

Otras caras del sombrero: la escenografía de *El sombrero de tres picos* durante la dictadura franquista¹

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ

Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

-
1. Este estudio ha sido posible gracias a un contrato FPU del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad del Ministerio de Universidades, FPU16/01404 y se enmarca en los proyectos de I+D+i: *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (PGC2018-093710-A-I00). Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación-Fondos FEDER, UE; *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*. Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación-PCG (PID2019-109271GB-I00).

Resumen Esta investigación parte del valor simbólico que la escenografía de *El sombrero de tres picos* tiene para el ballet. Los decorados realizados por Pablo Picasso fueron parte del éxito de su estreno y todavía hoy de su trascendencia, convertidos en su icono. Sin embargo, *El sombrero de tres picos* ha contado a lo largo de la historia de sus reposiciones con apariencias muy diversas. De hecho, durante los años de la dictadura franquista, varias compañías de danza y bailarines españoles incluyeron la famosa composición de Manuel de Falla en su repertorio. En la mayor parte de los casos la escenografía fue realizada por otros artistas que, aunque mantuvieron el imaginario del ballet, optaron por estéticas muy distintas. Tomando como objeto de estudio estos aspectos decorativos, en este texto se ha llevado a cabo un estudio visual de las puestas en escena del ballet producidas dentro del franquismo. Con este enfoque no solo se pretende crear nuevas narrativas de la obra al margen de la supremacía del imaginario picassiano, sino también su inclusión y comprensión dentro de la cultura visual de este contexto.

Palabras clave Cultura visual, dictadura franquista, escenografía, danza española.

Abstract *This research is based on the symbolic value that the scenery of The Three-Cornered Hat has for the ballet. The sets made by Pablo Picasso were part of the success of its premiere and continue to be important today, as they have become its icon. However, The Three-Cornered Hat has told the story of its revivals with very different appearances. In fact, during the years of Franco's dictatorship, several dance companies and Spanish dancers included Manuel de Falla's famous composition in their repertoire. In most cases the scenery was designed by other artists who, while maintaining the imaginary of the ballet, opted for very different aesthetics. Taking these decorative aspects as the object of study, this text presents a visual study of the stagings of the ballet produced under the Franco regime. This approach not only aims to create new narratives out of the supremacy of the Picassian imaginary, but also to include and understand it as part of the visual culture of its context.*

Keywords *Visual culture, Francoism, stage design, Spanish dance.*

Se hace el silencio, que rompe el bombo ya, marcando el paso al ánimo del público, en suspenso ante un cartel de España de Picasso: —Los arábigos arcos de una plaza taurina; dos rostros femeninos con marco de mantillas; en el ruedo cuadriga clásica de mulillas; una botella negra; ¿jerez o manzanilla? Tal es la estampa clara, de feria de Sevilla—.

[...] Se abre la escena y nace Andalucía —puente romano, al fondo sobre el río; brocal de un pozo; entrada de un molino negra la puerta, casa enjalbegada; y encalado también todo el paisaje, donde resalta en acusados trazos, a lo lejos, un pueblo sin camino. Toda estrellado azul la bambalina².

Con este marcado aire écfrástico, abría Cipriano Rivas Cherif su reseña sobre el estreno de *Tricorne* en el Teatro de la Alhambra de Londres en 1919. La exhaustiva descripción del introito realizada por el director de escena es síntoma del preeminente papel que los decorados diseñados por Pablo Picasso jugaron en la puesta en escena del ballet. Como es sabido, estos llegaron a condicionar la composición musical³, como sucedió con el telón, y hasta de rivalizar con Massine⁴.

La inclusión de la marca de Picasso era una garantía de éxito: todos querían ser como Picasso, hasta los Ballets Russes, y si no así, al menos de reclamo publicitario: todos querían tener un Picasso⁵. Como buen marchante, Paul Rosenberg supo

2. Recogida en CARRETE, Juan y MERA, Guadalupe. «Picasso-Parade-El sombrero de tres picos-Falla. La crítica en España 1917-1921». En: *Falla/Picasso: Le Tricorne*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga / Museo Casa natal Picasso, 2013, pp. 15-63.

3. Se alargó la introducción para poder contemplar el telón de Picasso. Más detalles al respecto se pueden leer en la carta de Diaghilev a Falla, enviada desde Londres, el 10 de mayo de 1919 y reproducida en NOMMICK, Yvan. «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario». En: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Granada / Madrid, Fundación Archivo Manuel de Falla / CDMYD-INAEM, 2000.

4. «Picasso y Massin rivalizan en una competencia deliciosa», crítica de Adolfo Salazar en *El Imparcial y El Sol*, citada en CARRETE, J. y MERA, G. «Picasso-Parade-El sobre de tres picos-Falla...», p. 47.

5. «Durante los entreactos, en los pasillos repletos de marchantes de cuadros y de pintorzuelos de Montmartre, orgullósísimos de ocupar gratis unas localidades que cuestan dos guises, solo se oyen

ver pronto el negocio y logró mitigar la segunda de las pulsiones con la edición de un libro con treinta y dos grabados de los bocetos originales para la escenografía⁶. Una tirada de doscientos ejemplares con la que se abrieron nuevas vías de circulación para unas imágenes que mantuvieron todavía su presencia sobre los escenarios en las siguientes décadas. El responsable de esta supervivencia fue Leonide Massine, albacea de la escenografía e impulsor del montaje *El sombrero de tres picos* en las producciones y compañías con las que continuó su trabajo como bailarín tras la desaparición de los Ballets Russes⁷. Su periódica representación/reproducción a través de estos *revivals*, lejos de provocar una pérdida de su aura, ha logrado mantener viva la fascinación: «Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen y la fascinación es la pasión de la imagen»⁸. Asimismo, ha terminado por fijar en el imaginario colectivo la imagen del ballet haciendo casi imposible no *ver-en*⁹ la música compuesta por Manuel de Falla esa estrellada bambalina descrita por Rivas Cherif.

El estatus icónico de los decorados picassianos ha servido para reavivar también las producciones de otras agrupaciones de danza que, tras la muerte de Massine, han llevado a escena sus versiones de la pieza con los decorados del malagueño, como es el caso de las dos compañías estatales de danza en España. El Ballet Nacional de España recuperó los decorados para bailar con la coreografía en 1981. A diferencia de su agrupación hermana, la Compañía Nacional de Danza, que acaba de rescatar también la coreografía original, el BNE lo hizo sobre versión coreográfica de Antonio Ruiz Soler, estrenada con su compañía en el Festival de Granada de 1958. La de Antonio, *el Bailarín*, es tan solo una de las muchas realizadas durante el período de la dictadura franquista por distintos intérpretes y agrupaciones de danza española. La mayor parte de ellas se basaron a nivel decorativo en el mo-

dos palabras: Matisse y Picasso, Picasso y Matisse», tomado de Georges Sèvieres sobre su estreno en París en diciembre de 1920, citado en QUESADA DORADOR, Eduardo. «Le Tricorne de Falla, Picasso y Poulenc». En: *Falla/Picasso: Le Tricorne...*, p. 75.

6. PICASSO, Pablo. *Trente-deux reproductions de maquettes en couleurs [Texte imprimé] d'après les originaux des costumes et décors par Picasso, pour le ballet Le Tricorne*. Paris, P. Rosenberg, 1920.
7. El concepto de *revival* es utilizado por el propio Massine en: MASSINE, Léonide. *My life in ballet*. London, Macmillan, 1968.
8. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 26 (1955).
9. La expresión se toma de Richard Wollheim en: WOLLHEIM, Richard. «Seeing-as, seeing-in and Pictorial Representation». En: WOLLHEIM, Richard. *Art and its objects*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pero se entiende en una manera más expandida según LOPIS, Dominic. «Las imágenes y la mente representacional». En: *Filosofía de la imagen*. Ana García Varas (ed.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 211-238.

delo de colaboración escénica de los Ballets Russes. Esto es, continuaron con la intervención de artistas plásticos para su puesta en escena. Sin embargo, la mayor parte de estas escenografías son apenas conocidas. La *amnesia visual* en la que se sumen estas producciones genera distintas preguntas que van desde el porqué, hasta cuestionar el cómo fueron representadas. Las respuestas más apresuradas invocan cuestiones apuntadas sobre estas líneas que a su vez están interconectadas con el discurso hegemónico que ha dominado la Historia del Arte hasta décadas muy recientes¹⁰.

