

Inspirados por Rusia. Como os Ballets Rusos influenciaron en Camilo Díaz Baliño



IRIA-FRINÉ RIVERA VÁZQUEZ*
(Fundación Luís Seoane)

Sumario

Os *Ballets Russes*, fundados por Sérgei Diagheliev, constituíron un epicentro de inspiración e de transformación nas artes plásticas i escénicas dende a súa fundación en 1909. Herdeiros da grande tradición rusa do ballet, a súa nova concepción en canto a presentación visual na unión de escenografía, caracterización, linguaxe corporal, iluminación, música e temática fixeron deles un dos maiores impactos na Arte, en especial na década dos anos 20. No contexto da arte galega desa época a figura de Camilo Díaz Baliño resulta crucial, non so pola súa contribución na conformación -xunto con Vicente Risco- dun imaxinario galego contemporáneo, senón polo seu estudo e introdución de moitas das características revolucionarias que aportaron os artistas rusos desta compañía de danza moderna.

Abstract

The *Ballets Russes*, founded by Sérgei Diagheliev, has been an epicenter of inspiration and transformation in the performing arts since its foundation in 1909. Heirs to the great Russian tradition of ballet, its new conception in terms of visual presentation in its union of stage design, characterization, body language, lighting, music and theme allowed them to make one of the greatest impacts on the Art of that period, especially in the 1920s. In the context of Galician art of that time the figure of Camilo Díaz Baliño is crucial, not only for his contribution in shaping - along with Vicente Risco - an imaginary contemporary Galician, but for his study and introduction of many of the revolutionary features that Russian artists brought to this modern dance company.

Verbas chave: Tradición, danza, reinvenção, vangarda, identidade.

1. ENTRE CISNES DE PRATA

O ballet ruso é, xunto coa escola romántica francesa e a contemporánea norteamericana, unha das danzas mais famosas dentro das artes escénicas. Foi Edgar Degas quen recollera a imaxe da bailarina que consagraran os ballets (fig.1): unha figura feminina etérea, co cabelo recollido e vestida cun maillot flexible cinguido, acompañado dun tutú de seda branca, medias igualmente brancas e zapatillas

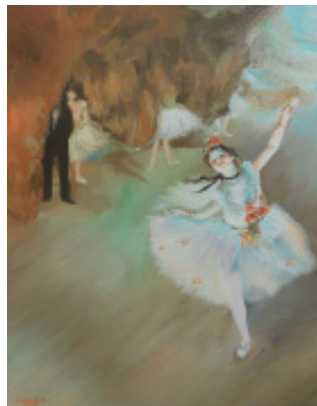


Fig. 1. *A estrela ou a bailarina no escenario*. 1876. Edgar Degas. Técnica: Pastel sobre monotipo. Medidas: 58,4 x 42,0 cm. Musée d'Orsay, Paris.

* **Iria-Friné Rivera Vázquez** (1988, Vigo). Historiadora da Arte, fotógrafa, divulgadora, conferenciante e voz. Patroa da Fundación Luís Seoane. É licenciada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela, con especialización en Arte da Idade Moderna. É autora do libro, *A orixinalidade radica nas orixes. O concepto da imaxe galega na estética de Vicente Risco* (en imprenta) i é coautora, xunto con Xosé Estévez e Joaquim Ventura, do libro, *Vicente Risco no xornal Euzkadí*. Publicou distintos traballos nos seguintes espazos: *Grial - Revista Galega de Cultura*, *Praza Pública*, *Espazo23*, *Libro Dixital de Artistas* (Facultade de Belas Artes de Pontevedra), *Galicia Confidencial*, *Luzes*, o *Portal Galego da Lingua*, *La Voz de Ortigueira*, *Historia de Galicia e Testemuñas-Cornide* - Instituto de Estudos Coruñeses José Cornide. Tamén realizou conferencias na Facultade de Filoloxía da Coruña, na Asociación de Amigos dos Museos de Galicia - Portas Ártabras, a Real Academia Galega de Belas Artes, na Igrexa de Ortigueira, na Escola de Arte e Superior de Deseño Pablo Picasso e no Igaciencia - Centro de Novas Tecnoloxías de Galicia.



Fig. 2. *Mênade bailando*. 27 a.C-14 d.C. Posible obra de Calímaco. Copia romana dun orixinal grego de finais do século V a.C. MET, New York.



Fig. 3. *Danza labrega*. 1568. Pieter Brueghel. Técnica: Óleo sobre táboa. Medidas: 164 x 114 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.

atadas ao nocello con graza. Ao longo da Historia da Arte os bailes e as danzas foron representados expresando éxtase (fig. 2), celebración (fig. 3), maxestosidade (fig. 4) ou elegancia (fig. 5). Sen embargo a partir de 1755 o ballet comezou a despuntar como forma artística, articulándose logo no século XIX como un xénero propio.

Os contos de fadas da cultura popular ou o orientalismo serviron como inspiración para *librettos* e partituras, así como estableceron unha estética na que caracterización, linguaxe corporal, ambientación e paletas cromáticas conformaron unha maneira de concibir, entender e de ver o espírito e a figura humana. Son o caso de ballets como *Giselle* (1841) ou *La Bayadère* (1877). Basada nunha disciplina de pasos articulados, de xestos altamente estilizados e unha coreografía coordinada i embelecida, o ballet resultaba un soño na realidade. Nunha época na que Romanticismo prendera na imaxinación e na cultura da



Fig. 4. *Os praceres do baile*. 1717. Jean Antoine Watteau. Técnica: óleo sobre lenzo. Medidas: 52,7 x 65,7 cm. Dulwich Picture Gallery, London.



Fig. 5. *O Entroido de Venecia (o minueto)*. 1754-1755. Giovanni Domenico Tieppolo. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 110 x 80 cm. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 6. *Fadas danzando*. 1866. Johan August Malmström. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 900 mm x 1490 mm. Nationalmuseum, Estocolm.

sociedades europeas, a danza era un dos rostros mais visibles dos desexos, os anhelos, as fantasías e as ideas sobre o amor, a Natureza, a sexualidade, as clases sociais ou a identidade persoal. Pero de igual xeito que o marabilloso, o poético e o extraordinario do romántico influíu no século XIX, tamén outra parte da mesma alma -o cultivo da orixinalidade, a liberación do ser, a plasmación da vitalidade e enerxía das forzas primixenias- faría o anuncio da entrada do século XX.

1.1. Amor, romance i eternidade: a estética do ballet

Dous dos ballets mais coñecidos e de maior influencia son rusos: *A Lagoa dos Cisnes* (1877) e sobre todo *A Bela Durminte* (1890). Tanto o primeiro como o segundo tomaron referencias de contos; *A Lagoa dos Cisnes* é froito do relato *O velo roubado* (*Der geraubte Schleier*) recollido polo escritor Johann Karl August Musaeus (1735-1787), mentres que a celeberrima *A Bela Durminte* é unha adaptación de *A Bela Durminte do Bosque*, sumado por Charles Perrault (1628-1703) no seu *Historias ou contos de tempos pasados* (*Histoires ou contes du temps passé*, 1697) e logo recollido polos irmáns Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) en *Contos da infancia e do fogar* (*Kinder-und Hausmärchen*, 1812-1815). Ambas pezas de danza non so comparten fama, senón tamén autorías mestras do considerado Gran Ballet Ruso: as súas respectivas coreografías foran pensadas por Marius Petipa (1818-1910), quen tamén levaría o seu estilo aos ballets *O cascanoces* (1892), a citada *La Bayadère* e *Raymonda* (1898). Outro elemento en común en ambas obras é a música, que fora composta por Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893). Estas obras forman parte do panteón do Ballet do século XIX, compartindo un lugar de honra con obras coma *Coppélia* (1870) do Ballet Romántico Francés. Algunhas destas pezas forxaron mitos e imaxes que impregnarían ao público da súa época e logo posteriormente.

En *Giselle*, concibida a partir do libro *De L'Allemagne* (1835) de Heinrich Heine (1797-1856), aparecen escenas da tolemia pensadas coa mesma altura psicolóxica e visual que nos actos de óperas do Bel Canto como *Anna Bolena* (1830, Gaetano Donizetti) e *Lucia de Lammermoor* (1835, Gaetano Donizetti) así como en pinturas coma a *Ofelia* (1852) de John Everet Millais. Sen embargo actos como a aparición das *Willis* e sobre todo a danza da Raíña Myrtha -obra dos coreógrafos Jules Parrot (1810-1892) e Jean Coralli (1779-1854)-, resultan unhas das escenas mais abraiantes deste ballet. Non é so a pulcritude, a exactitude e a precisión dos pasos, a perfecta forma na que o corpo é dirixido. Trátase da plasticidade de todo o corpo de ballet en movemento, vestido enteiramente en branco, deslizándose polo escenario como se flotara. Trátase dunha das mais brillantes creacións do chamado *Ballet Blanc*, conformado nas escolas de París no Romanticismo. A aportación mais importante feita polo *Ballet Blanc* é a técnica *en pointe*, mediante a cal as bailarinas movíanse sobre as puntas dos pes. Esta técnica era tal que as bailarinas creaban a impresión de personificar, en efecto, as sílfides e fadas dos ballets, todas elas cunha impresión flotante i enigmática. O éxito da estética do *Ballet Blanc* vese en *La Bayadère*, na que durante a alucinación polo opio do Príncipe Solor, a alma da sacerdotisa Nikiya (encarnada en vinte e catro bailarinas) aparece repetida como nunha sucesión de espellos reflectidos ou en *A Lagoa dos Cisnes*, na que a luz da Lúa aparece mostrando a princesa Odette e a doncelas iluminándoas mentres moven espléndidas os seus brazos como áas de cisnes.

A razón para a popularidade destes ballets debíase en boa medida ao clima cultural. As sucesivas sociedades do século XIX recibiran a herdanza de contos consolidados dende o século XVII. É o caso de *A Bela e a Besta* (*La Belle et la Bête*, 1756) escrito por Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) e a colección de contos árabes de *As mil e unha noites* (850) de Abu Abd-Allah Muhammad el-Gahshigar (século IX), traducidas ao francés por Antoine Galland (1646-1715) en 1704. Pero foi a finais do século XVIII a data na que se deu comezo a difusión de contos, como sucede cos catro cantos de fadas incluídos no *Xogo de nenos e conversacións* (1776-1778) de Johann Gottlieb Schummel (1748-1813). E aquí tamén é preciso nomear a Albert Ludwig Grimm (1786-1872) quen produciría os libros *Os contos de nenos* (*Kindermärchen*, 1809), *O libro de Lina sobre contos de fadas* (*Lina's Märchenbuch*, 1816) e *Contos Orientais* (*Märchen aus dem Morgenlande*, 1843). *Tal acumulación de mitos e personaxes deu lugar a unha visión tanto na mentalidade como nas ramas artísticas, moi especialmente na época victoriana (1837-1901) durante a cal proliferaron os lenzos sobre fadas, seres humanos transformados en animais e trasnos en sitios tan identificables coma fermosos.*

Moitos destes libros publicados non so ofrecían historias senón tamén imaxes. Tanto a obra dos Irmáns Grimm como de Walter Scott (1771-1882) -en particular a súa obra *O trobador das fronteiras escocesas* (*Minstrelsy of the Scottish Borders* (1802-1803)- eran libros ilustrados. A Mitoloxía das fadas (*Fairy Mithology*, 1828) de Thomas Keighley tiña imaxes realizadas por George Cruikshank (1792-1878), quen foi recoñecido por teóricos da Arte como John Ruskin (1819-1900) i entrou a ser extremadamente valorado polas súas imaxes cheas de fantasía. Xunto con Moritz Retzsch (1779-1857), Moritz von Schwindt (1804-1871) e Ludwig Richter (1803-1884), considerouse como un dos creadores da estética dos contos de fadas. Estas obras, xunto co auxe do ballet que bebía das mesmas fontes, deu lugar a un imaxinario sublime (fig. 6). Bailarinas como María Taglioni (1804-1884) da que a Raíña Victoria (1819-1901) era unha acérrima seguidora, levaron a técnica *en point* a súa perfección aparecendo nunha impresión de suavidade vaporosa que reflectiuse nos



Fig. 7. *Marie Taglioni como A Sílfide*. 1845. Alfred Edward Chalon. Técnica: Litografía coloreada a man. V&A Museum, London.



