfo tremendo. En el segundo acto, al levantarse el telón (representaba el baile de candil en un patio de posada) se levantó todo el público a aplaudir y gritando de entusiasmo. Desde entonces no me dejan vivir con proposiciones de todas partes (que rechazo) pues se pierde mucho tiempo.⁹⁰

No dedicaría muchas más atenciones Ignacio Zuloaga a la escenografía, pero sí al respaldo de espectáculos cuyo fin se orientaba a la recuperación de la figura de Goya. De este modo, su apoyo se dirigió a la conmemoración del centenario de la muerte del pintor aragonés a través de un festival organizado en el Gran Teatro del Liceo por el Real Círculo Artístico. El espectáculo, estrenado el 24 de mayo de 1928 con asistencia del pintor⁹¹, consistió en un recital de danzas de Teresina Boronat, con el concurso de Alejandro Vilalta y Raúl Laynez al piano, Amalio Cuenca a la guitarra y Gabriel Rodó al violonchelo. En el cartel que anunciaba el acto [Fig. 12] se reproducía el retrato de Boronat realizado por Zuloaga anteriormente. El programa –que previamente había estrenado la bailarina en la Salle Pleyel de París–⁹², estaba formado por piezas de Albéniz, Granados, Giménez, Cuenca y por la *Danza del terror* de Falla, uno de los solos de *El amor brujo* que era habitual encontrar en las programaciones de las bailarinas más importantes de los años veinte y treinta. No obstante, por lo que se comprueba al leer su correspondencia, Boronat había pedido previamente a Falla una pieza nueva para su espectáculo:

Todavía guardo la emoción que he sentido esta tarde al bailar delante de Vd.
Lástima grande para mí el que no haya tenido la dicha de verle más tiempo en mi estudio para comunicarle mi gran ilusión de bailar su danza del fuego del Amor Brujo en Sala Pleyel el 27 de abril a petición de amigos míos. [¿?] comprensibles me desaniman a prepararme para bailarlo.
Podría Vd. indicarme algo de lo que tiene ya escrito para que yo pueda hacer figurar en el programa su nombre glorioso?
Desearía bailar algo gitano y de preferencia con carácter dramático.
Puede Vd. estar seguro, mi querido maestro, que si bailo algo suyo pondré toda mi alma llena de la más grande admiración por Vd.⁹³

Sin embargo, el compositor, muy atareado, ofreció a la bailarina interpretar un fragmento de *El sombrero de tres picos*:

⁸⁹ “Par le talent de M. Zuloaga, aux deux premiers actes, par celui de M. Maxime Dethomas, a dernier, le décor et les costumes des *Goyescas* ont parfaitement évoqué à nos yeux l’Espagne de Goya [...]. Bien que les trois décors des *Goyescas* soient l’oeuvre de deux artistes différents, ils se réunissent dans une même unité, dans un même accord de lignes et de couleurs, pour souligner la musique et célébrer le grand peintre espagnol qui prête son nom à ces nouveaux *Caprices*”. RÉNÉ-JEAN: *op. cit.*, p. 2. T. A.

⁹⁰ Carta de Zuloaga a Rodríguez Larreta, s. l., 16-I-1920. Citado en GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Falla, Larreta y Zuloaga ante “La gloria de Don Ramiro”*, Segovia, 2006, p. 55.

⁹¹ “Las fiestas del centenario de Goya”, *La Vanguardia*, Barcelona, 17-IV-1928, p. 32.

⁹² “Teresina Boronat”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 16-V-1928, p. 4. Véanse las carteleras de *La Vanguardia*, Barcelona, 23-V-1928, p. 20; 3-VI-1928, p. 19. BADEAU, G.-L.: “Le gala Goya à la Salle Pleyel”, *Soir*, París, 30-IV-1928.

⁹³ Carta de Boronat a Falla, s. l., s. f. [18-IV-1928]. AMF.

Muy distinguida amiga: permóneme si no contesto hasta ahora sus gratísimas líneas, recibidas en París en momentos agitadísimos. Ahora mismo tengo que ser menos libre de lo que gustaría, por mi falta de tiempo en todo!