Atendiendo a estas cuestiones, este estudio tiene como objetivo recuperar la cultura visual de las principales producciones de *El sombrero de tres picos* realizadas durante el período de la dictadura franquista desde una perspectiva histórico-artística adscrita a los estudios visuales. El interés de este enfoque no solo está marcado por una idea reparativa, en tanto que se trata de recuperar un patrimonio en el olvido, sino también por el interés que suscita la tensa relación de Picasso con el régimen escópico¹¹ en el que se llevaron a cabo¹². Por razones metodológicas se ha primado el análisis de fuentes iconográficas, si bien también se ha recurrido a otras de naturaleza textual que no solo han servido al registro de las obras, sino que también son capaces de generar otro tipo de imágenes¹³ a través de su descripción. Asimismo y por cuestiones de extensión se ha decidido anteponer las versiones íntegras del ballet frente a la multitud de versiones incluidas en programas en forma de bailables.

10. El discurso del arte y la historia ha sido dominado falocentrismo que ha dado primacía al sujeto masculino y con él a un tipo de manifestaciones vinculadas a las ideas de vanguardia o artista genial, véase: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London / New York, Routledge, 1999.

11. JAY, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Regímenes escópicos de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

12. Existe una abundante bibliografía al respecto que tratan desde su papel como enemigo del régimen: TUSELL, Genoveva. «Picasso, a Political Enemy of Francoist Spain». *The Burlington magazine*, vol. CLV, nº 1320 (2013), pp. 167-172, hasta su papel en el exilio, muy trabajado por Miguel Cabañas Bravo: CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Picasso tras la Retirada: la ayuda a los artistas españoles en el exilio». *Sansueña*, nº 1 (2019), pp. 18-50. Esta faceta ha sido también objeto de algunas de las exposiciones más recientes: *Guernica* [cat. exp]. Emilie Bouvard y Géraldine Mercier (dirs). París, Gallimard, 2018; *Exilio y nostalgia. Dibujos inéditos y libros ilustrados de Picasso en la Colección de la Familia Arias*. Carlos Ferrer Barrera (com.). Málaga, Fundación Picasso, Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga, 2019.

13. MITCHELL, William J. Thomas. «¿Qué es una imagen?». En: *Filosofía de la imagen*. Ana García Varas (ed.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 107-154.

UN NUEVO SOMBRERO PARA UN NUEVO RÉGIMEN: LA VERSIÓN DE PILAR LÓPEZ

La presentación de la primera versión completa de *El sombrero de tres picos* durante la dictadura tuvo lugar la temporada de 1947 en el Teatro Gran Vía de Madrid. La encargada de llevarla a cabo fue Pilar López y su compañía de ballet español. El Ballet Español de Pilar López fue fundado en España en 1946 en honor a Encarnación López, *la Argentinita*, su hermana y su compañera durante su período de expatriación al otro lado del Atlántico. Esta circunstancia¹⁴ no influyó en su éxito, pues se convirtió en la primera compañía de danza escénica española estable de la posguerra¹⁵.

Pilar estaba familiarizada con el ballet de Falla, pues había formado parte del elenco de la versión que llevó en 1943 a escena Massine en la Metropolitan Opera House de Nueva York¹⁶. Tras el estreno de su versión, el 30 de diciembre, Regino Sainz de la Maza elogió a la bailarina por «abordar la realización de un auténtico “ballet español”»¹⁷. Frente a los «principios estéticos dominadores del ballet ruso de Diaghilev»¹⁸, la propuesta de Pilar López se elevaba sobre la original —también sobre la pantomima de 1916—¹⁹ por «su rectitud histórica y coreográfica» basada en la inclusión de un «vocabulario coreográfico del folclore español»²⁰. Al folclore, «enemigo implacable de las tradiciones impuras» y solución a las «acepciones esencialistas en los debates sobre conceptos imponderables como “raza”, “origen

14. La situación de las hermanas López Júlvez, como la de muchas otras bailarinas, es difícil de definir, pues aunque su salida probablemente sí tuvo que ver con su implicación con La República, ya en el exilio tuvieron varios acercamientos al régimen, véase FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. «La escena española en el París ocupado (1940-1944): acomodaciones y resiliencias». En: *Arts & frontières. Espagne & Frances. XX^e siècle*. Antonia M^a Mora Luna, Pedro Ordoñez Eslava y François Soulagés (dirs.). París, L'Harmattan, 2016, pp. 177-199.

15. Hubo otros intentos previos como los promovidos desde la Vicesecretaría de Educación, véase: FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. «Control and dance Recitals in the Teatro Español in Madrid». En: *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.). Turnhout, Brepols, pp. 353-391.

16. Véase contribución de Idoia Murga incluida en este mismo volumen.

17. SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Pilar López y su “ballet” español, en el teatro Gran Vía». *ABC*. Madrid, 31-XII-1947, p. 16.

18. *Ibidem*, p. 16.

19. ACORDE. «En Gran Vía: Triunfo de Pilar López con sus bailetes españoles». *Informaciones*. Madrid, 31-XII-1947, p. 4.

20. SÁNCHEZ CAMARGO. «Ballet Español». *El Alcázar*. Madrid, 31-XII-1947, p. 4.

étnico” o “destino histórico”²¹, tan presentes en la inmediata posguerra, se le unían otros calificativos de orden esencialista como su «donosura castiza» a la cual la que se exhortaba por varios sentidos:

[...] hay una luz, una atmósfera, un movimiento tan peculiarmente andaluz —«sin andalucismo, ni flamenquería»— que resultan un verdadero éxtasis deleitoso para los ojos y oídos del espectador²².

En esa atracción visual también tomaban parte los decorados, obra de Sigfrido Burmann, y el vestuario, firmado por Vicente Viudes. Los primeros se definieron como «una verdadera síntesis andaluza, cargada de evocaciones y de notas características»²³ que Burmann plasmó por medio de un complejo arquitectónico a base de edificios blancos, de volúmenes cúbicos, ventanas enrejadas y, en general, compuesto a base de «invariantes castizas»²⁴ apegadas a la tradición popular, afines a las directrices arquitectónicas de la autarquía y a las necesidades planteadas por ese libreto, ambientado en un pueblo de Andalucía [Figura 1]. La fidelidad al guion es elevada en algunos detalles como la incorporación de tiras de encaje como parte de las cortinas «cerradas o abiertas según la necesidad de acción»²⁵ colocadas en la puerta de la alcoba y a través de las que se adivina el lecho conyugal²⁶.

Más allá del aspecto calcáreo, las diferencias con el decorado original son evidentes. A nivel cromático, de hecho, los rosas y azules de la versión de 1919 desaparecen y son sustituidos por una paleta parduzca que da color al paisaje de fondo, de canon más noventayochista e identificable también con el alabado paisaje castellano. Así se aprecia en fotografías y en los bocetos conservados en el Institut del Teatre, fechados en 1948, una datación más tardía con respecto a sus actuaciones en la

21. SCHAMMAH GESSER, Silvina. «Museos, etnología y folklor(ismo) en el Madrid Franquista». En: *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Stéphane Michonneau y Xosé M. Nuñez Seixas. Madrid, Casa Velázquez, 2014, p. 237.

22. ACORDE. «En Gran Vía: Triunfo de Pilar López...», p. 4.

23. DE LA CUEVA, Jorge. «Pilar López y su ballet español». *Arriba*. Madrid, 31-XII-1947, p. 6.

24. Cuadralidad, cubicidad y horizontalidad, véase: CHUECA GOITIA. *Invariantes castizas de la arquitectura española*. Buenos Aires / Madrid, Dossat, 1947.

25. Véase Primera Parte del Argumento de *El sombrero de tres picos*, publicado en Apéndice 2 del *Ciclo de conferencias y conciertos en torno a la exposición Picasso: El sombrero de tres picos*. Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 36. [Consulta: 15-VI-2019]. Disponible en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc127.pdf>.

26. Véanse fotografías del Ballet Español de Pilar López conservadas en la Biblioteca Nacional de España, realizadas por Vicente Ibáñez en 1954.