Fig. 8. *A Emperatriz Elisabeth de Austria cun vestido de gala de corte e estrelas de diamantes*. 1865. Franz Xaver Winterhalter. Técnica: Óleo sobre lenzo. Kaiserliches Hofmobiliendepot, Wien.

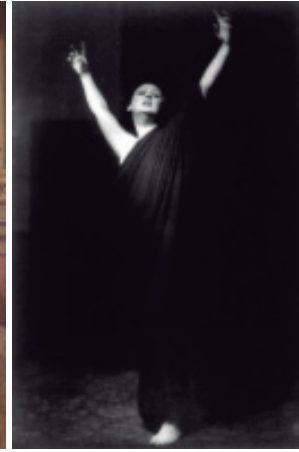


Fig. 9. *Isadora Duncan durante a súa xira norteamericana entre 1915 e 1918*. Arnold Genthe.

cartaces e litografías que se estenderon por toda Europa. Tratábase de obras realizadas por artistas coma John Brandard (1812-1863) e Alfred Edward Chalon (1780-1860). Chalon en concreto, coas súas acuarelas sobre o ballet *A sílfide* convertidas logo en litografías, recrearía intres como Xunto ao marco da fiestra, a Sílfide lamenta a traizón de James ao seu amor da infancia, Effie (fig. 7). Estas litografías das bailarinas de ballet dende a década de 1840, aparecendo como fadas, sílfides, náíades ou delicadas bolboretas do Ballet Romántico, influíron fondamente nos ideais de beleza. A propia Emperatriz Elisabeth de Austria-Hungría (1837-1898) sería descrita así polo embaixador de Estados Unidos en Viena a súa nai en 1864: «Ela ten algo de cisne, de gacela, pero tamén dunha Melusina. Raíña e fada a vez, e sen embargo tan muller!» (Carizzoni 2001: 116). Dos retratos da Emperatriz os executados por Franz Xaver Winterhalter son os que mellor logran captar como o Estilo Fada chegou a deixar o seu selo na arte da época (fig. 8).

Pero na década de 1890 comezou a nacer outro senso da danza. O ballet ocupaba un lugar prominente nas actuacións e nas artes en Rusia, moito mais que incluso en Francia ou Italia. Os rusos contrataran aos mellores mestres, coreógrafos i escenógrafos de toda Europa e, dende 1870, o ballet ruso experimentara un renacemento da man de Petipa. Mais as liñas directrices que concretara Petipa víronse fronte a un novo aspecto do movemento que introducira Isadora Duncan (1877-1927). «O Duncanismo» escribiu Novel «é unha violenta revolta contra a rutina de Petipa» (Scheijen 2010: 173). Unha nova xeración comezaba a emerxer, entre eles un esteta chamado Seguei Diagheliev, a quen causou unha forte impresión a danza de Duncan: descalza, vestida cunha túnica grega, nunha música que non fora composta para ballet e, o mais impactante, dándolle mais relevancia a individualidade, a expresividade e ao instinto que a esquematización xestual i emocional (fig. 9). Tanto foi así que ela, así como as súas discípulas, construíron un legado en si mesmo ata o punto de que Diagheliev na xénese dos seus Ballets Rusos escribiu: «Nos



Fig. 10. *Retrato de Serguéi Diagheliev*. 1909. Valentin Serov. Técnica: Óleo sobre lenzo. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.



Fig. 11. *Retrato fotográfico de Camilo Díaz Baliño*. Fondo Isaac Díaz Pardos – Gaiás, Santiago de Compostela.

nós negamos que Duncan é un espírito familiar. De feito, nos levamos o facho que ela portou» (Scheijen 2010: 173). Con este punto, comezaba unha nova era.

1.2. Voces para o Futuro.

A aparición dos Ballets Rusos de Diagheliev supuxo unha continuación, unha ruptura e unha anovación respecto a tradición do ballet en Rusia. Seguei Diagheliev (1872-1929) (fig. 10), membro dos Teatros Imperiais Rusos, tamén era un recoñecido coleccionista de arte nova europea, un investigador e comisario de arte rusa tradicional, un editor e un apaixonado das artes escénicas. Nas súas paredes do fogar no 45 de Liteyny Prospekt en San Petersburgo, entre pezas singulares de mobiliario, estaban algúns dos autores mais innovadores da arte europea de finais do século XIX como Franz von Lenbach (1836-1904) e Adolph von Menzel (1815-1905). Tamén adquirira obras de Max Liebermann (1847-1935), Max Klinger (1857-1920), Jozef *Israëls* (1824-1911), Puvis de Chavannes (1824-1898) e Hans von Bartels (1856-1913). Non deixa de ser destacable que estes pintores e ilustradores gráficos -a maior parte deles, por non dicir todos, ligados ao Movemento Simbolista- eran igualmente admirados por personalidades coma Vicente Risco (1884-1963) (así aparece nas súas publicacións sobre os museos en Berlín) tanto como Diagheliev resultou un referente para artistas como Camilo Díaz Baliño (1889-1936) (fig.11).

Durante a súa viaxe polo continente Diagheliev tivera dous encontros excepcionais: un con Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), con quen compartía a idea de unificar ou vincular tódalas artes para crear unha composición total -ambos eran dous completos wagnerianos-. O outro foi en Londres en 1898 con Óscar Wilde (1854-1900). Dada a posición

de Wilde como esteta, teórico da Arte pola Arte e home intelectual activo, inspirado e vinculado ao mundo do teatro e a literatura, a súa figura espertaba viva admiración nel, quen gardaría boas lembranzas deste creador irlandés. Como coñecedor da arte rusa e director da revista *Mir iskusstva* (*O mundo da Arte*), Diagheliev proxectou como tarefa tanto a divulgación da tradición dos temas e formas rusas como impulsar un novo senso visual no país. Resultou notable que na súa revista non so atendérase amplamente contidos de filosofía, estética, arte e literatura, senón que as propias teses de Diagheliev apareceran en forma de manifesto, non moi diferente do que Risco logo faría incluíndo o seu *Preludio a toda estética futura* (1917-1918) na súa revista *La Centuria*. En *Mir iskusstva* escribiu:

O único posible nacionalismo está no nacionalismo inconsciente que flúe polas veas...ata que vexamos na arte rusa unha elegante, grandiosa harmonía, unha simplicidade maxestosa e unha rara beleza da cor, nos non teremos unha arte de verdade. Botádelle unha mirada ao noso auténtico orgullo: as iconas dos vellos Novgorod e Rostov -que pode existir mais noble e mais harmonioso?...Nos debemos de ser libres coma deuses...Nós debemos observar a Beleza como a grande xustificación da humanidade e na individualidade a maior das súas manifestacións (*Scheijen 2010: 110*).

En 1905 a súa *Exposición de Retratos Artísticos e Históricos* no Palacio Tauride de San Petersburgo tamén sería outro testemuño das moitas calidades que Diagheliev logo levaría a súa compañía de danza: ollo para a calidade, descubrimento do extraordinario baixo a superficie e severa ética de traballo. En total estaban expostos 4000 retratos, executados entre 1705 e 1905, constituíndo unha vista monumental de dos séculos de arte rusa. Como dixo o historiador da Arte Igor Grabar sobre el

Posúe unha memoria visual única e olfato iconográfico, e os que estivemos nesa exposición, púxonos practicamente na vergoña. Nunha ocasión cruzamos cunha obra escura que fora enviada dun lugar esquecido do interior do país. Ninguén sabía quen a pintara ou quen estaba retratado. Despois de media hora, Diagheliev aparecería el mesmo indo dun lugar a outra por unha cuestión urxente. Cun sorriso encantador diríanos con ton cordial: «Xente curiosa, non o vedes? É un *Lüders*, por suposto, do Príncipe Alexander Mikhailovich Golitsyn de cando novo»...El era rápido nos seus xuízos e non tiña lugar réplica; el tamén cometía erros por suposto, pero eran menos erros que os demais e non tan desastrosos (*Scheijen 2010: 133*).

Foi tamén nesta exposición cando realizou un dos seus mellores discursos, no cal apareceu a idea madurada e definitiva do que era para el a Arte:



Fig. 12. Theresa Duncan bailando na Acrópole. 1921. Edward Steichen.

O final estaba aquí en fronte aos meus ollos. Lugares de familia remotos, palacios asustados da súa grandeza morta, estrañamente habitados por xente mediocre incapaz de portar o peso do pasado esplendor. Non se trataba so de homes e mulleres rematando as súas vidas aquí senón tamén todo un estilo de vida. E foi entón cando eu dinme conta con seguridade de que estamos a vivir unha era terrorífica de convulsión; debemos de deixar as vidas que levamos para adiantarnos a resurxencia dunha nova cultura, a cal levaranos dos remanentes do noso canso coñecemento. Isto é o que a Historia nos ensina, e a estética confirma. E agora, inmersos na historia de efixies pintadas, as cales fannos inmunes de acusacións de radicalismo artístico extremo, podo dicir con franqueza e con firmeza a convicción que teño de que non pode estar trabucada: estamos a ser testemuños dunha hora histórica de axuste de contas, onde as cousas están chegando a un final en nome de unha nova, descoñecida cultura, na cal nós crearemos pero tamén co tempo estaremos fora. E aínda así, sen medo ou dúbida, ergo o meu vaso para brindar polas paredes derruídas daqueles belos palacios, e en igual medida aos novos mandamentos da nova estética. E o único desexo que eu como irredutible sensualista podo facer é que a loita que ven non sexa un insulto a estética da vida, e que esa morte sexa tan conmovedora e tan radiante como a Resurrección! (*Scheijen 2010: 134*).

O círculo no que movíase Diagheliev e que converteríase na principal fonte de futuros colaboradores, estaba conformado polas figuras do crítico da Arte, pintor i escenógrafo Alexandre Benois (1870-1960), o pensador Valechka Nouvel (1871-1949) i o deseñador i escenógrafo Léon Bakst (1866-1924). Todos eles conformaban unha galaxia na que os coñecementos individuais postos en sinerxía daba un resultado formidable. Non so traballaran xuntos en proxectos como a revista, senón que tamén estaban presentes no primeiro ballet concibido por Diagheliev para o Teatro Mariinski en 1898. A elección dun ballet non encaixara nun primeiro momento con alguén coma el pero cun ballet era posible poder moldear o concepto, as figuras e a estética ao contrario que unha ópera. E, pese a popularidade do ballet, non últimos tempos o seu prestixio decaera: en 1900 víanse xa poucos ballets e mostrábase pouco interese en algo que tanto os rusos como a maior parte dos europeos vían como unha arte frívola pouco axeitada para unha expresión artística seria.