Realmente es muy difícil para mí [...] desglosar ahora cualquier parte del espectáculo de la Ópera Comique. Podría Vd. por lo tanto elegir para su concierto alguna de las danzas del *Sombrero de tres picos*.⁹⁴

Después de sus espectáculos entre Francia y España, la crítica aseguró que “la Boronat supera la habitual manera de expresar estas danzas. Crea, aunque guardando su carácter propio. Abole lo que no es artístico, aquella audacia frívola y provocadora a que estamos acostumbrados. Ella consigue una docta aplicación personal del arte clásico a los ritmos populares de la danza española”.⁹⁵ Igualmente, las páginas de *La Gaceta Literaria* destacaron: “No menos singular el triunfo de la catalanísima Teresina Boronat en el festival Goya, valiéndose de las más castizas danzas españolas”.⁹⁶

Los años siguientes, en los espectáculos que Boronat protagonizó sobre los escenarios de París encontramos algunas referencias a una serie de trajes que Zuloaga diseñó para la bailarina. La autoría del pintor se subrayó además por la ilustración del programa de mano con otro de los retratos de la bailarina, esta vez un sencillo dibujo [Fig. 13] en el que Boronat aparece sentada.⁹⁷ A propósito de esta presencia, la prensa llamó la atención sobre “los trajes diseñados por Zuloaga, de un sabor y una violencia que decoran cada movimiento. Además, el conjunto del espectáculo está compuesto y presentado con infinidad de gusto y elegancia”.⁹⁸ Con tal puesta en escena, Boronat presentó una serie de funciones entre cuyos números incluyó varios fragmentos de Falla procedentes de *La vida breve* y *El amor brujo*.⁹⁹ Poco a poco, bailarina catalana fue configurando un sólido repertorio que difundió en los teatros franceses, donde obtuvo sus mayores éxitos. Fue de hecho en Francia donde Teresina Boronat residió las décadas siguientes, retirada de los escenarios en los tiempos bélicos y concentrada más adelante en su faceta docente.

A la luz de los focos

Este sintético recorrido por las aportaciones de las bailarinas que, de un modo u otro, tuvieron relación con Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla revela una compleja red de influencias y contactos que ponen de manifiesto la importancia que para los dos creadores tenía la danza. Elemento esencial en la construcción del estereotipo, el baile español fue centro de interés y preocupaciones de artistas de diversa formación y procedencia en el primer cuarto del siglo XX, y Falla y Zuloaga, siguiendo esta línea,

⁹⁴ Carta de Falla a Boronat, s. l., s. f. [10-IV-1928]. AMF. La fecha entre corchetes, escrita a lápiz con posterioridad, es seguramente incorrecta, pues se trata de la contestación de Falla a la carta anterior.

⁹⁵ “[...] la Boronat supera l’habitual manera d’expressar aquestes danses. Crea, tot i guardant llur caràcter propi. Aboleix allò que no és artístic, aquella audàcia frívola i provocadora a que estem avesats. Ella fa una docta aplicació personal de l’art clàssic als ritmes populars de la dansa española”. “Música y teatros”, *La Vanguardia*, Barcelona, 24-V-1928, p. 23.

⁹⁶ *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 junio 1928, p. 6.

⁹⁷ Junto a los diseños de Zuloaga, los programas detallan la colaboración de Ángel Fernández Castañer, Léon Zak y Eric Isenberger. MURGA CASTRO, *op. cit.*, 2009, p. 181.

⁹⁸ “[...] les costumes dessinés par Zuloaga, d’une saveur et d’une violence qui décorent chaque mouvement. D’ailleurs l’ensemble du spectacle est composé et présenté avec infinidad de goût et d’élégance”. BEUCLER, André: “L’attraction au cinéma. Teresina au Théâtre des Champs-Élysées”, *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, París, 2-II-1929. T. A.

⁹⁹ Programas de mano, Deux soirées Ballets Espagnols Térésina et sa troupe, Théâtre des Champs-Élysées, París, 1 y 8-IV-1930; 18-X-1930. Las menciones a Zuloaga son constantes en los programas y recortes de prensa de Boronat de los primeros años treinta. BNF, ref. 301. R.f. Ballets et danses d’Espagne de Térésina, 1930-32.

enriquecieron el imaginario visual y sonoro con las notas de *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, los telones de *Goyescas* y el traje de *La Gitana*. Aunque, en rigor, su colaboración conjunta en danza no pasó de los ofrecimientos de Falla para que Zuloaga realizara la escenografía de *El amor brujo* tras su negativa en *La vida breve* y aquel supuesto proyecto sobre Gregorio el botero, son numerosos los vínculos entre el trabajo de uno y otro con la mayoría de las bailarinas, a las que apoyaron y promocionaron.