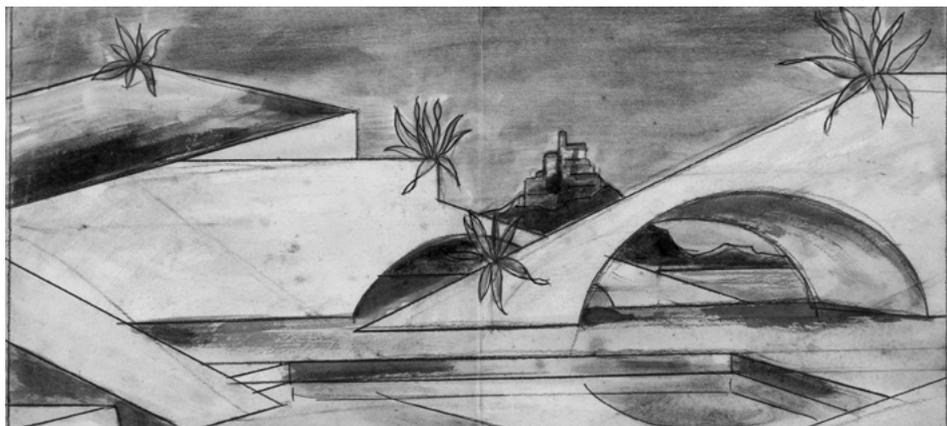


Figura 1. Sigfrido BURMANN. Boceto para el decorado de El sombrero de tres picos, 1948. MAE-Institut del Teatre, Barcelona.



Figura 2. Salvador DALÍ. Boceto para decorado de El sombrero de tres picos, 1949. Colección particular.

capital, aunque coincidente con la de su presentación en el Teatro Calderón de la ciudad condal. Entre el conjunto que alberga esa misma sede, varios diseños están dedicados a resolver la estructura del puente, junto al pozo, uno de los elementos más reconocibles del ballet, pero también uno de los más importantes desde el

punto de vista de la acción [Figura 2]²⁷. El sistema de plataformas que desarrolla en algunos de estos guaches muestra el sentido arquitectónico del pintor, cuyos trabajos escenográficos solían caracterizarse por una gran monumentalidad²⁸. El sintetismo que también expone en estos bocetos, que finalmente en su materialización se vio reducido a una estructura más básica, es además un claro ejemplo del eclecticismo que planeó sobre *mise-en-scène* de la posguerra: «máxima modernidad en la técnica y un tratamiento moderno de los temas antiguos con un tono de realismo»²⁹, tal y como había sentenciado José Ibáñez, cabeza del Ministerio de Educación del que dependía la Subsecretaría de Educación Popular que se encargaba de la subvención de la actuación de la compañía de Pilar López en esa temporada³⁰. Una misma actitud estética se podría aplicar a la propuesta de vestuario de Viudes, dentro de los parámetros de lo que se definió como «figuración lírico-poética» para albergar un conjunto muy vario con el que se englobaban una serie de propuestas figurativas³¹ que tenían en común una balanza estética similar a la definida por Ibáñez. En estos trajes para el ballet de Pilar López se observa un gran parecido con los que Viudes había realizado previamente para la versión teatral de la obra, montada por Juan Ignacio Luca de Tena y estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en 1945. En ambos casos, como ya se ha adelantado, el escenógrafo tomó como referencia el imaginario goyesco de los cartones para tapiz. Goya, cuyo centenario de 1944 reactivó algunas interpretaciones de *El sombrero de tres picos*³², había estado siempre detrás de la concepción del ballet, pero en ese momento también había sido converti-

27. El puente servía no solo para conseguir la simultaneidad en la escena, sino también como el lugar donde acontecían algunas de las acciones más importantes de la trama, véase libreto recogido en *Ciclo de conferencias...*, pp. 36-43.

28. Burmann se había formado en Alemania con Reinhardt, sobre su trayectoria véase BECKERS, Úrsula. *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Tesis doctoral inédita, UCM, Madrid, 1993.

29. IBÁÑEZ MARTÍN, José. *Diez años de servicio a la cultura española, 1939-1949*. Madrid, Magisterio Español, 1950, p. 845.

30. *Ibidem*, p. 839.

31. Véase: LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel. «Cuando el telón se repliega: pintura escénica durante la posguerra española». En: *XIX Jornadas de Historia del Arte: Represión, exilio y posguerra. Las consecuencias de las guerras contemporáneas*. Miguel Cabañas, Idoia Murga y Wifredo Rincón (eds.). Madrid, CSIC, 2020, pp. 113-129.

32. Joan Magrinyà y María de Ávila quienes, aunque ya habían interpretado al Molinero y la Molinera en otras ocasiones, en 1944 lo hicieron bajo este signo. Véase PM, «Extraordinaria sesión de danza por los primerísimos bailarines del Gran Teatro del Liceo Juan Magrinyà y María de Ávila. Conmemoración del 2º centenario del nacimiento de Goya. Teatro Romea. 4 junio 1946», conservado en el Centro Documentación Museo Artes Escénicas de Cataluña, B 731-10.

do en un icono del casticismo: de lo «español y muy antifrancés»³³. Estas mismas proclamas se encontraban entre las motivaciones de Alarcón a la hora de escribir su novela que, no en vano, finalizaba con la derrota del Corregidor, símbolo del «afrancesamiento de los gobernantes»³⁴. Cuesta poco no encontrar el potencial de la obra al aparecer despojada de los signos más visibles de ese extranjerismo: lo ruso, lo francés y por qué no, lo bolchevique³⁵. Tampoco en esa reivindicación de «lo castizo»/«lo casticista»³⁶ que, tras sufrir un rechazo durante el furor filofascista de Falange, había sido reconvertida en un ingrediente de la receta esencialista para superar del problema de España: una «síntesis [...] de la esencialidad española y de la modernidad universal»³⁷. *El sombrero de tres picos* respondía bien a esos pues se trataba de un ballet moderno, conocido internacionalmente y ambientado en España, pero a diferencia de *El amor brujo*, sorteaba el tópico andalucista y flamenco en aquel entonces, y como se leía en la crítica citada, todavía era visto con recelo. *El sombrero de tres picos* ofrecía además otras posibilidades, ya que hasta entonces, y de nuevo en contra de lo que sí había sucedido con el otro ballet de Falla, no había sido versionado de forma completa por ninguna otra compañía de danza española. Su presentación tenía así un triple carácter fundacional para la bailarina, para la danza española y por extensión para la España de la dictadura que podía acometer su habitual apropiación sobre el ballet a través de su nacionalización.

PICASSO HACE *TRICORNE*, YO TAMBIÉN: SALVADOR DALÍ Y EL *SOMBRERO DE ANA MARÍA*

Esa búsqueda de un equilibrio continuó subyaciendo en la recepción de otras versiones, como sucedió con ocasión de la producción de *El sombrero de tres picos*

33. SAMBRICIO, Valentín de. «El casticismo en los tapices de Goya». *Revista de Ideas Estéticas*, nº 15-16 (julio-diciembre de 1946), pp. 175-186. Goya había sido recuperado en esta clave y durante la Guerra Civil por el bando de sublevados que vieron en la contienda franquista una culminación del proceso iniciado en las guerras napoleónicas. Sobre el uso de Goya en la Guerra Civil véase ROSÓN, María y VEGA, Jesusa. «Goya, de la República al franquismo: reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)». En: *Arte en tiempos de guerra*. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (eds.). Madrid, CSIC, 2009, pp. 245-259.

34. SAMBRICIO, V. «El casticismo en...», p. 450.

35. TUSELL, Genoveva. «Picasso, a Political Enemy of Francoist Spain». *The Burlington Magazine*, vol. CLV, nº 1320 (2013), pp. 167-172.

36. Aunque a veces los términos se utilizan indistintamente, no significan lo mismo, véase: Box, Zira. «La mirada sobre Madrid: anti casticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata posguerra». *Historia y Política*, nº 27 (enero-junio 2012), p. 145.

37. SAZ, Ismael. *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 382.

ofrecida por el Ballet Español de Ana María en su gira por España de 1951. El montaje de este «Tricornio» había sido concebido en 1948 en Estados Unidos. La obra se estrenó en el Carnegie Hall con decorados de Salvador Dalí, en ese momento todavía inmerso en una etapa atómica que se puede advertir tanto en el telón de boca, como en el de fondo³⁸ [Figura 3]. Si entonces la participación del pintor había servido para publicitar la compañía en Estados Unidos³⁹, en España su intervención planteaba otros matices. Dalí había regresado a España en 1949, convertido ya en toda una celebridad internacional y sin ofrecer muchas dudas sobre su adscripción al régimen político de Franco. Ana María Fernández, casi una desconocida en su tierra volvía tras quince años de exilio en forma de una gira que la llevaba por todo el continente europeo⁴⁰. Como solución a esta connotada ausencia varios medios de comunicación⁴¹ se esforzaron por dar a conocer a la bailarina al público y justificaron su marcha por motivaciones profesionales: «En 1939 marchó a América para crear su ballet»⁴². Con cierto aire de hija pródiga Ana María regresaba, pero lo hacía manteniendo su identidad intacta: «aunque ausente de nuestra tierra ha sabido conservar [...] nuestra castiza coreografía [...]»⁴³. Como en el caso de Pilar López el exilio no sirvió de obstáculo y, de nuevo, lo castizo aparece como un indicador de pureza identitaria.