Pese a que a súa *Sylvia ou a Ninfa de Diana* (1876, Louis Mérante e Léo Delibes) non fora finalmente estreada debido ao troco de opinión de membros dos Ballets Imperiais, si foi a semente dun proxecto futuro. No tempo entre 1898 e 1904, ademais de continuar coa súa revista na que facíase eco das derradeiras tendencias en arte, serviron para que Diagheliev continuara ampliando i enriquecendo a súa idea do ballet, exposto non so a novas danzas coma fora o caso do Duncanismo en 1904 (fig. 12), senón das ideas de persoas como Novel, Benois e Fokine. Novel xa en 1897 apuntara o seguinte:

Eu penso que o ballet ten un grande futuro por diante, pero non por suposto na forma na que existe no presente. A nosa estética decadente e necesidades sensuais non poden ser satisfeitas polos ideais de plasticidade e a beleza do movemento que existira fai trinta anos. Nos debemos facelo expoñente dos nosos tenros, refinados e mórbidos sentimentos, das nosas sensacións e aspiracións. Nos debemos facelo sensual *par excellence*, pero sensual esteticamente e se así o prefires simbolicamente. Ese vago, dificilmente expresable, intanxible sentimento, no cal a literatura moderna está tratando de darlle voz, obedecendo as clamorosas demandas do espírito moderno, debe atopar, e o mais probable é que se atopará, na realización do ballet (*Scheijen 2010: 114*).

En 1906, ademais, comezaba a fluír a idea de que a arte rusa debía de estar presente mais alá da súa patria. Pese a que algunhas obras de artistas rusos estiveran fora en



Fig. 13. Retrato fotográfico de Misia Sert cun vestido negro. Circa 1896. Fotógrafo descoñecido.



Fig. 14. Marie Joseph Robert Anatole, Conde de Montesquieu-Fèzensac. 1893. Da segunda colección de Felix Potin. Fotógrafo descoñecido.

mostras internacionais, pouco sabíase da arte rusa en Europa. Unha exposición organizada por Diagheliev tivo grande éxito en París, o cal sucedeu en mais plans vinculados a capital francesa. O motivo desta cuestión non era so tanto o éxito que tivera senón o feito de que Diagheliev estaba a converterse nun obxecto de odio entre a burocracia imperial. A súa forma de pensar, o tipo de proxectos que facía eran vistos como un problema. E resultaba todo mellor se Diagheliev estaba fora de Rusia mais que dentro. Ademais permitía mellorar a imaxe de Rusia no estranxeiro, pero sempre suxeito as súas condicións: lonxe de San Petersburgo e dependente no económico a eles. As consideracións de porqué era un problema foron sintetizadas polo historiador da Arte Ivan Lazarevsky en *Slovo*:

Na carreira do señor Diagheliev, ademais da exposición de retratos e a exposición externa sobre o traballo de pintores rusos, é difícil apuntar algo valioso que sexa destacable e que tivera un serio impacto na evolución da arte rusa... Un pode imaxinar en qué converteríase a nosa Academia se as rendas de goberno foran a parar ao señor Diagheliev, un home de festa e no seu credo artístico un extremista! (*Scheijen 2010: 155*).

Por estas razóns Diagheliev mantívose en París, pero en igual medida tamén incrementouse nel un maior interese polos novos movementos de vangarda franceses. O seu interese omnívoro por canto estivera a suceder en París estreitou vínculos, unidos igualmente a unha florecente vida social na cidade. A presentación ao seu cargo en 1908 da ópera *Boris Godunov* composta por Modest Músorgski en 1872 foi unha laboura na cal o deseño de escenografía e dos traxes encargouse ao pintor impresionista Konstantín Korovin (1861-1939), o ilustrador i escenógrafo Ivan Bilibin (1876-1942), o pintor simbolista-

modernista Aleksandr Golovin (1863-1930) e a Benois. A sinerxía do ambiente de *Mir Ikusstva* proxectouse na elaboración da ópera, na cal sumouse o elemento naturalista.

Diagheliev pensara en métodos, canalizando unha experimentación conceptual primitiva. Os *Miriskusniki* deron o selo distintivo a través da linguaxe visual: os decorados e as roupas resultaban impresionantes. En concreto Diagheliev enviara a Bilibin, quen publicara un monográfico sobre artes e oficios no norte de Rusia, as vilas e pobos en Archangelsk e Vologodskaya. Alí mercou antigos *sarafans*, tecidos bordados e tocados. Pola súa parte Diagheliev e Benois foron ao mercado Alexander en San Petersburgo para mercar botas tártaras e xudeas. Segundo o propio Diagheliev, os ornamentos e os materiais eran tan fermosos que «organicei unha exposición con todos eles no Hermitage Imperial por petición do Gran Duque Vladimir». A ópera mostrou unha amplísima variedade de traxes de telas tradicionais, orixinarias de distintas rexións e por veces sacadas do seu contexto. Non era unha representación historicista da Rusia medieval, pero si captou e mais aínda, proxectou, unha beleza en base ao infindo, ao múltiple, ao singular e o hiperbólico. Algo que foi comprendido por mecenas coma Misia Sert (1872-1950) (fig. 13) e o «Profesor da Beleza» o Conde Robert de Montesquiu (1855-1921) (fig. 14) sendo recibido con paixón polo público. A esencia dun ballet ruso estaba definida.

2. FACENDO IMPRESIÓN: A EMERXENCIA DOS BALLETS RUSOS.

O nacemento dos Ballets Rusos tivo lugar, como tal, en 1909 cando Diagheliev propuxo o ballet *Pavillon d'Armide* (1909) para ser interpretado no Teatro Le Châtelet. Unha primeira interpretación presentárase no Teatro Mariinski con Anna Pavlova (1881-1931) como *prima ballerina* e Vaslav Nijinsky (1889-1950) como *partenaire*. Este ballet composto en 1907 por Benois -con referencia a novela *Omphale* (1897) de Théophile Gautier- é considerada a primeira obra propia dos Ballets Rusos como compañía de danza propiamente dita. En 1908 a idea do ballet estaba perfilada, con Benois a cargo tanto das escenografías como do concepto. Benois dixo sobre isto:

O ballet é tal vez o mais elocuente de todos os espectáculos debido a que permite dous dos supremos condutores do pensamento -música e xesto- para mostrar en toda a súa plenitude e profundidade, sin impoñer unha verba neles; as verbas que sempre poñen plumas no pensamento, son levadas abaixo do ceo a terra. O ballet posúe ese senso de ritual litúrxico no cal nós temos soñado nos derradeiros tempos tan intensamente (*Scheijen 2010: 170*).

O *Pavillon d'Armide* distinguiuse claramente de outras obras anteriormente levadas a escena por Diagheliev por tres motivos; o primeiro deles é a marca que puxo nela o bailarín e coreógrafo Mikhail Fokine (1880-1942). Benois e mais el coñecéranse en 1907, introducindo tanto o aprendido en traballos anteriores -realizara vinte catro coreografías entre 1906 e 1909- como de diversas ideas orixinarias do teatro. Se o ballet ruso volvérase anticuado e cheo de po, Fokine forneceuno con diversas fontes: dende as teorías naturalistas de Konstantin Stanislavsky (1863-1938) ata o senso de simbolismo de Vsévolod Meyerhold (1874-1940). En segundo lugar Diagheliev consolidara o seu sistema de método de traballo e sabía crear unha atmosfera estimulante, o cal chamou a atención do importante crítico Valerian Svetlov (que tamén colaboraba nesta obra) dicindo que...

A nova compañía de ballet de Diagheliev fai as cousas de forma moi diferente. Trae xuntos artistas, compositores, mestres de ballet, escritores i en xeral xente próxima a Arte, e xuntos discuten unha planificación para o vindeiro traballo. O tema principal é adiantalo i entón



De esquerda a dereita Nijinsky nos seguintes roles: Fig. 15. O Príncipe Adam en *Giselle*. Fig. 16. O Espectro da Rosa no ballet do mesmo nome. Fig. 17. O Escravo Dourado en *Shéhérazade*. Fig. 18. Petrushka no ballet do mesmo nome. Fig. 19. O Fauno en *Preludio da sesta do Fauno*. Fig. 20. O Deportista en *Jeux*.

trabállano exteriormente en detalle. Unha persoa fai unha suxestión que vai a mente, os outros acéptana ou rexéitana, facendo difícil establecer quen é o verdadeiro autor dun *libretto* nesta empresa creativa colectiva. Por suposto, é aquel que saca adiante a idea para traballar; pero as correccións, a elaboración, os detalles pertencen a todos. Despois diso o carácter da música e as danzas son falados colectivamente... Iso é o porqué da unidade do obxectivo artístico e a súa execución (*Scheijen 2010: 174*).

O terceiro punto foi a excepcionalidade do *partenaire* no ballet, Nijinsky. As calidades plásticas deste bailarín e coreógrafo atoparon nos Ballets Rusos un dos seus mellores escenarios, non so polas súas ideas senón polo seu espírito. Xa dende moi novo chamara a atención pola súa técnica, que non encaixaba coa noción típica dun bailarín de ballet - medida, uniforme, con parsimonia-...pero si no destello luminoso que caracterizaba o



Fig. 21. Escenografía da paisaxe rural e a aldea para o primeiro acto de *Giselle*. 1910. Alexandre Benois.

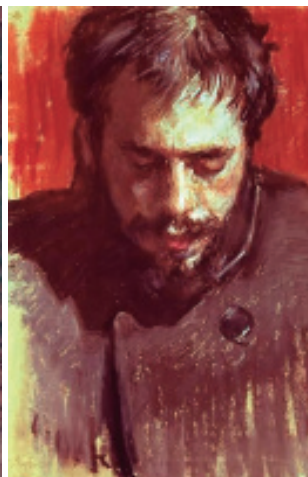


Fig. 22. Retrato de Alexandre Benois. 1894. Leon Bakst.

novo ballet. «Os seus saltos son altos, a súa elevación é tal que parece voar a través do ar como un paxaro; os seus *entrechats* e piruetas son atrevidas e puras: el faino parecer sinxelo» escribiu un crítico (Scheijen 2010: 161). Se esta cuestión, propia de quen non so coñecen a súa vocación senón que a perfeccionaron, xa facía del un raro talento. O que sinalouno como un artista absoluto era a súa capacidade para proxectar calidades que estaban fora do agardado dun bailarín. Svetlov escribiu del: «A calidade artística da súa danza é extraordinaria, pero el tamén móstrase a si mesmo como un talentoso mimo» (Scheijen 2010: 161). E dicir que non so era un home con capacidade para executar unha disciplina de danza, senón un actor capaz de liberar emocións e proxectalas. O certo é que as fotografías conservadas dos distintos roles que ocupou mostran a súa capacidade de transformación en personaxes moi diferentes, comprendendo e asumindo toda a riqueza de matices emocionais tanto coma encarnando a súa expresión física. O príncipe ideal en *Giselle* (fig. 15), o esencialmente feminino -a plena suavidade das formas, as rematadas liñas redondeadas e lisas, o florecente e aromático da adolescencia- como o *Espectro da Rosa* (fig. 16), a ledicia liberadora do Escravo en *Shérézade* (fig. 17), a dor do amor perdido coma *Petrushka* (fig. 18), a sexualidade estética do *Fauno* (fig. 19) ou o home activo en *Jeux* (fig. 20)...todos eles foron plasmados por Nijinsky na que foi a primeira fase dos Ballets Rusos antes da Primeira Guerra Mundial, a fase mais brillante na que sinalouse aos ballets como unha arte revolucionaria.