Lejos de quedarse como meras modelos de Zuloaga, Agustina Escudero y *María de Albacín* desarrollaron una brillante carrera sobre tablados y escenarios nacionales e internacionales, interpretando importantes piezas de Falla y llegando, a través del pintor y el compositor, a bailar para la compañía del mismísimo Diaghilev, como logró Pepita García Escudero. Algo similar ocurrió con La Argentina, que, aunque nunca vistió un diseño de Zuloaga mientras ejecutaba una coreografía con música de Falla, sí realizó ambas cosas por separado. Amalia Molina y Teresina Boronat, por su parte, contaron con el apoyo de Zuloaga en sus proyectos de influencia goyesca, además de integrar en su repertorio habitual fragmentos de los grandes éxitos de Falla. La única bailarina aquí analizada sólo desde la perspectiva de su relación con Zuloaga es Tórtola Valencia, dedicada en su mayoría a una danza moderna de influencia orientalista y de inspiración en el mundo helénico. Su solo *La Gitana* resulta casi una excepción en el conjunto de sus espectáculos y, sin embargo, se alinea a la perfección con los gustos zuloaguescos.

Desde el punto de vista de la escenografía y el figurinismo, podemos distinguir tres posturas en las intervenciones de Zuloaga. Una primera afronta sus experimentaciones iniciales en 1905 con *Carmen* y *Pepita Jiménez*, con las que no logró ninguna repercusión en la prensa ni la notoriedad que seguro buscaba para darse a conocer en el extranjero. También aceptó diseñar el traje de *La Gitana* para Tórtola Valencia en 1915, sin duda por la amistad que ambos se profesaban. La segunda postura se revela de sus negativas a diseñar específicamente los decorados y trajes de *La vida breve* y *El amor brujo*, las dos primeras obras importantes de un Falla todavía poco conocido. La tercera actitud es la del enorme interés que demostró en determinados proyectos, como *Goyescas* o el *Retablo de maese Pedro*, ya fuese por la motivación de la temática ya por la solidez de las carreras de sus colaboradores.

De cualquier manera, claramente la escenografía no resultó una faceta demasiado atractiva para Zuloaga, quien, como hemos analizado, no dudó en quejarse de que era una tarea que quitaba mucho tiempo. No se situaba el artista en la línea de la nueva concepción de las artes escénicas y, en concreto, de la escenografía para danza, que coincidiendo con estas mismas décadas, experimentaba un enorme desarrollo impulsado por el interés de la mayoría de los pintores de la vanguardia y la modernidad. Así, por ejemplo, el artista eibarrés confesaba haber salido “desilusionado y asustado de las cosas que los escenógrafos hacen; y de las cosas que los autores consienten”. Hablaba Zuloaga del estreno en 1921 de *Don Juan*, una obra del Teatro de Arte de Martínez Sierra –que, por otro lado, había causado muchos problemas para Falla– que contaba con escenografía y figurines de Manuel Fontanals con una estética renovadora alejada de los gustos del pintor vasco: “Figúrese a Don Juan en una de esas decoraciones dignas de cualquier café-concert de París. De un modernismo triste *a faire pleurer* y con unos azules, amarillos y verdes dignos de los países del norte pero ridículos para nuestro arte, para nuestra tierra. Santo Dios! qué concepto tiene esta gente, de lo que debe de ser la *mise en scène*!!!!”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Carta de Zuloaga a Falla, Madrid, s. f. [1921]. Citado en *Correspondencia... op. cit.*, s. p.

Por su parte, a lo largo de toda su vida, la relación de Falla con las bailarinas que coreografiaron o interpretaron sus piezas fue amplia y constante. En casos como *El amor brujo*, por ejemplo, la versión para ballet obtendría más fama que la *gitanería* original, precisamente a raíz de la colaboración con La Argentina y su nueva visión de la danza española. Sus composiciones para los Ballets Russes se convertirían en clásicos a nivel internacional y, en buena medida, sería responsable del vivo interés de los miembros de la compañía rusa por aspectos españoles, luego desarrollados en obras como *Cuadro flamenco*, en el que bailó *María de Albaicín*. Con todo, son muchas más que las aquí mencionadas las bailarinas que incluyeron obras de Falla en el primer cuarto del siglo XX. Figuras como Encarnación López *La Argentinita* o Laura de Santelmo tuvieron gran acogida en su momento con versiones de *El amor brujo* y pequeños fragmentos de diversas obras. Otras protagonistas del baile desde finales de los años veinte recurrieron a piezas del músico gaditano o se relacionaron con la obra del pintor eibarrés. Todavía es necesario continuar profundizando en el estudio del papel que la danza tuvo como nexo de unión entre la obra de Falla y Zuloaga, reivindicando las aportaciones de las bailarinas como creadoras activas e independientes. Aquellas desconocidas bailaoras que posaban a la luz de las candilejas personificando la imagen viva de lo que se suponía que era España fueron poco a poco reclamando su espacio, interpretando con sus movimientos las notas de la nueva música de Falla y haciendo que las pinceladas de Zuloaga cobraran vida más allá de sus cuerpos.