El público madrileño tuvo que esperar para conocer su *Sombrero de tres picos* hasta el segundo programa, presentado en el Teatro Fontalba el día 30 de marzo. El resultado general mereció un aprobado con poca holgura para la mayoría de

38. Véanse reproducciones en: *Dalí and the Ballet. Set and Costumes for «The Three-Cornered Hat»*. Curtis L. Carter (ed.). Milwaukee (Wisconsin), Marquette University, Haggerty Museum of Art, 2000.

39. La participación de Dalí fue mediada por el empresario americano Sol Hurok. Véase: GARAFOLA, Lynn. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 280. Antes, en 1943, Ana María ya había estrenado *El sombrero de tres picos* en Cuba y en México con decorados de Fernando Tarazona, véase MURGA CASTRO, Idoia. «El Ballet Español de Ana María: lazos entre España y América». En: *Música y danza entre España y América (1930-1960): diplomacia, intercambios y transferencias*. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (coords.). México, Fondo de Cultura Económica, 2021, pp. 257-288; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel y CARBAJAL SEGURA, Claudia. «El clavel y el nopal. El Ballet de Ana María en México (1943)». En: *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Miguel Cabañas (ed.). Madrid, DoceCalles, 2019, pp. 275-297.

40. MURGA CASTRO, I. «El Ballet Español de Ana María: lazos entre España y América»..., pp. 257-288.

41. «Novedades del próximo sábado de Gloria». *Arriba*. Madrid, 18-III-1951, p. 24.

42. «Ana María». *Informaciones*. Madrid, 24-III-1951, p. 16.

43. CAMPO, Conrado del. «Ana María y su “Ballet Español” (Lope de Vega)». *El Alcázar*. Madrid, 26-III-1951, p. 4.

críticos, cuyas voces tampoco fueron unánimes. El peor veredicto vino por parte del músico José María Franco:

Montaje y coreografía fueron muy cuidados y realizados con esplendidez y disciplina. Es lamentable que con tales medios no consigan un buen coreógrafo, con sentido musical y conocimiento de nuestro folklore, que evite la total separación que esta noche había entre música y coreografía⁴⁴.

El decorado de Dalí no contribuyó demasiado a levantar la media. Ni su fama de «fascinador decorador de los ballets»⁴⁵, ni su tendencia al escándalo cobraron el protagonismo del que acostumbraba a gozar en estos medios. A José María Franco su aportación le resultó demasiado moderada y señalaba que: «sus creaciones se resienten del mal común de esta compañía, careciendo de luminosidad y alegría picaresca»⁴⁶. Sainz de la Maza tampoco discrepó demasiado de su colega y aunque valoró la «rica inventiva, fértil en sugerencias»⁴⁷, puede que haciendo referencia a las soluciones paranoico-críticas que hacían aparecer figuras como la guitarra —en el segundo telón puente— formada a partir de la colina y la luna [Figuras 2 y 3], consideró su diseño inferior al de Picasso.

A más de seiscientos kilómetros otra voz coincidía en dar la victoria al escenógrafo de la versión original en lo que parecía un episodio más de un duelo artístico entre genios que había iniciado Dalí en 1937. El dueño de aquella voz era Sebastià Gasch, antiguo amigo de juventud de Salvador y, entre otras cosas, crítico de espectáculos en el diario *Destino*. Las páginas de ese semanario fueron el receptáculo de una de las reseñas más duras con la escenografía realizada tras su estreno en el Teatro Coliseum de Barcelona, donde la compañía continuó con la gira en el mes de mayo. Para Gasch, la derrota de Dalí no tenía tanto que ver con una falta de «intensidad, eficacia y belleza» al decir de la Maza, como con su falta de españolidad: «Dalí, reseco y cerebral, con su espacio despojado de todo estremecimiento de vida orgánica y cuyo aire parece haber sido chupado con fuerza, tiene un carácter netamente italiano»⁴⁸.

44. FRANCO, José María. «Segundo programa del “ballet” español Ana María». *Ya*. Madrid, 31-III-1951, p. 6.

45. CIRICI-PELLICER, Alexandre. *El surrealismo*. Barcelona, Omega, 1949, p. 46.

46. FRANCO, J. M. «Segundo programa del “ballet”...», p. 6.

47. SAINZ DE LA MAZA, Regino. «El sombrero de tres picos en el programa de Ana María». *ABC*. Madrid, 31-III-1951, p. 21.

48. GASCH, Sebastià. «El “ballet” español de Ana María». *Destino*. Barcelona, 05-V-1951, p. 20.

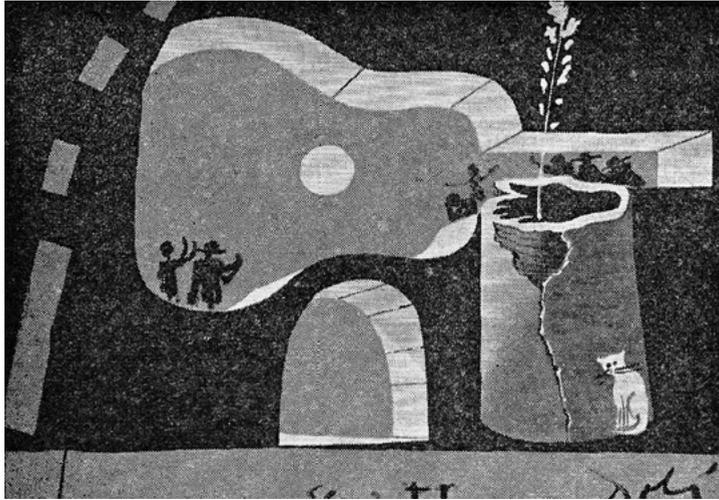


Figura 3. Reproducción del boceto para el segundo acto de *El sombrero de tres picos* en un programa de mano del Ballet Español de Ana María, Teatro Lope de Vega, 1951.

El italianismo daliniano no solo campaba por el fondo de la escena, también por el vestuario. Según su juicio los trajes eran más propios de una pantomima que de un ballet español. Sorprende la motivación de este embiste si se tiene en cuenta el peso global que tuvo este género en el germen del ballet⁴⁹ o al observar con detenimiento los propios vestidos: no solo hay una reinterpretación de elementos alusivos al imaginario goyesco/español, sino a los del propio Picasso en *Tricorne*. El desconcierto es menor si se consideran las desavenencias emocionales y estéticas que separaban a ambos desde los años veinte. El alejamiento había alcanzado su punto álgido en 1929, fecha de la entrada de Dalí en el grupo surrealista y colocada como el punto final de su relación⁵⁰. Para entonces Gasch era ya uno de los principales inquisidores de un movimiento en el que veía la decadencia de las costumbres y que consideraba «mezquino, reseco e intelectual» según un conocido artículo de *La Gaceta Literaria* que había escrito en 1927⁵¹. La traslación casi completa de estos adjetivos para referir a Dalí coincide con la

49. Véase contribución de Emilio Peral Vega en este volumen.

50. SANTOS TORROELLA, Rafael. *Dalí, residente*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1992, p. 37.

51. Estas palabras fueron publicadas en el artículo de 1927 de GASCH, Sebastián. «Salvador Dalí». *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15-VII-1927, p. 5.

reedición de ese artículo en 1950 en la revista *Proel*. La publicación reunía en ese mismo número un conjunto de textos dedicados al arte abstracto. El afán, desde la inmediata posguerra, de preñar al arte patrio de un contenido trascendental, espiritual, rehumanizado, había encontrado la solución, desde finales de los años cuarenta, en la vía abstracción: «alternativa frente al surrealismo, auténtica *bestia negra*»⁵². Dalí, que en el transcurrir de ese tiempo se había alejado de la inmoral «secta» de Bretón, era todavía visto como «la manifestación de una corriente perversa de lo hispano que ha de olvidarse y taparse»⁵³. Su tendencia a la vanidad, la provocación y la egolatría, sancionada también por Gasch, tampoco contribuían a mejorar su posición. De manera que, aunque su paisaje en suspensión presentase más referencias al «árido, mineral y planetario» Port-Lligat que esa Italia en la que insistía Gasch, su reinterpretación de lo local tenía poco que hacer con la de un Picasso que, con todo, era valorado por formar parte de una tradición artística centrada en los valores plásticos de la obra de arte.