Dende 1909 ata 1914 apareceron nos escenarios, froito dos Ballets Rusos, *Cleopatra* (1909), *Shérézade* (1910), *Giselle* (1910), *O paxaro de lume* (1910), *O espectro da rosa* (1911), *Narciso* (1911), *Petrushka* (1911), *A sesta do fauno* (1912), *Dafnis e Cloe* (1912), *A consagración de la primavera* (1913) e *Salomé* (1913). Algúns deles chegaron a ser consideradas obras senlleiras, non xa so por ser parte desta compañía de danza senón polo legado que aportaron as distintas artes e a sociedade mesma. Clásicos do ballet ruso coma *Giselle* (fig. 21) volveron a vivir grazas a dedicación, a pulcritude i a sensibilidade imprimida principalmente por Benois (fig. 22). Bailaríns como o propio Nijinsky, Tamara

Karsavina (1885-1978) (fig. 23) ou Ida Rubinstein (1885-1960) -caracterizada por un físico de vibrante poder expresivo (fig. 24) -, deron unha nova consideración sobre a beleza dos intérpretes. A propósito disto Harry Kessler describiu a Hugo von Hofmannsthal a impresión que lle causara estes ballets: «(Nijinsky) é como unha bolboreta, pero ao mesmo tempo el é o epítome da masculinidade e a beleza xuvenil. As bailarinas, que son igual de fermosas, foron eclipsadas por el. A audiencia toleou. Se algunha vez escribes sobre un ballet (con Strauss) nós debemos ter a este novo Nijinsky». E continuou:

Nijinsky e Pavlova xuntos en *Sylphides*, a personificación do Amor e Psique; ambos son extraordinariamente novos e fermosos, lixeiros e gráciles; non existe o menor trazo de sentimento. Ambos encantadoramente elegantes. Nijinsky viril, pero tal belo como un deus grego. Cleopatra, unha xudea, Ida Rubinstein, cunha perruca azul exipcia; un corpo esvelto andróxino; os seus movementos expoñendo un refinamento que pouco menos poderíase so observarse nos cadros do Antigo Exipto ou a Antiga China. En todo isto, este Ballet Ruso (é) unha das mais sobresaíntes e significativas manifestacións artísticas do noso tempo... (Scheijen 2010: 184).

E noutra carta proseguíu sobre o que contemplaba:

Eu nunca podería ter soñado cunha *arte mimética* que fora tan fermosa, tan refinada, mais alá de calquera fronteira teatral...Estrano pero verdadeiro: dende que vin *Tristán* por primeira vez, non penso que vin algo tan fondamente impresionante feito por unha produción teatral...Estas mulleres (Pavlova, Karsavina, Rubinstein), e estes homes, ou mellor dito, rapaces, Nijinsky e algúns mais, parecen ter descendido de outro, mais elevado, mais belo mundo, como un novos deuses e deusas vivintes...Nós certamente estamos a ser testemuños do nacemento dunha nova arte...Acadar estes efectos é a medida do noso moderno refinamento; isto testifica unha apreciación estética que limita co perverso (Scheijen 2010: 184).

Na mesma liña *Shérézade* -que recolleu o Orientalismo cultivado por pintores como Eugène Delacroix- derribou prexuízos sociais, morais e raciais. Se en termos xerais o público quedara perplexo ao ver a parella masculina subordinada, en especial en Norteamérica o visionado dunha parella interracial (fig. 25) resultou tan impactante como logo seríao o vídeo de Madonna *Like a prayer* (1989, Mary Lambert). O ballet de *Shérézade* chegou a xeracións moi novas como Diana Vreeland (1903-1989), a quen o visionado dese ballet con seis anos xunto a súa nai, deulle unha nova noción respecto ao corpo. Algo que logo trasladaríase ao seu traballo nas revistas *Harper's Bazaar* entre 1936 e 1962 i en *Vogue* entre 1963 e 1971, así como nas súas exposicións do MET de 1972 ata 1989. Ao respecto



Fig. 23. Fotografía de Karsavina e Nijinsky na primeira actuación de *O espectro da Rosa* en 1911. Fotógrafo descoñecido.



Fig. 24. Ida Rubinstein como Fedra. 1923. James Abbe.



Fig. 25. Rubinstein e Nijinsky caracterizados para *Shérézade* en 1911. Fotógrafo descoñecido.

dixo dos Ballets Rusos: «Doume conta agora de que vin (neles) todo o comezo do noso século...todo era novo» (Mackenzie 2012: 37).

Os anos entre 1900 e 1914 están definidos por ser unha época na cal a danza comezaba a ser representada por figuras individuais que encarnaban un ideal moderno que capturaba a imaxinación do público. Isto naturalmente xa existira moito antes, incluíndo as bailarinas de ballet. Pero neste tempo a clase de danza mais coñecida e practicada non era un baile de raíz académica ou aristocrática, tampouco cun senso experimental ou de concepción estética. As grandes celebridades da danza eran actrices e bailarinas de teatro como Carolina Otero (1868-1865) ou Mata Hari (1876-1917). Cada unha delas representaba, ao igual que Taglioni, o sono do público. As bailarinas de ballet foran durante o século XIX obxecto de desexo debido a que, pese a inocencia dos temas, historias e personaxes, as bailarinas movíanse e lanzábanse aos brazos dos seus compañeiros. Debido ao deseño das saias de muselina branca a altura dos xeonllos as súas pernas quedaban visibles. Isto supuxo que, como apuntou Heine, entre o público vírase tal cousa como un motivo de escándalo. Sen embargo a comezos de século XX a personalidade destas artistas facían palidecer o erotismo que podían desprender as bailarinas de ballet. Otero coas súas danzas de raíz popular española, instintiva, plena de *joie de vivre*, cun despregue de alta xoiería nos seus traxes, transmitía a imaxe dunha muller cunha viva feminidade. Mais na conformación da súa imaxe pública, Otero igualmente integrou que esta preciosa boneca ultrafeminina tamén era unha muller con toda a insolencia, toda a liberdade e o poder para amar, rexeitar, compartir ou odiar segundo considerara (fig. 26). Otero era a estrela do Foliés Bergère en París. Das poucas filmacións dela que sobreviviron a realizada en 1898 en San Petersburgo por Félix Mesguich, con Otero bailando *La valse brillante* (1833/1834) de Frédéric Chopin, aínda hoxe seguen a transmitir os aspectos polo que se fixo famosa: a exuberancia, o abandono e a vitalidade entusiasta.

Se *A Belle Otero* era unha imaxe alimentada polo romanticismo e o exotismo, Mata Hari era a súa contrapartida en referencias. As danzas de Mata Hari

estaban inspiradas nas danzas tradicionais de Xava e Bali, así como en xestos de danza rituais hindús. A súa técnica era igualmente instintiva, pero o seu dominio do escenario, caracterización física i expresiva entrega distinguíana claramente. A súa imaxe quedou ligada a súa versión da danza dos sete velos, pero isto non significaba que non tivera control algún sobre a súa imaxe. Ao contrario: como Otero e como das moitas mulleres sobre o escenario desa época, o seu control sobre as fotografías e a imaxe pública dela levábo con ferocidade. O que se poidera ver (ou non) xa estaba tido en conta, pero o seu efecto era tal que resultaba convincente na creación da súa imaxe pública. O glamour de ambas resultaba sinxelamente devastador: se Otero era puro encaixe, Mata Hari era un ídolo feminino primitivo, unha figura perfilada na combinación de telas liviás e pesada ornamentación, de pel descuberta e a vez sobrecargada de xoias (fig. 27). Era unha visión que unía a vez a Salomé da *A aparición* (1876) de Gustave Moreau cunha carnalidade terreal.

Os Ballets Rusos conviviron durante a Belle Époque coas producións escénicas dos grandes teatros, nos cales estas artistas resultaban primeiras figuras. Diagheliev non ignoraba a atracción que exercían e, de feito, chegou a entrevistarse con Mata Hari para integrala en 1911 nos Ballets Rusos para obras como *O Deus Azul* (1912), ambientada nos templos da India. A súa perspectiva chegaba a sumar todo aquilo que resultara significativo, mesmo se como no caso de Mata Hari pertencía a un esfera sen afinidade cultural. De este punto Diagheliev podía pasar xusto ao contrario, sumando na compañía creadores como Igor Stravinsky (1882-1971), compositor que trouxo unha obra melódica na que o ritmo resultaba asonante e sen *leitmotivs*, integrando calidades sonoras extraídas da tradición acústica popular rusa. O seu interese na vangarda musical levaríao igualmente a contar coa colaboración de dous dos compositores franceses mais innovadores na construción harmónica: Maurice Ravel (1875-1937) e Claude Debussy (1862-1918).

Foi precisamente unha peza de Debussy a inspiración para un proxecto ideado por Nijinsky. Tratábase do *Preludio da sesta do Fauno*. O compositor traballara nesta peza en 1912 plasmando musicalmente as impresións bucólicas do poema de Stéphane Mallarmé *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Escrito entre 1865 e 1867 -e finalmente publicado en



Fig. 26. Fotografía publicitaria de Carolina Otero. 1901-1908. Fotógrafo descoñecido.



Fig. 27. Fotografía de estudio da bailarina Mata Hari. 1906. Fotógrafo descoñecido.



Fig. 28. Nijinsky caracterizado como o Fauno para o *Preludio da sesta do Fauno*. 1911. Adolph de Meyer.

1876- este poema de temática mitolóxica, agora traducido a música, abría infindas posibilidades escénicas. Nijinsky que ata ese intre aparecera como bailarín ocupouse de traballar a coreografía así coma na súa persoa a figura do Fauno (fig. 28). Nijinsky presentou o *Preludio da sesta do Fauno* reflectindo tódolos matices inherentes ao espírito helénico. O ballet mostra a historia dun Fauno, Egipán, que repousando sensualmente entre árbores, observa a un grupo de ninfas que achéganse onde el está sen saber da súa presenza. Egipán séguelas e tras a fuxida da derradeira delas, recolle un dos seus panos. A prenda, tan unida a súa dona, vólvese a personificación da ninfa i Egipán pono onde o chan. Ao sentir nel a presenza da ninfa queda sobre el, satisfacendo o seu desexo por ela.