El formalismo fue uno de los ejes centrales de un discurso historiográfico que se trenzó también con la disociación entre el arte y la política. Este afán de despolitización no solo explica muchas de las dinámicas apuntadas hasta este momento y que dan sentido a la propia gira de Ana María, sino también las que condujeron la política artística oficial de los años cincuenta que en aquel 1951 colocaba su primera piedra con la I Bienal Hispanoamericana de Arte. El certamen, celebrado entre octubre de ese año y febrero del siguiente, fue organizado por el Instituto de Cultura Hispánica con el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores. La política de la Hispanidad permitía ampliar el cerco de maniobras de apropiación cultural que pretendía extender su influencia internacional a otros países y disolver toda clase de limitación: incluso el del exilio republicano. Por supuesto, esta práctica hegemonzadora tampoco dejaba de lado a ese revalorizado Picasso. Tampoco a Dalí. A fin de cuentas *Avida Dollars* no solo formaba parte de la tríada más famosa del arte español, además había conquistado ya un territorio en el que la España franquista buscaba nuevas alianzas. Los Estados Unidos de América figuraban, de hecho, dentro de la lista de países invitados a la bienal fuera de la órbita hispanohablante. La «entusiasta adhesión» de Dalí a la bienal contrastó en cualquier caso con el rechazo de Picasso y provocó un giro en contienda. Solo unos meses después pudo resarcirse de algunas acusaciones sobre otro escenario. El Teatro María

52. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra, 2013, p. 71.

53. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Salvador Dalí*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950, p. 121.

Guerrero fue testigo de la famosa conferencia *Picasso i yo*⁵⁴, en la que no solo se comparó, sino que trató de superar a un Picasso al que no dejaba de invitar a dejar a un lado ideologías. Dalí salió triunfante sobre el pintor malagueño que, esta vez, necesitaba ser vencido no solo por su negativa al régimen, sino también por su papel en la organización de la Contra-Bienal de París.

UN SOMBRERO «DE RAZA»: LA VERSIÓN DE MANOLO MUNTAÑOLA PARA ANTONIO

La celebración de la I Bienal Hispanoamericana estuvo próxima a la creación de las nuevas dependencias desde las que partieron otras estrategias propagandísticas más eficaces en la mejora y expansión de las relaciones españolas en el extranjero. El Ministerio de Información y Turismo fue creado el 19 de julio de 1951 como parte de una reorganización de la Administración General con la determinación de aglutinar los servicios dependientes de la Subsecretaría de Educación Popular, entre los que se encontraban la delegación de Prensa, Propaganda, Cinematografía y Teatro y Radiodifusión, así como de la Dirección General de Turismo⁵⁵. Con esa doble naturaleza no es de extrañar que un año más tarde figurase, de nuevo junto al Ministerio de Asuntos Exteriores y con la suma de la cartera de Cultura, tras la creación del I Festival de Música y Danza Españolas de Granada, en cuya séptima edición Antonio Ruiz Soler estrenó su montaje de *El sombrero de tres picos*⁵⁶. Aunque se trataba de la primera versión que Antonio, *el Bailarín*, realizaba con su compañía, la pieza no era ajena a su trayectoria⁵⁷. En 1953 había colaborado en una de las producciones de Massine realizada en el Teatro alla Scala di Milano. Si este hecho ha llevado a reconocer la relación ambas versiones⁵⁸, para los comentaristas españoles, al igual que había sucedido con el ballet de Pilar López, la nueva versión nacional

54. El acto tuvo lugar en el Teatro María Guerrero. La cobertura de la misma y el texto fue publicado la revista *Mundo Hispánico*, dedicado a la I Bienal de Arte Hispanoamericano, véase: DALÍ, Salvador. «Picasso i yo». *Mundo Hispánico*, nº 46 (1952), pp. 39-42.

55. CORREYERO RUÍZ, Beatriz. «La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política». *Revista de Estudios Turísticos*, nº 163-164 (2004), pp. 55-79.

56. El ballet formaba parte de un espectáculo más amplio dedicado a Falla que luego también viajó hacia Bruselas para ser presentado ante el público de la Exposición Universal de 1958.

57. También había bailado fragmentos con Rosario como Los chavalillos sevillanos, SEGARRA, M^a Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*. Tesis doctoral inédita. Madrid, UCM, 2012, pp. 102, 107, 245, 247, 276 y 295.

58. Segarra reconoce en su investigación herencias del coreógrafo ruso, SEGARRA, M^a D. *Antonio Ruiz Soler...*, pp. 340-349.



Figura 4. Santos YUBERO. Fotografía del Ballet Español de Antonio en una actuación de *El sombrero de tres picos*, 1962. Fotografía facilitada por la Comunidad de Madrid.

era la más novedosa y la mejor de sus precedentes. Todavía considerada por Segarra como una de las piezas clave en la consolidación de la danza española estilizada⁵⁹.

Antonio Fernández-Cid, desde *ABC*, la alabó por sus aspectos coreográficos, pero también por los pictóricos e incluso utilizó un lenguaje lleno de analogías entre las dos artes para calificar al ballet: «[...] una visión nueva, distinta, musical y vibrante, en que el colorido, gracias también a los estupendos figurines de Muntañola, es policromo y muy felices los trazos»⁶⁰.

Aunque el musicólogo solo cita la contribución de Muntañola al vestuario, el pintor y decorador catalán fue el artífice del resto de decorados que Antonio utilizó en sus versiones escénicas de *El sombrero de tres picos*, hasta la versión televisiva de 1972. Muntañola, a quien se puede ver junto a Antonio en una editorial de *Destino* trabajando en este cometido, fue uno de los principales decoradores de la escena catalana y, en concreto, de la danza adscrita a este territorio⁶¹. A pesar de que su relación con el ballet estuvo más vinculada a su veta clásica, demostró una gran ca-

59. *Ibid.*, p. 14. José María Gamboa todavía considera que no ha sido superada hasta la fecha. GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid, Espasa, 2005, pp. 112-115, SEGARRA, M^a D. *Antonio Ruiz Soler...*, p. 14.

60. FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Victoria de los Ángeles, Toldrá y Antonio, en el “Programa Falla” del Festival granadino». *ABC*, Madrid, 26-VI-1958, pp. 64-65.

61. Trabajó con Paul Goubé e Yvonne Blake en los años cuarenta, pero sobre todo con Joan Magrià en diferentes proyectos artísticos.



Figura 5. Fotografía del Ballet Rafael de Córdoba en el Festival de Messidor, interpretando *El sombrero de tres picos*, 1965. Colección Rafael de Córdoba.

pacidad de adaptación y consiguió ofrecer una de las versiones más heterogéneas y originales en la ambientación. Los coloridos figurines a los que se refería Fernández-Cid se resisten a realizar parangones estéticos tan claros o literales como en los ejemplos anteriores. Esta consideración se puede extrapolar al resto del decorado. Fachadas enjalbegadas, pozo, puente... y, sin embargo, todo ha perdido parte de su lustre. Los enrejados de la típica casa andaluza han desaparecido y en su lugar «persianas de caña y diversos colores»⁶² dividen la escena protagonizada por unas arquitecturas con aspecto de choza [Figuras 4 y 5]. El Molinero y la Molinera continúan en Andalucía, pero parecen haber sido trasladados a otro escenario dentro de la propia localidad de Guadix, el barrio de las Cuevas. La imagen de este particular tipo de viviendas excavadas en la tierra se hizo muy popular en la cultura visual y literaria producida en el extranjero. La fascinación por captar este y otros tipos de infraviviendas ha sido explicada por Alicia Fuentes⁶³ como una parte del *boom* turístico⁶⁴ que buscó en España algo más que sol y playa: un reducto de autenticidad pre-industrial que sedujo especialmente a un tipo de viajero. El estado

62. MONTSALVATGE, Xavier. «Música». *Destino*. Barcelona, 07-VI-1958, p. 45.

63. FUENTES, Alicia. *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*. Tesis doctoral. Madrid, UCM, 2015, pp. 313-329.