A cita grega do poema foi empregado por Nijinsky para conformar o ballet. A coreografía foi presentada como o altorrelevo dun friso, polo que o escenario converteuse nunha sucesión de esculturas

vivas (fig. 28). Seguindo esta perspectiva tanto as bailarinas coma Nijinsky movíanse co rostro, brazos e pernas xirando, erguéndose ou baixándose xerando perfíles, so mostrando de maneira frontal o torso e as cadeiras. Igualmente a técnica non seguía as disciplinas do ballet clásico. Todos eles en troques de bailar *en point*, poñían o talón e logo remataban na punta dos dedos, cos brazos mantidos en posicións angulares (fig. 29). Mais referencias sumadas foron o primitivismo de autores como os lenzos polinesios de Paul Gauguin (1848-1903) así como as ideas sobre interpretación e teatro que circulaban en Europa. As mais relevantes de todas sostiñan que o ilusionismo e o realismo superficial non eran bases axeitadas, polo que non debían empregarse elementos habituais como áas, iluminacións plenas ou sistemas de perspectivas. Tamén suspendíase a división entre o escenario e o auditorio. Entendíase o teatro como unha forma artística enteiramente independente, non como a rama menor da literatura. Foi por iso que o *Preludio da sesta do Fauno*, pese a ter unha raíz literaria e musical, fora concibida non como un derivado das mesmas. Era unha obra con peso por si mesma na cal a improvisación, a mímica, os maquillaxes rechamantes, o estilo Marioneta e efectos de luz artificial tiñan tanto valor como a narrativa e mesmo os guións fixos e os métodos de actuación quedaron descartados. Foi por estes motivos polo que catalogouse como unha das primeiras producións rusas que racharían coa tradición da danza do seu país e unha das obras mais radicais da Historia do ballet.

A caracterización do ambiente foi traballada principalmente entre Odilon Redon (1840-1916) e Bakst. Bakst quixo reproducir a maxia do marco xeográfico onde sucédese este canto. A rica mitoloxía reproducíase entre fervenzas rodeadas de árbores, polo que Bakst



Fig. 29. Interpretación do ballet *Preludio da sesta do Fauno*. 1911.

puxo un único fondo onde a Natureza respira unha felicidade superior. Para transmitir a súa fermosura, a felicidade do chan, a conveniencia dos seus lugares e a dozura do clima fixo un emprego predominante de distintos tons verdes cinzas para as rochas e herbas, azuis índigos para as augas e troncos e ouro vello para as copas das árbores. Outras cores secundarias foron o castaño e o branco (fig. 30). O estilo empregado para o telón tiña as ricas texturas do Simbolismo (eiquí vese a xenerosidade da man de Redon) e o dinamismo cromático do Post-Impresionismo. Era unha obra que seguía as liñas principais de Bakst coma escenógrafo: perfecta comprensión da época ou ambiente na que está situada a obra



Fig. 30. Deseño do escenario do *Preludio da sesta do Fauno*. 1911. Leon Bakst.



Fig. 31. *Deseño de caracterización para o Fauno. 1911. Leon Bakst.*



Fig. 32. *Nijinsky caracterizado como o Fauno para o Preludio da sesta do Fauno. 1912. Fotógrafo descoñecido.*

e tradución da mesma na linguaxe escénica, deseños suntuosos con esencia dramática, énfase na cor e emprego do mesmo para sumar enerxía no ballet. A cor podía ter ou ben un senso simbólico ou ben expresivo, mediante o cal podía ser trocado a psicoloxía dunha escena. Neste caso a fermosísima paisaxe aparecía como unha terra verdadeiramente privilexiada onde era posible que os faunos e as ninfas adoraran a vida, a primavera, os xogos e as danzas e lanzáranse en grupo, collidos da man, correndo ou logo se tenderan na herba mentres saboreaban froitos entre flores.

Bakst igualmente puxo gran mimo na caracterización dos personaxes. As ninfas estaban inspiradas na escultura arcaica da *koré*, a rapaza. Os cabelos seguían liñas puras onduladas que caían sobre os chitóns, estampados con motivos de zigzags, cadros e ondas. As densas decoracións estaban aplicadas con pinturas, tintes e bordados, o cal dáballes un aspecto inestable pero pousado polo peso das telas pregadas. Pola súa parte Egipán non era a criatura grotesca que aparecía nos lenzos de Tiziano ou Rubens. Era un fauno novo, cos movementos elásticos, instantáneos e áxiles propio dos animais. Como descendente de Pan, Bakst debía ter en conta que Egipán era metade home e metade cabuxa. A súa versión do carácter animal era moi estilizada, empregando unha tela de cor branca con grandes círculos negros para sinalar as pernas caprinas. O torso non estaba cuberto por ningunha tela, so pintado tamén con manchas negras tamén polos brazos (fig. 31). Bakst ademais empregou a excepcional capacidade de Nijinsky para converterse no personaxe para redondear a imaxe de Egipán colocando nel un cabelo moi curto cos dous cornos sobre a fronte, as orellas modificadas cunha forma apuntada e, para completar a caracterización, nos pés unhas sandalias clásicas (fig. 32).



Fig. 33. Deseño do escenario de *Petrushka*. 1911. Alexander Benois.



Fig. 34. Deseño do escenario para *Sadko*. 1911. Boris Anisfeld.

Os Ballets Rusos, en troques de presentar os mesmos números de sempre, lograran presentar novas producións anualmente. Estas producións combinaban ballets clásicos rusos e obras encargadas a mestres recentes. Benois fora o encargado das escenografías e o vestiario das primeiras escenificacións, ampliándose ambas cuestións ao estilo de mais autores. Por exemplo Benois realizara en 1911 os telóns e os traxes para un ballet de nova factura como era *Petrushka* (fig. 33) de igual xeito que traballou na versión anovada de *A lagoa dos cisnes* ese mesmo ano. 1911 tamén foi o tempo no cal unha ballet fundamente ruso como *Sadko* (fig. 34) foi encargado a Boris Anisfeld (1879-1973) creando algúns dos personaxes mais inauditos e descoñecidos da caracterización escénica (fig. 35, 36 e 37).



Fig. 35. Deseño de caracterización para un dos personaxes femininos marítimos. 1911. Boris Anisfeld.

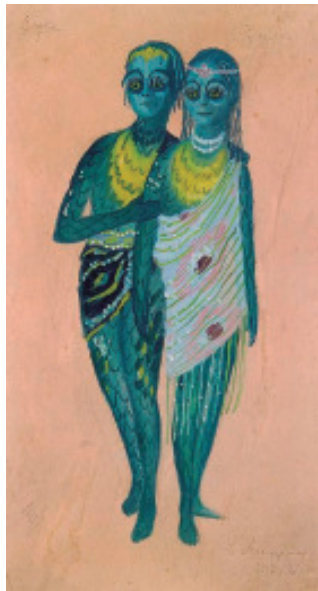


Fig. 36. Deseño de caracterización para as criaturas submarinas. 1911. Boris Anisfeld.

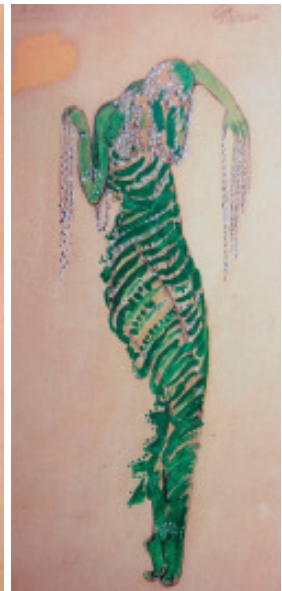


Fig. 37. Deseño de caracterización para a un dos seres fantásticos. 1911. Boris Anisfeld.



Fig. 38. *Retrato fotográfico de Léon Bakst. 1912.*
Fotógrafo descoñecido.

Mais foi o ballet adicado a Raíña de Exipto en 1909 o que fixo de presentación dun estilo que faría célebre a esta compañía, e ese estilo foi o de Bakst. A partir desa data moitos dos ballets da compañía ata 1914 levaron a súa marca, que o artista definiu deste xeito:

É o intre de dicir adeus ao escenario deseñado por un pintor inferior cegado a unha parte do traballo, os traxes feitos por calquera xastre vello que pon unha nota falsa e allea a produción; é o intre de dicir adeus ao tipo de actuación, movementos, falsas notas e esa terrible, simple riqueza literaria de detalles que fan das producións teatrais

modernas unha colección de pequenas sensacións, sen esa unha única sinxeleza que xurde dunha verdadeira obra de arte (*Bakst 2020*).

A enorme cultura de Bakst permitíalle aproximarse as moi diferentes propostas ideadas polos Ballets Rusos. Igual que lle sucedía a Luchino Visconti con Piero Tosi, Bakst (fig. 38) resultaba un deseñador ideal para Diagheliev pola súa visión da estética. O seu control das tonalidades cromáticas, liña e decoración daba como resultado un refinamento pleno de detalles. Sabía ben como funcionaban as cores nas dimensións espaciais dos teatros, a capacidade que tiñan para comunicar visualmente aos ollos e a mente. Sabía cómo combinalos para crear contraste ou para resaltar personaxes e, sobre todo, tiña gran capacidade para crear ritmo visual. Consciente de que pese a que os ballets, en especial da man de Fokine, non eran en absoluto unha arte estática sen embargo facía énfase en



Fig. 39. *Deseño par ao escenario do ballet Narciso, estreada no Teatro de Montecarlo. 1911.*
Léon Bakst. Técnica: Acuarela, guache e charcoal. Medidas: 73,7 x 135,9 cm. MET Museum, New York.



Fig. 40. *Deseño de caracterización para unha ninfa de Narciso*. 1911. Leon Bakst. Fig. 41. *Deseño de caracterización para unha bacante de Narciso*. 1911. Leon Bakst. Fig. 42. *Deseño de caracterización para as rapazas de Beocia de Narciso*. 1911. Leon Bakst. Fig. 43. *Deseño de caracterización para un rapaz beocio de Narciso*. 1911. Leon Bakst.



Fig. 44. *Escenario para Dafnis e Cloe para o I acto da obra*. 1912. Léon Bakst. Técnica: Acuarela. Colección Howard D. Rothschild.

elaborar os traxes da forma mais bela posible. Os seus deseños pasaron a ser realizados por Madame Muelle, a súa encargada de vestiario favorita, quen entendía ben o obxectivo de Bakst: completar a idea de Fokine de que todo -coreografía, música e deseño- está ao servizo do tema.

Xunto co seu traballo para o *Preludio da sexta do Fauno*, os escenarios e traxes que dispuxo para *Narciso* (1911) están considerados como unha das súas obras mais atractivas e logradas. Se os telóns (fig. 39) eran unha obra cun estilo simbolista, de formas fluídas e



Fig. 45. *Deseño de vestuario para Dafnis e Cloe*. 1912. Leon Bakst.