64. PACK, Sasha D. *Tourism and Dictatorship. Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. Hampshire, Palgrave MacMillan, 2006.

ruinoso del puente, el pozo y hasta el punto tribal de las edificaciones parece ser consciente de esta mirada antropológica y etnográfica al presentar paralelismos con el topos del «país-vestigio»⁶⁵.

No en vano y desde finales de los años cuarenta, la cultura artística en España se había decantado por lo primitivo. Algunos de los tropos más repetidos en el discurso histórico-artístico volcado sobre la abstracción, convertida ya en arte oficial, tienen su eco en la recepción del espectáculo tanto en Madrid, como al año siguiente en Barcelona. Ángel Laborda destacaba el ballet por «su sentido más libre y espontáneo»⁶⁶, cualidades a las que también sumaba lo popular, atributo que podía haber sido estimulado tanto por lo coreográfico, como por el abundante uso de objetos vernáculos, presentes sobre el escenario. Este atrezo también dota de un mayor realismo a una escena que, a pesar de todo lo dicho con anterioridad, era todavía interpretada de una forma muy libre en el vestuario. Todo esto se puede explicar bajo los parámetros de aquella «racial obsesión realista» a la que se argüía como una de las constantes en el arte español con la que se justificaba la ausencia de naturalismo en el arte⁶⁷. Esto resulta crucial si se tiene en cuenta que este *Sombrero* fue considerado para algunos críticos como el más auténtico justo por su racialidad⁶⁸.

Dentro del contexto dancístico internacional todo esto tiene su eco en algunas tendencias contemporáneas a la puesta en escena del ballet. Si en general la danza fue considerada un arma política⁶⁹ durante la Guerra Fría, las posibilidades de llevar a cabo la representación más auténtica de la nación: produjo una proliferación de compañías estatales de danzas folklóricas basadas en el modelo de la URSS. Como ha señalado Anthony Shay no todas estas agrupaciones utili-

65. URBAIN, Jean-Didier. *El idiota que viaja. Relatos de turistas*. Endymion, Madrid, 1993 (ed. original 1991), pp. 188-189.

66. LABORDA, Ángel. «Presentación de Antonio en la Zarzuela». *Informaciones*. Madrid, 31-III-1959, p. 8.

67. LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador. «Humilde mirada española sobre la pintura abstracta». *Juventud*. Madrid, 18/24-II-1954, citado en MAYAYO, Patricia y MARZO, José Luis. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 214. El realismo en el caso del arte abstracto se manifestaba de distintas formas, pero entre ellas se puede incluir el uso de materia.

68. ZANNI, U. F. «Calderón. Presentación de Antonio su “Ballet Español”». *La Vanguardia*, 14-II-1959, p. 21.

69. PREVOTS, Naima. *Dance for export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Middletown, Wesleyan University Press, 1998. Tras este se puede señalar el realizado por CROFT, Clare. *Dancers as diplomats* y otras investigaciones que han sido recogidas en congresos como *Dancing the Cold War An International Symposium*, organizado por Lynn Garafola en el Harriman Institute de Columbia University en 2017.

zaron el folclore en el mismo grado, pero casi todas se caracterizaron por «pasar mucho tiempo investigando o [...] intentado justificar y mostrar sus obras como “auténticas”»⁷⁰.

Nada de lo anterior era ajeno a la propia tradición de la danza escénica española desde Antonia Mercé, *la Argentina*, sin embargo el interés aquí radica en su vinculación con una obra como *El sombrero de tres picos*. Ya no solo sobre la escena, sino en un mismo cuadro la España más culta, representada por Goya o el propio Falla, se simultanea con una más rural y, en base a lo ya señalado, es transformada por una alteridad demandada desde el exterior. Sin abandonar su estatus de simulacro idílico de España, la ruralización o, si se prefiere, exotización de esta pieza provocaba una renacionalización del ballet. El ballet de Antonio también se volvía más hegemónico al poder parangonarse no solo con las compañías de ballet clásico⁷¹, sino también con ese otro tipo de iniciativas de corte más folklórico que, por su grado de estilización, coincidiría con el influyente Ballet Moiséyev.

DE DENTRO HACIA FUERA Y OTRA VUELTA AL SOMBRERO DE PICASSO

El uso propagandístico de la danza en España fue constante durante toda la dictadura⁷², como también lo fue el de bailarines españoles que se pasaron por los escenarios de todo el mundo, a veces también al margen de sus compañías. Se aludía a la colaboración de Antonio para la versión de la Scala de Milán, en la que no

70. «[...] spend a great deal of time conducting research or, conversely, at least attempting to justify and show their works to “authentic”». SHAY, Anthoni. «Parallel Traditions: Sate Fok Dance Ensembles and Fok Dance in “The Field”». *Dance Research Journal*, vol. 31, nº 1 (1999), p. 44 (pp. 29-56).

71. FERRER CAYÓN, Jesús. «La “atracción máxima” del festival Internacional de Santander (FIS): Antonio “el Bailarín” y la instrumentalización política de la dictadura franquista (1955-1969)». En: *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*..., pp. 219-254.

72. Antes de la Guerra Fría los intercambios se realizaron con las potencias del eje o iniciaron las políticas de la Hispanidad. Véase: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)». En: *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406; FERNÁNDEZ HIGUERO, A. «La escena española en el París ocupado (1940-1944): acomodaciones y resiliencias»..., pp. 171-199; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel. «De gira con el franquismo: Mariemma, entre la oficialidad y la subversión». En: *La investigación en danza, vol. 1*. Valencia, Mahali, 2016, pp. 171-178; MURGA CASTRO, Idoia. «“La Quinzaine de l’art espagnol”: entre el exilio y la Ocupación». *Bulletin Hispanique*, vol. 120 (2018), pp. 291-308.

se puede obviar la participación de la bailarina española Mariemma⁷³. Ambos se convirtieron entonces en los primeros bailarines españoles en interpretar la obra delante de los decorados originales de Picasso durante el franquismo. Este acontecimiento fue celebrado como un triunfo para los bailarines, pero no se perdió la ocasión para atacar al pintor, cuyo decorado ya despertaba tan pocas pasiones como su autor. Así trasluce de las declaraciones de Cortés Cavanillas al respecto de la actuación de Mariemma, esta vez sin Antonio, en Roma: «hoy resultan pobres de color y de fantasía»⁷⁴. Cabe citar que en paralelo a estas actuaciones en Italia se celebraban dos exposiciones dedicadas a Picasso en las dos ciudades en las que se presentó el ballet. La de Milán exhibía *Guernica* y presentaba al «Picasso oficial más político»⁷⁵.

El capítulo de colaboraciones coreográficas en el extranjero vinculadas a este ballet también incluye la de José Udaeta y Susana Audeoud. La pareja artística fue invitada a montar y bailar una versión para la Ópera de Zúrich⁷⁶. Los figurines fueron obra de la pintora catalana Marta Font⁷⁷, mientras que del diseño decorado se encargó de los escenógrafos del coliseo suizo. Una de las fotografías de la versión publicada en *Destino* da una idea del diseño de la escenografía: una gran masa arquitectónica de volúmenes cúbicos en torno a la que se organizan el resto de elementos más icónicos. El uso de una iluminación expresionista incide sobre uno de los elementos de la ambientación hasta ahora menos aprovechados por los escenógrafos: el reloj de sol que, a diferencia de las pautas del guion, no aparece pintado sobre la fachada, sino que proyecta sobre esta la sombra de uno colgante. En el centro, Susana y José Udaeta emergen casi como dos bibelots rodeados del cuerpo del ballet. La fórmula de una estampa de baile español romántica sobrevive también en lo material. Font toma como fuente un patrón de los trajes de escuela bolera decimonónica, todavía hoy muy ligados al imaginario de «lo español» en el

73. MERA, Guadalupe. «Mariemma. El triunfo de la danza española en Italia (1951-1955)». En: *Mariemma y su tiempo*. M^a Rosa Ruiz Celaá, Antonio Álvarez Cañibano y Paula De Castro Fernández (coords.). Madrid, INAEM, CDMYD, CSDMA, 2018.

74. Lo comentaba con respecto a la actuación en el Teatro de la Ópera de Roma. En esta ocasión solo bailó Mariemma, CORTÉS CAVANILLAS, Julián. «Falla, Picasso, Mariemma y Massine juntos». *ABC*. Madrid, 23-XII-1953, p. 15.

75. ROBLES TARDÍO, Rocío. *Informe Guernica*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2019, p. 90.

76. Se les encargó el montaje y la interpretación del ballet en una función de gala de la agrupación estable del teatro para la temporada de 1956. El evento fue cubierto por Gasch en: GASCH, Sebastián. «Noticias de Susana y José». *Destino*. Barcelona, 07-IV-1956, p. 36.

77. MURIAS, Carlos. *José Udaeta, 50 años en escena*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1995.

ballet clásico al que, por otra parte, se adscribía tanto la mayor parte del elenco de la producción, como la programación del foro.

La asistencia coreográfica española motivada por necesidades técnicas llevó en 1969 a otra colaboración española en este ballet. El Teatro Colón de Buenos Aires preparaba un Homenaje a Manuel de Falla coincidente con el treinta aniversario de la llegada del compositor a Argentina. Se seleccionó para el programa la ópera *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*. La compañía de ballet estable del teatro conocía la versión original de *Tricorne*, escenificada por el Ballet Ruso de Montecarlo y base para la versión de Margarita Waltman en 1941⁷⁸. Sin embargo, esta vez el teatro contrató a un nuevo coreógrafo para llevar a cabo una nueva coreografía. Ángel Pericet fue el elegido para llevar a cabo esta misión. El bailarín y coreógrafo español, perteneciente a una de las sagas dancísticas más importantes de la historia de la danza española⁷⁹, gozaba ya de un incuestionable prestigio en Argentina, donde había actuado por primera vez en 1949. Su participación en esta producción no solo le convirtió en el primer bailarín español que colaboró como coreógrafo en el teatro, sino también en el primero de esta nacionalidad en presentar *El sombrero de tres picos* sobre sus tablas.

Como en el caso anterior, tanto el bailarín como su hermana Carmelita, desempeñaron los roles del Molinero y la Molinera. De igual manera, los decorados fueron obra de un pintor local, Héctor Basaldúa. El artista era uno de los escenógrafos más importantes de la escena argentina y el artífice de la versión de los años cuarenta. Si en aquella ocasión el pintor había diseñado un decorado giratorio, para la versión de los años sesenta apostó por una escenografía estática en una línea monumental muy similar a la de otras producciones comentadas a lo largo este artículo. En el vestuario de los personajes como el Corregidor se pueden observar analogías con los de Picasso, mientras que otros incluyen las citas más hipertróficas al imaginario español. Una mirada más atenta al vestido de Carmelita permite detectar algunos rasgos propios del traje de gaucha, como la longitud de la falda hasta los tobillos, las mangas cortadas en el codo o el uso de volantes, patrimonio no exclusivo de lo español. Lo mismo podría extrapolarse del uso de botas altas del Molinero⁸⁰. Si

78. *La prensa*. Buenos Aires, 18-IV-1969, p. 35, proporcionado por Familia Pericet, a la que se agradece su colaboración para realizar esta parte de la investigación. Por la misma razón y para el mismo contexto, también se agradece la ayuda brindada por Carlos Manso.

79. CARRASCO, Marta. *La Escuela Bolera sevillana*. Sevilla, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía, 2013.

80. Algunas imágenes de esta producción se pueden ver en: Centro Argentino de la Danza, Galería de celebridades: Ángel Pericet. 9ª entrega [Archivo de vídeo]. [Consulta: 12-IX-2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C-HB5adf63g>.

el carácter primigenio de esta realización sorprende por la presencia histórica de compañías de danza española en la programación del Colón, el intento del Estado español por sacar rédito del montaje no resulta ya a estas alturas llamativo⁸¹ y este homenaje a Falla fue visto como una oportunidad de hacer extensible esos vínculos a otros medios escénicos⁸². Así lo recogen varios diarios, como *La Vanguardia Española*⁸³ y de cuya recepción del acontecimiento se puede rescatar una fotografía de escasa calidad, pero en la que se puede apreciar una visión más panorámica de la escena.

En esa misma cronología se produjeron más maniobras de esta índole perpetradas desde el Estado. No exentas de paradojas⁸⁴, estas todavía produjeron el desvío hacia Picasso. En 1965 el Musée des Augustins de Toulouse organizó la exposición *Picasso et le théâtre* que sirvió como tema principal al Festival Internacional de Música y Arte Dramático de Messidor. Con la idea de dar una vida efectiva a algunos de los objetos presentados en la muestra se organizó un programa de danzas en el que se incluyeron ballets de firma picassiana. *Tricorne* volvió a escena con nuevos protagonistas: la compañía de danza española de Rafael de Córdova⁸⁵ [Figura 6]. Para la representación se rehicieron los decorados según los bocetos de Picasso con la inclusión de algunos cambios, como el acortamiento de los trajes «para una mejor evolución de los danzantes»⁸⁶. Esta vuelta del ballet trajo consigo el retorno físico de los siempre evocados decorados de Picasso en España y su exhibición en la actuación del grupo en el Festival de las Cuevas de Nerja al año siguiente⁸⁷. La polémica no pudo faltar, pero esta vez se desarrolló

81. El estreno coincidió con la firma de un acuerdo cinematográfico hispano-argentino dirigido a reactivar las relaciones culturales entre ambas naciones, véase «Actividades españolas en Buenos Aires». *La Vanguardia Española*. Barcelona, 22-IV-1969, p. 90.

82. MONTSANT, Oriol de. «Presencia del arte español en Argentina». *ABC*. Madrid, 07-V-1969, p. 21. En la reseña se alude al interés para la reapertura entre ambos escenarios, pero también a la necesidad del apoyo estatal para hacer perdurables estas maniobras. Estas declaraciones coinciden con el testimonio de la familia Pericet que confirmó la ausencia de apoyos económicos e institucionales por parte del gobierno.

83. «Homenaje a Falla en Buenos Aires». *La Vanguardia Española*. Barcelona, 04-V-1969, p. 48.

84. CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992, p. 38.

85. Se agradece a Rafael de Córdova y Gloria por la aportación de materiales y sus propios testimonios sobre estas producciones.

86. OLANO. «Picasso, autor teatral». *ABC*. Madrid, 24-X-197, p. 154.

87. Fueron utilizados al año siguiente en el Festival de danza de las Cuevas de Nerja, véase PM Ballet Rafael de Córdova en las Cuevas de Nerja, 1966. Fuente: Fondo Bourio, ARCM.

fuera de los márgenes del conflicto estético y/o político: Massine reclamó la postestad sobre los derechos de la escenografía⁸⁸.

UN SOMBRERO DE RETALES: LAS ÚLTIMAS VUELTAS DEL SOMBRERO

Consciente o no de la posibilidad de que Massine ejerciera sus derechos, la indolencia del pintor ante este traslado tiene sentido dentro de la cronología de los sucesos. Los sesenta eran otra cosa, otra historia, para algunos otro país⁸⁹, y entre los síntomas de este cambio se puede incluir el hecho que, desde 1963, Picasso contase ya con su propia sede museística en Barcelona. Asimismo, cualquier intento de despolitización de Picasso ejercido por parte del gobierno franquista tampoco puede comprenderse como neutralización total de sus posibilidades subversivas⁹⁰. Si, a la luz del estudio de Alicia Navarro incluido en este volumen, aquella Andalucía imaginada en 1919 podía contener más similitudes con la realidad arquitectónica de los distintos poblados de colonización levantada en esos años por arquitectos comprometidos con la recuperación de la modernidad⁹¹, si esa España de Picasso podía ser, más que nunca, la real: ¿a quién representaba en ese momento el grotesco y autoritario Corregidor? Lo irónico de este planteamiento da cabida a la subversión⁹², a la aparición de dobles sentidos⁹³ capaces de multiplicarse tanto como sus observadores. Con una mirada lanzada desde el presente, ¿no se puede contemplar esta vuelta de Picasso también como un regreso hacia «las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global»⁹⁴ ligadas a lo español?

88. *Ibidem*. La información fue cotejada en el Congreso Internacional en el Centenario de *El sombrero de tres picos*. *Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después* por Lorca Massine.

89. GRACIÀ GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975)*. *Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 271.

90. Más aún si se tiene en cuenta la recuperación más politizada de los imaginarios picassianos por parte de los artistas plásticos antifranquistas y su relación con la vanguardia, véase: BARREIRO, Paula. «Picasso, the Regime and the Avant-garde in Francoist Spain». En: *Picasso and the Politics of Visual Representation: War and Peace in the Cold War Era and Since*. J. Harris y R. Koeck (eds.). Liverpool, Liverpool University Press, 2013, pp. 89-197 y HERNÁNDEZ HENCHE, N. *Picasso en el punto de mira. La Picassofobia y los atentados a la cultura en el Tardofranquismo (Memoria Artium)*. Barcelona, Servei de publicacions de la Universidad Autònoma de Barcelona, 2019.