Fig. 46. *Retrato de Luisa Casati, dunha miniatura enmarcada*. Circa 1920. Artista descoñecido. A imaxe foi reproducida grazas a Lady Moorea Black.

na que as árbores medraban de forma exuberante ata deixar as súas ramas no chan, as cores en azuis eléctricos, brancos pastosos e verdes tranquilos víanse animadas polos traxes dos bailaríns. O amarelo ovo, castaño achocolatado, cobres, azul grego, vermellos triunfantes e verde veludo aparecían nas amplas túnicas e velos levantados no ar, soltándose cheos de vida (fig. 40, 41, 42 e 43). A súa vitalidade resultaba contaxiosa. Sen embargo *Dafnis e Cloe* (1912), aínda que igualmente ambientada na Antiga Grecia, resultaba mais calma, mais cerimoniosa pero non por iso cunhas cores mais insignificantes. Bakst non buscou a seriedade a través do apagado. Os telóns tiñan unha composición equilibrada i executados con tons lumiosos (fig. 44). Os traxes eran exactos, cunha paleta elegante e sutil mais cun deseño xeométrico (fig. 45). A influencia que exerceu Bakst transcendeu aos Ballets Rusos ata alcanzar ao deseño de interiores e ao senso de estilo feminino. Unha das primeiras mostras desta influencia viuse cando a mecenas Luisa Casati (fig. 46) solicitoulle que deseñara traxes para ela. Os seus vestidos resultaban sedutores grazas a férvida creatividade de Bakst coas cores. El mesmo dixo «nacín...coa tarefa de revivir entre os meus coetáneos a fermosura e a frescura das cores, malentendidas e maltratadas durante tanto tempo pola xente de gusto» (VV.AA 2000: 40). O seu legado para os anos vindeiros residía nesta cuestión. Un crítico definiu así o fenómeno provocado por Bakst: «Unha fantástica sedución de cor...os espazos e os traxes de Bakst ardían con feras luces, laranxas encantadores, azuis brillantes, verdes estridentes, e unha colección de tesouros exóticos ante audiencias impresionadas. De repente o bárbaro Este estaba na moda» (VV.AA 2000: 40).

A obra que trouxo o golpe definitivo da Arte pola Arte tan longamente estudada foi *A consagración da primavera* en 1913. Era o terceiro proxecto concibido por Nijinsky coma coreógrafo, para a cal tivo a imaxe dunha Rusia no seu estado primitivo. Bakst volveu a ocuparse dos traxes, pero os telóns correrón a cargo do pintor simbolista e arqueólogo Nikolái Roerich (1874-1947). A música foi composta por Stravinsky. Concretaron unha imaxe na que as forzas primixenias expresábanse a través de paisaxes nus, monumentos megalíticos, traxes con peles de animais e un estilo figurativo concreto pero de intensas cores contrastadas (fig. 47 e 48). Os tempos antigos foran evocados antes polos Ballets Rusos a través de múltiples referencias estéticas que afirmaban unha superioridade intelectual entre o público. Pero *A consagración da primavera* non era unha recreación sensual e decadente coma *Shérezade*, nin unha beleza

fatal como en *Cleopatra* ou a fantasía de *Sadko*. Era a expresión dunha conciencia cultural, unha identidade da terra. Stravinsky rachou o modelo wagneriano dunha música con temas e cadencias repetidas ao longo da obra, facendo que a composición contara unha historia sen volver nunca sobre si mesma.

Se a música atonal xa resultaba de difícil escoita, o que rematou por alporizar ao público foi o visionado da danza disposta por Nijinsky. Tal vez o Fauno poidera aparecer ao final do ballet recostándose sobre un pano experimentando un orgasmo pero na *Consagración da primavera* as bailarinas aparecían bailando sen seguir o ritmo da música. Bailaban segundo o impulso que tiña a súa individualidade no transcurso da melodía. Por primeira vez danza e música aparecían como elementos autónomos, unidos so en espírito pero con total liberdade de ser. Para Nijinsky era a translación física da herdanza dos orixes. Para o público era un espectáculo sen sentido, grotesco e caótico. Pese a que foi o derradeiro proxecto no cal se deixou traballar a Nijinsky coma coreógrafo, o impacto das posibilidades da danza executada con independencia da melodía constituíu -xunto coa música- un dos maiores legados desta produción. Esta sería a derradeira grande obra dos Ballets Rusos xusto antes da destrución da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a cal atravesaría para logo erixirse nos seus seguintes nove anos de existencia como un estandarte cultural.

3. Saltando a célula de universalidade

En 1920 Camilo Díaz Baliño, un novo artista galego, firmou un contrato co Coral de Ruada. Neste contrato especificábase as condicións de traballo, que incluían a execución de escenografías para o coro. Díaz Baliño asentárase coa súa familia na Rúa das Hortas, en Santiago de Compostela, tras ter firmado outro contrato coa Empresa Fraga (fig. 49). O seu director, Isaac Fraga, era unha das maiores figuras na distribución, publicidade e proxección cinematográfica en toda España. Co fin de poder ter un espazo o suficientemente amplo para traballar en cartaces i escenografías, a casa da Rúa das Hortas tiña un galpón que servía para producir este traballo, contando ademais cun grupo de rapaces que axudaran a executar as obras. Díaz Baliño era tamén pintor e ilustrador, e levou moito da súa linguaxe visual en lenzos e ilustración a proxectos mais grandes como escenografías. Non deixa de



Fig. 47. Deseño de escenario con restos megalíticos para *A consagración da primavera*. 1913. Nicholas Roerich.



Fig. 48. Deseño de escenario coa paisaxe da *A consagración da primavera*. 1913. Nicholas Roerich.



Fig. 49. Retrato de Camilo Díaz Baliño e os seus colaboradores na horta da súa casa da Rúa da Horta. Circa 1920. Fotógrafo descoñecido. Cedida amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.

ser relevante que unha das súas obras máis importantes, o *Tríptico dos Homes de Brigantia* (1919-1922), fora feito no taller da Casa da Horta (fig. 50). Moitos dos símbolos deste tríptico así como de outras obras, veríanse logo interpretados de forma constante ata practicamente 1936 a través de múltiples formatos e imaxinarios.

A súa obra apareceu nun intre no que o clima intelectual era sensible a experimentación. Ao igual que moitas das culturas da Europa, a galega foi receptiva a estes movementos focalizados na persoa de Vicente Risco (fig. 51). O seu *Preludio a toda estética futura* en *La Centuria* era unha reformulación das ideas estéticas estendidas en Europa dende 1880 e que logo trasladaría a arte galega. Ideas que abranguían a Arte pola Arte de Wilde, a liberación dende a exploración da individualidade, a capacidade de expresar o intanxible polo Simbolismo, a orixinalidade radicada nas orixes e o elemento futuro dentro dunha estética primitiva. Dende 1918 os artigos contidos en *Prosas Galeguistas* en *A Nosa Terra* ou a conferencia *Arte Nova* (1920) funcionarían como un epicentro estético no que establecéronse os primeiros fundamentos sobre a conciencia de contido e forma da arte galega. Risco non so divulgou estas ideas senón que serviu tamén para afirmar relacións con outras culturas do continente como a portuguesa, a catalana, a vasca, a bretoa, a alemá ou as orientais. Foi igualmente coleccionista de Arte e impulsou a escritores e artistas, como foi o caso -nesta época- de Ramón Cabanillas (1876-1959) (fig. 52), Manuel Antonio (1900-1930), Euxenio Montes (1900-1982) así como Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950) e o propio Camilo Díaz Baliño. Tanto apoiaba, nun mundo cada vez máis visual, conformar, ter e presentar unha imaxe galega propia como de xerar a partir da herdanza de séculos un estilo galego, de carácter orgánico e atemporal, no cal entroncar os distintos movementos artísticos que foran construídos polas xeracións futuras. Esteta



Fig. 50. Interior do taller da casa da Rúa das Hortas. Camilo aparece ao fondo de todo, cos seus fillos Mercedes e Isaac, así como cos seus colaboradores. 1921. Ksado. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela.



Fig. 51. Retrato de Ramón Cabanillas. Circa 1920. Colección privada.



Fig. 52. Retrato fotográfico de Vicente Risco. Circa 1920. Cedida amablemente por Miguel Anxo Seixas Seoane.



Fig. 53. *Ara Gael* (primeira versión). 1922.
Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela.



Fig. 54. *Os fillos de Brigantia tras fera loita conqueriron o Sant-Grial*. S.d. Técnica: óleo sobre lenzo. Medidas: 147 x 50,5 cm. Legado de Isaac Díaz Pardo. Cedida amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.



Fig. 55. *Tríptico do Cabaleiro do Sant Graal*. 1921-1923. Colección privada.

e humanista innato, consideraba que a cultura galega non so tiña a tarefa de servir de proa de innovación a partires dos seus propios recursos transmitidos no tempo, senón que debía de producir tendo conta sempre que, coma cultura, debía contribuír ao progreso da sociedade e a riqueza universal.

O vínculo entre Díaz Baliño e Risco foi estreito. O escrito de Risco da *Doutrina da Moi Nobre Orde Galega do Sancto Grial* serviu de referencia para tres das obras capitais do artistas: a *Ara Gael* (1922, fig. 53), o *Tríptico dos Homes de Brigantia* (fig. 54) e o *Tríptico do Cabaleiro do Sant Graal* (fig. 55). Cada unha delas, de forma independente, conta un relato simbólico. Postas en conxunto son unha narración visual sobre as orixes da terra galega. É interesante o xeito no que Díaz Baliño é capaz non so de plasmar estes escritos risquiáns, senón de darlle novas connotacións aos mesmos mediante a súa propia produción artística. As tres obras mostran como a partir da Crucifixión de Cristo (*Ara Gael*), o seu corpo dispúxose sobre unha anta e a súa sangue recollida no Grial. Ese foi o intre no cal apareceu a promesa da Redención. Xosé de Arimatea gardou o Grial e, ao marchar con Santiago para terras galegas, levou con el a copa. Os celtas acolleron a Santiago e a Xosé, que nes a ver trasladaron a fe cristián. Ao morrer Santiago os celtas enterrárono co Grial aos pes do Monte do Pico Sacro.

Ante a aniquilación da guerra cos mouros, os celtas recolleron da tumba de Santiago o Grial e dos derradeiros guerreiros, dous deles -os Homes de Brigantia- encargáronse de levalo fora do Pico Sacro (*Tríptico dos Homes de Brigantia*). Marcharon pola costa de Brigantia, por onde pasaron pola Torre de Breogán camiño do Cebreiro. Alí, tras pasar por un bosque de piñeiros, chegaron por fin ao sitio xusto cando a deusa da Lúa fixo a súa aparición. O Druída, oficiando un ritual no altar en honra da divindade, saudounos, ao



Fig. 56. Cabeceira de «Galicia artística». 1919. Camilo Díaz Baliño. Suplemento de *El ideal gallego*, 8 de abril de 1921. Colección privada.

tempo que un músico tocaba a gaita como xesto de benvida e celebración. Era o paso previo da entrega do Grial antes de entrar no Cebreiro, para resgardar o Grial no templo. Tras pasar os séculos, os feitos convertéronse en lendas e as lendas en mitos. Foi entón cando Arturo, rei de Bretaña, convocou aos seus cabaleiros para ir na pescuda do Grial (*Tríptico do Cabaleiro do Sant Graal*). A esta chamada acudiu tamén Sir Galahad, quen sería de tódolos cabaleiros o único que chegaría a terras galegas. Fixo a súa viaxe nunha barca sinalada por unha estrela e coa cruz de Santiago, pasando pola Torre de Breogán ata chegar as costas de Lugo. Alí primeiro viu a Besta, a encarnación do Mal, a primeira muralla antes de poder chegar ao Cebreiro. Sir Galahad consegue chegar a anta por onde pasaran os celtas, ata que finalmente entra na igrexa do Cebreiro onde alí atopa o Grial. Non chegará a poder levalo ao rei Arturo porque morre antes de poder regresar, pero a súa pescuda e descubrimento trae consigo a Redención que aparecera prometida na morte de Cristo.

As iconografías presentes nestas obras de Díaz Baliño beben de múltiples referencias; os bosques de piñeiros ou as figuras dos celtas están inspiradas na lírica de Eduardo Pondal, o poético ritual druídico da escena da *Casta Diva* da ópera *Norma* de Bellini e os temas dos citados escritos de Risco -quen incluía neles a pescuda do Grial, o simbolismo do Mal e o Ben e o tema da Redención da ópera *Parsifal* (1882) de Richard Wagner-. A isto súmaselle a influencia dos gravados historicistas franceses e ingleses para libros de Historia, así como de símbolos que xa Díaz Baliño comezara a integrar dende 1919 (fig. 56). A influencia de Risco foi mais notable debido a que lle pedira a Cabanillas en Xaneiro de 1922 que realizara un poema sobre a pescuda da copa coa intervención de Sir Galahad e a chegada da Redención no contexto galego. Pola sua parte Díaz Baliño plasmara na estrutura do marco do *Tríptico do Cabaleiro do Sant Graal* parte do fragmento deste poema de Cabanillas. Como pode verse a creación desta linguaxe simbólica conformouse con dolmens, cruces de Santiago, estrelas brancas, constelacións, instrumentos musicais, bosques, escudos nobiliarios, o océano Atlántico, figuras históricas, pombas brancas, a Torre de Breogán (Torre de Hércules), o Grial, o Barroco de Placas ou templos románicos. Unha iconografía que mantívose en toda a obra de Díaz Baliño, que sen embargo, en canto a estilo artístico trocou segundo a evolución dos anos 20 e 30.



Fig. 57. *Caixa de tocador*. 1927. Cartier París. Material: Ouro rosa, amarelo e platino. Diamantes de talla antiga, sinxela e rosa. Cabuxóns de zafiro, esmeralda, topacio e coral. Pedra de lúa. Esmalte azul, verde e coral. Medidas: 10,4 x 6 x 2,2 cm. VC 41 A27.



Fig. 58. *A música (Dama de azul con guitarra)*. 1929. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 116 x 73 cm. Colección particular.

Xeralmente estas dúas décadas tenden a ser considerada as épocas nas que as Vanguardas Históricas predominaron. Pero o Futurismo ou o Dadaísmo conviviron cun estilo que tivo un carácter masivo e que, absorbendo as características de moitos destes movementos vangardistas, atopou o equilibrio entre a innovación e a tradición, entre a modernidade e a adaptabilidade. E ese estilo foi o Art Decó. O seu maior escaparate foi a Exposición Internacional de Artes Decorativas que tivo lugar en París en 1925, e nel podíase ven moito do que xa viña facendo dende antes pero que agora acadara unha madurez que representaba perfectamente o seu tempo. O Art Decó recollera, por exemplo, as liñas sobrias e rectas dos estilo Lois XVI, o Directorio e o Louis Philippe cos volumes xeométricos e a decoración estilizada do repertorio neoclásico. Pero tamén elementos como a funcionalidade, as formas abstractas, a experimentación con materiais tradicionais, o emprego de cores puras ou a simplificación de deseño. Elementos que viñan da madurez da ruptura do Cubismo coa tradición figurativa, a xeometrización propia do Expresionismo, o concepto do deseño industrial ou o senso da cor propio dos fauvistas. O Art Decó estendeuse a tódolos ámbitos artísticos, dende a xoiería (fig. 57) ata a pintura (fig. 58), converténdose nun dos movementos artísticos máis reproducidos e referenciais da Historia da Arte.

O Art Decó tamén tomou moito dos Ballets Rusos. Da primeira época da compañía o Decó absorbeu os valores rítmicos e dinámicos da danza, a enerxía palpable dunha música de fortes acentos e intensa cor. Igualmente tomara dos Ballets os modelos simplificados das escenografías e deseños escénicos, que a vez potenciaban os logros mais destacados do Simbolismo e a arte popular rusa. Pero isto coincidía ao mesmo tempo coa revolución de estilos como o Cubismo. Estas características dos Ballets tiñan o seu paralelismo cubista coas representacións sen perspectiva, o rexeitamento dos termos espaciais e a reconstrución dos obxectos e figuras en diversas partes que reflectían a multiplicidade das facetas da individualidade. Todo isto da unha idea da intensa riqueza das influencias culturais activas desta época.

A compañía, con Diagheliev a fronte, inauguraría unha segunda época que duraría ata 1929. A súa presenza seguía a ser unha constante exposición de ideas avanzadas, como sucedera antes da guerra. Neste tempo co florecemento das Vangardas, a compañía incorporaría a singularidade dos novos artistas que xurdían como Sonia Delaunay. Froito de distintas colaboracións producíronse algúns dos ballets mais experimentais, actuais ou anovadores deste tempo. Son os casos de *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* (1919), *A consagración da primavera* (1920, segunda versión), *A bela durminte do bosque* (1921), *Le train bleu* (1924) e *Apollon musagète* (1928). E aínda que moitas das figuras que lle deran fama aos Ballets Rusos xa non estaban dentro -Nijinsky fora despedido da compañía tras un colosal enfado de Diagheliev e Bakst morrera en 1924-, non obstante moitas das grandes ideas que cultiváranse dende os comezos seguiron sendo esenciais para comprender o espírito da danza e a ambientación escénica moderna.

3.1. Impresións rusas na estética galega

Díaz Baliño non foi alleo en absoluto as transformacións do ambiente artístico. A súa amplísima produción -pinturas, beléns, orfebrerías, ilustracións- mostra de qué xeito absorbeu esta transformación e cómo deu selo propio as mesmas, aportando novas cuestións de seu. O estilo das súas obras tivo unha notable evolución. De 1909 a 1917 predominou un estilo romántico historicista, marcadamente medievalista i en esencia neogótico. De 1918 a 1923 continuou co estilo romántico, pero enxergado dentro do Prerrafaelismo. Os anos de 1924 a 1927 sen embargo estiveron influenciados polo Art Decó, con elementos dos Ballets Rusos filtrados. Dende 1928 ata 1930 o seu estilo depurouse, facéndose mais limpo e definido. E dende 1931 ata 1936 ese estilo depurado mantívose e incluso incentivouse, como tamén o elemento cromático dos rusos. Sen embargo un elemento continuo no seu estilo foi -ademais dos motivos simbólicos e iconográficos- unha elegancia teatral, inspirada nos grandes escenarios de París como a Ópera e de mestres da escenografía de finais do século XIX.

As obras de Camilo, co seu distintivo estilo, forman parte da metamorfose que estaba a operarse na cultura galega. Aos artigos de Risco dende 1919 sucedéronlle os artigos sobre a danza de Euxenio Montes entre 1922 e 1923 na revista *Nós* e o libro de Bal y Gay *Hacia el ballet gallego*, publicado por Ronsel en 1924. Os tres -Risco, Montes e Bal y Gay- mostran nos seus escritos dúas cuestións: a primeira delas é, propio da sensibilidade da súa época, a exploración do singular e o novo a partir das tradicións artísticas. E segundo a presenza das innovacións vidas de artistas rusos.

Nunha conferencia como *Arte Nova* Risco apelou ao Orfismo e ao Sincronismo presente nas pinturas de Sonia Delaunay, a quen considerou como un referente de futuro, a que

mellor axeitase ao espírito galego. A súa admiración por Sonia levouno a ver a súa obra en Madrid, cando visitou o Petit Casino que a artista pintara mentres estivo entre Portugal i España durante a Gran Guerra. E resulta significativo que Vicente Huidobro agasallara a Risco, como expresión de cariño, un exemplo do seu libro *Tour Eiffel* (1918) con ilustracións manuscritas do home de Sonia, Robert (Fig. 59). Pola súa parte Montes nos seus artigos sobre a *Estética da Muiñeira* -apareceron nos números de *Nós* do 11 de Novembro do 1922, o 1 de Decembro de 1922 e o 1 de Xaneiro de 1923- fixo varias citas alusivas. En *No romaxe*, coa súa descrición da atmosfera musical dunha celebración popular, alude «a pureza órfica - ¡Ven eiquí Robert Delaunay!- nos traxes bordados das mozas que traen tamén bordado -hoxe é día de festa- no peito dos corazóns» (Montes 1922: 17). En *A estética da danza* introduciu indirectamente o concepto xestual que estableceran os Ballets Rusos. No seu texto Montes di:



Fig. 59. *Tour Eiffel*. 1918. Capa e ilustración de Robert Delaunay. Fundación Vicente Risco, Allariz.

Non ten o neno por qué ocultar a transeunte emoción. Tampouco o home primitivo tiña porque recatar a emoción camiñante: a balbucente sociabilidade de entón non lle impedía mostrar súa persoal impresión. Mímica e pantomímica eran por tanto un reflexo de sensacións cando inda non había un reflexo de ideas. Eu penso que o primeiro auto de Adam ó pousar seu pe sobor do planeta foi algo asina coma unha infradanza. Pero Mímica e Pantomímica son xa case baile, mímica e pantomímica foron integramente baile cánd'o home as peneirou na peneria da reflexión, cánd'o home lle otorgou ritmo, esto é, cando lle otorgou vértebras que solidarizaran os autónomos además (1922: 20).

Aneudota é, por contra, unha referencia directa aos Ballets Rusos e moi especialmente, a gran creación de Nijinsky *O rito da primavera*. Montes explica que...

Fai us anos, n-un teatro de París, unha danzarina eslava, cumprindo asina a profecía de Mallarmé, trezaba un baile que facía descargar nas facianas espeutadoras longos xestos de estentío e estupor.

A xente atónita veía que a bailarina esquecera os soídos complementarios, que beilaba sin música, pra dicidilo de unha vez. Pero e posibre que a xente non vise que a bailarina que beilaba sin música levaba na mau un pano exinto do seu compatriota Demetrio Daghilieff, fundador da compañía de ballets rusos (1922: 9).

I a continuación, en *Dos límites da danza*, explicaba a autonomía da danza e as súas infindas posibilidades expresivas. Montes percorre as orixes desta autonomía, fora xa da música e a literatura e empregando a súa mesma esencia para existir. Escribe sobre isto:

Lémbrese, a inte respeito, a Wagner, ó impresionismo, ós simbolistas, ós teatros de Arte... A arela persiste inda, e o ballet ruso, en derradeiro análisis, non é mais que un xigante e agónico esforzo en col d'iste sistema (1922: 7).

O cal remata apuntado o seguinte:

Cada xeito de arte, perdido en arredores, procurando xunturas, anduvo afastado do seu ouxeto autente. Penso que a reación non tardará en chegar, penso que cada arte arderá en xengueira contra as demáis. Algo xa se nuncia. Algús pintores traballan na pintura pictórica, na pintura plástica, antianeudótica e antiliteraria e antimusical: algús músicos fan música pra os ouvidos, música sin conceutos, sin plástica e sin argumento. Confiemos en que o bó senso, tarde ou cedo, se imporá.

E curioso notar como a danza non se ten atrevido a anda soya e tuvo sempre precisión de apoyaturas, primeiro na música, logo na música e na literatura, dimpois na música, na literatura e na pintura. Conforme os días pasaron foi aumentando as nodrizas en vez de, o vitalizarse, desentenderse delas. Non embargante un feito se nos apresenta como un síntoma de alentos (1922: 8).