91. Véase contribución de Alicia Navarro incluida en este mismo volumen.

92. BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid, Visor, 1999, p. 97.

93. GRACIA, Jordi. *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama, 2004.

94. JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires, Ediciones imago mundi, 1991, p. 37.



Figuras 6 y 7.

Manuel MONTAÑOLA. Boceto para El sombrero de tres picos, 1958.

Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

Junta de Andalucía.

Si para Fredric Jameson esta clase de retorno es una de las principales características del *pastiche*, este fenómeno basado en la «canibalización» de estilos diversos procedentes del pasado, parece ajustarse a algunas de las mezclas advertidas en las producciones analizadas hasta ahora⁹⁵. Seguro que también al ver los trajes de Picasso moverse debajo de las estalactitas de la cueva.

Unas imágenes se simultanean a otras, no se maquilla su distancia. Sigfrido Burmann tampoco lo hace con unos fragmentos o no se ensamblan en la escena de la producción de *El sombrero de tres picos* para el ballet Teatro del Liceo de Barcelona en 1973. La artificialidad brota a través de ese atrezo resquebrajado, en cuyo fondo se ve recortada la silueta de una Guadix que ya es un recuerdo lejano, una evocación de su paisaje⁹⁶. Lo mismo sucede con el vestuario. En pleno tardofranquismo continúan reapareciendo los personajes de Goya, pero su autor, el pintor Ramón Aulina de Mata, sobrepasa los anacronismos patrios y se contamina ahora de otros que le llevan, por ejemplo, a vestir al cuerpo de autoridades como puritanos del siglo XVI. Los decoradores no son los únicos *pasticheurs*. Otras presencias sobre el escenario apuntan hacia el coreógrafo. En algunas fotografías de la producción, como las conservadas por la Asociación Liceo Ballet, permite una visión general de la puesta en escena [Figura 7]. En ella destaca la presencia de un pliego de romances en el centro del escenario explica las palabras expuestas por Gasch en su reseña de *Destino*: «El cuadro plástico inicial, [...] representa a un ciego explicando la gente del pueblo el romance del Corregidor y la Molinera»⁹⁷.

Las coplas de ciego habían servido como fuente al propio Alarcón en la concepción de su novela. Sin embargo, no aparecían sobre el libreto del ballet. Su inclusión sobre la escena genera nuevos encuentros que afectan tanto al orden visual, como al performativo. El ciego de los romances no solo era un arquetipo que había trascendido lo literario gracias a una abundante iconografía —también con filiación goyesca—, sino también de los personajes rescatados por la dramaturgia de sesgo más renovador surgida en territorio español entre los años cincuenta y sesenta. La inclusión de elementos populares a la escena contemporánea convirtió al ciego-narrador en un personaje con cierta recurrencia en las obras del nue-

95. Cabe señalar la propia relación de Picasso con el pastiche en su práctica del *collage* subrayada por KRAUSS, Rossalind. *Los papeles de Picasso*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 89-210.

96. Este elemento, por su proximidad a algunos bocetos del Institut del Teatre, hace pensar en la posibilidad de que algunos de ellos no pertenezcan a la producción de Pilar López y sí a esta.

97. GASCH, Sebastià. «El sombrero de tres picos». *Destino*. Barcelona, 24-II-1973, p. 47.



Figura 8. Fotografía de una actuación de *El sombrero de tres picos*, 1973. Asunción Aguadé (Molinera) y Alfons Rovira (Molinero). Asociación Liceo Ballet.

vo teatro desarrollado en España. Estas orientaciones contaron con su principal foco de acogida en Cataluña⁹⁸, donde Alfredo Mañas había estrenado en 1956 su versión en clave de farsa de *El sombrero de tres picos*. *Las coplas para el Corregidor y la Molinera* fue repuesta en 1969, ya con el título de *La feria de Cuernicabra*, con la participación de Joan Magriñá como bailarín y coreógrafo. La cercanía de estos hechos y el propio contexto teatral catalán ayuda a explicar la innovación de Magriñá, incluso a la de Burmann⁹⁹. La introducción de ese motivo, justificada seguro por exigencias funcionales relacionadas con la falta del telón de boca¹⁰⁰, no era sin embargo tan novedosa como Gasch llegó a declarar en su reseña. En una de las fotografías tomadas por Gyenes durante una de las actuaciones de la versión del ballet de Antonio, fechadas en 1958¹⁰¹, se puede ver a un personaje sobre unos zancos. En sus manos lleva también un pliego en el que se narran tres escenas del ballet, que Muntañola abocetó en uno de los diseños con alta probabilidad realizados para ese atrezzo [Figura 8].

98. Véase CORNAGO BERNAL, Óscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta*. Madrid, CSIC, 2000, en especial capítulo V.

99. En este contexto también fue muy influyente el ideario escénico de Bertolt Brecht, *ibidem*.

100. Según lo relatado por Mari Carmen Luzuriaga y M^a Rosa Ruiz Celaá en la mesa redonda del Congreso Internacional de *El sombrero de tres picos*, Mariemma utilizó este mismo recurso con los mismos fines en 1976.

101. Aparecen con esa fecha en el Fondo del fotógrafo Gyenes de la Biblioteca Nacional de España, véanse fotografías con signatures GYENES 13/12-13/13.

Es difícil adivinar si Magriñá llegó a ver la puesta en escena de Antonio o si Antonio vio la de Alfredo Mañas. ¿Habría tenido algo que ver alguna de sus otras adaptaciones?¹⁰² Sea como fuere esta escena se hizo común en otras versiones como la del Mariemma Ballet de España o la del propio Ballet Nacional. Como se había apuntado en la introducción el decorado era el de Picasso, pero la coreografía de Antonio. Ahora se puede decir que también algo más.

CONCLUSIONES

La sugerencia de otras posibilidades cierra este análisis de las puestas en escena de *El sombrero de tres picos*. Enfocar este estudio desde un punto de vista escenográfico ha permitido conocer otras caras del *Sombrero* o, lo que es lo mismo, otros modos de presentar y representar el ballet.

La riqueza de variaciones sobre un mismo motivo ha servido para revelar mucho más que información estética, histórico-artística, cultural o política, también coreográfica. Toda esta variedad lleva a pensar la importancia del ballet dentro de la historia de la danza española, algo que sin duda se debe de poner en relación con su carácter más internacional. También implica reflexionar sobre su inagotabilidad: aún cuando la historia del ballet en este contexto ha hecho inevitable la vuelta sobre/de Picasso a la escena, la escenografía nunca se revela como la misma.

La propia intermitencia del imaginario picassiano: nunca del todo ausente, gracias a las citas textuales y/o visuales, pero tampoco totalmente presente —y siempre en una versión que en apariencia presenta la cara más apolítica de Picasso—, invita a llevar a cabo un estudio más profundo. ¿Cómo entender su valor simbólico sin estudiar en profundidad el resto de puestas en escena en esos años? ¿Cómo colocar esta obra dentro de la propia trayectoria de Picasso y en relación al franquismo? Más difícil aún, ¿es posible colocar en algún lugar una obra tan itinerante en tiempo, lugar y soporte? La problemática es también aplicable a la idea de *canon*, llena de objeciones en casos como el de Dalí. Si la respuesta a algunas preguntas planteadas en la introducción todavía invita a una mayor profundización, ello no exime la elaboración de una conclusión al respecto: las escenografías son obras plásticas que presentan sus propios síntomas. Estos, sin embargo, también se han visto como indicadores válidos para advertir de cambios en el carácter de la obra de arte para la que han sido creados. Desde la etapa preliminar, como boceto, hasta

102. Aquí se hace referencia a *La pícaro molinera*, adaptación filmica de la novela que también comenzaba con unos títeres, o a la versión de Alejandro Casona.

su visionado y recepción por parte del público se ha podido comprobar cómo los elementos decorativos son algo más que parte de las imágenes remanentes de un ballet: las conforman tanto a nivel físico, como textual.

En consecuencia, este estudio no solo ha servido para engrosar un museo imaginario —en términos de Malraux—, dedicado a las producciones de *El sombrero de tres picos* realizadas por bailarines españoles en el contexto de la dictadura franquista, sino también para reivindicar el papel de las imágenes —y por extensión el de la escenografía— para crear historia de la danza.