A terceira -e derradeira- parte da *Estética da Muiñeira* é unha concreción do carácter clásico do romanticismo da muiñeira e a relevancia da paisaxe como parte integral da danza. Como última conclusión escribiu *Aportazón de Galiza á i-alma céltiga*:

A muiñeira nasceu entre os toxos, nos mentes; a muiñeira é danza de montaña. As danzas dos montes acostuman a ser paseniñas, repousadas, calmas, namentres as do vals son axitadas, ferventes, tolas. Repousada e calma é a muiñeira en grado forte. ¿Cómo entre os montes, onde a natureza doise autura e de vértigo e puxanza, o baile é afincado e mais crásico?

Temos eiquí un caso craro e perciso de arte que reaciona contra o medio. Taine, tamborileiro maor da teoría do ate produto do medio, tomando ó pe da letra a Montesquieu, non soubo ver que en moitas ocasións un arte se orixina como reación contra il, o que, craro está, non quere decir que non sexa por il influído. Riell e sobre todo Worringer, de quen agora se van a traducir ó castelán suas obras, mostraron casos enxebres. Wovringen insiste sobre o seguinte: Exipto é terra chan e de amprias pranicies. Carón do ollo exipcio ábreanse longos e imáns hourizontes. Pois ben, nos tempos exipcios a multiplicacións de columnas e características. En medio dos hourizontes amprios o arte fabrica un hourizonte estreito. O tempo exipcio padece de fobia ó espacio valeiro.

Casos semellantes temos no arte noso. Un d'iles é a lírica irruptura, forte, ofensiva, latigante nascida n'un medio de dozura, de resiñación que presenta sempre os hombreiros encolleitos. Outro casos, mais palpabel inda, é iste que danantes señalamos, da muiñeira, grandiosa aportazón do probro galego ó crasicismo propio da i-alma céltiga (1922: 14).

A publicación destes artigos na revista *Nós* completouse cunha muiñeira cubista plasmada nunha ilustración da man de Méndez (fig. 60). Nesta ilustración aparece un gaitero e un tamborileiro que fan soar unha muiñeira. A danza é executada por unha parella, el cos brazos baixos e ela cos brazos en alto. *Nós* estaba publicada en cor, polo que moitas das súas ilustración tamén estaban coloreadas. Sen embargo neste caso a ilustración presentouse no branco e negro orixinal, disposta sobre un papel sólido cor azul violáceo. Esta ilustración, en concreto, acompañaba o primeiro artigo de Montes sobre a *Estética da Muiñeira*. De este xeito non so transmitíase unha teorización, senón que tamén abríanse os ollos a unha nova realidade que viña das mesma realidade. So que, neste caso, expoñendo todo o seu potencial.

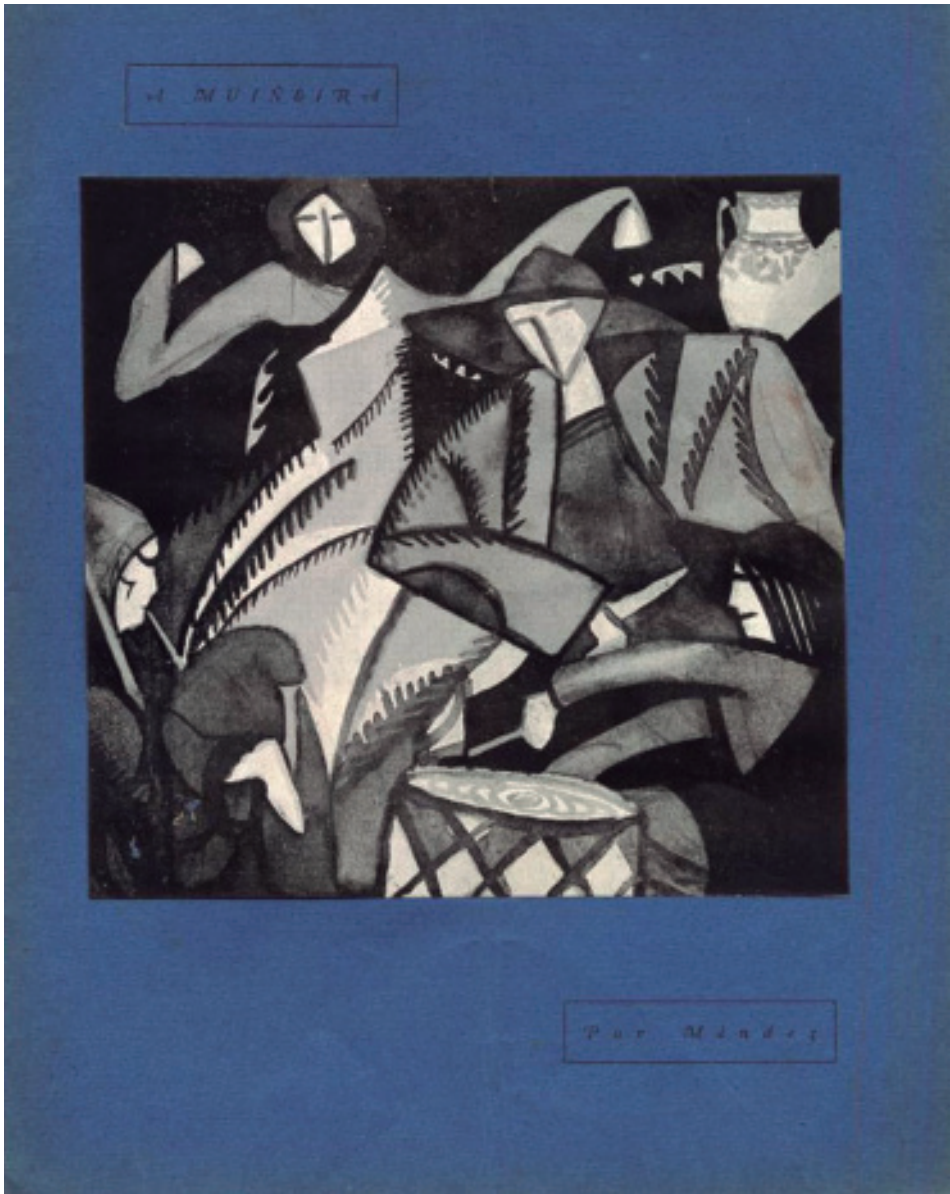


Fig. 60. *A muiñeira*. Méndez. Publicada na revista *Nós*, no número 13 (1 de Novembro de 1922).

Se os artigos de Risco conforman un corpus da estética pangalaica contemporánea e os de Montes a introdución dunha estética da danza galega vangardista, *Hacia el ballet gallego* é un libro centrado no rol dos coros galegos. Dende a esencia do que a personalidade de Galicia, Bal y Gay enumera e reflexiona cómo esta se expresa no aspecto musical. O autor enumera os romeiros, as misas, os cantares de cegos e a estrofa de baile como as

manifestacións musicais mais palpables da personalidade galega. Pero neste primeiro capítulo o autor tamén inclúe mais connotacións que mostren as distintas facetas da mesma: a música na paisaxe, o paralelismo con Rusia, o paganismo, o papel da música galega fora de territorio galego, o senso de equilibrio creativo i espiritual, o Atlantismo, a vitalidade do ambiente, os elementos da atemporalidade, os perigos corruptos da superficialidade, a elevación que produce o profesionalismo e a perversión da ignorancia. A esto último engade, ademais, a falsidade e equívoco que supón introducir pezas que pasan por galegas cando non o son, así como a necesidade dunha depuración e un estudo de letras e música estrito.

Pero se existe un aspecto que Bal y Gay fai énfase este é a importancia do aspecto escénico. O autor ve tal cuestión como un novo elemento que engade outra dimensión a música. Sen embargo a rixidez que acusaban os coros neste intre non casaba en absoluto coa esencia galega que pretendían evocar. Ao respecto anotouse cal era o problema ao respecto:

Si los «Coros gallegos» estuviesen constituidos con el único designio con el único designio de divulgar nuestro folklore, al modo de las agrupaciones corales de otras regiones, sería muy justo ese hieratismo. Pero vemos que han tratado de introducir el elemento plástico -decoración, traje- además del puramente musical. Ante tal intento no puede ya eludirse el elemento dinámico.

Por otra parte, al elemento plástico lo vemos también en la más mísera indigencia. El sugestivo encanto de una hora determinada, conseguido por un acoplamiento de luz y canción, jamás lo hemos visto, no ya logrado, ni siquiera simplemente perseguido. La luz más mediterránea -es decir, antípoda- inunda la escena y bajo ella se cantan igualmente «cantos de sega», «alboradas» o «ruadas». La decoración siempre es la misma, casi nunca adecuada al ambiente de nuestro campo (1924: 49-50).

Para pechar este primeiro capítulo, Bal y Gay reflexiona sobre dúas cuestións; unha delas é como a danza tamén forma parte desa manifestación da personalidade galega. Sobre todo céntrase na muíñeira como principal baile, se ben incide na necesidade de pescudar en mais danzas que mostren ese pulso vital. «La depuración y esclarecimiento de nuestros más puros bailes es tal vez el trabajo más arduo de los futuros investigadores de nuestro arte» (1924: 50). Sen embargo aquí é onde nótase a forma na que filtráronse os Ballets Rusos dentro da concepción da danza moderna (fig. 61):

Pero -se me dirá- traje, decoración, movimiento armónico del conjunto, danza, todo eso convertiría al coro en una compañía de ballets. Pues bien ¿qué íbamos perdiendo en ello? Si aspiramos a una bella realidad artística, resolvamos el dilema: la masa coral o una orientación hacia el ballet (1924: 51)

A segunda parte do libro, *En torno a la plástica*, centrase nos aspectos que engaden as experiencias humanas e a creatividade os coros. Estas son a literatura, os espazos e vivencias da realidade e a forma psicolóxica na que quedan na mente, o elemento da evocación, as forzas do vital (coa referencia de *A traxedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1609, William Shakespeare) e, como un marco de todo, isto a escenografía.

Si leemos una obra dramática, crearemos -ya lo hemos visto- una escena adecuada a cada momento. Pero si esa escena la tenemos ante nuestra vista y las palabras entran por nuestro aparato auditivo, nuestra gran imaginación, estando en un más grande ocio podrá más fácilmente seguir todos los procesos de la acción dramática.

Mas, para que la imaginación se halle en tan provechosa libertad, será preciso que el escenario imaginado esté, en esencia, conforme con el que se está viendo. De lo contrario, mejor será leer la obra dramática antes de que una punzante disonancia derribe el atrayente castillo de la ficción (1924: 65-66).

É dicir, que a escenografía non é so un fondo, senón que forma parte do concepto de *drama* -verba, acción e son- o cal serve de expresión de todo o citado no parágrafo anterior. No aspecto físico Bal y Gay apoia que as escenografías deben de ser sinxelas pero non simples. É dicir que non caian no básico, no severo ou sexan anticuadas e si que resulten naturais, limpas e claras. O que é o mesmo: evitar que non resulten interesantes e abrazar unha elegancia moderna.

Na terceira parte do libro *-Crisol, filtro: aparatos asépticos-* entra xa no que é necesario trocar e facer. Tras comentar a figura do cacique na dramática galega, introduce o proceso de traballar nun concepto de beleza artística coherente e de acadala, a necesidade dunha documentación histórica que permitan distinguir na realidade o esencial do artificioso e a tarefa de aprender, analizar, recoñecer, diferenciar, seleccionar, definir e destacar o senlleiro e ignorar o que confunda. O autor tamén sinala a necesidade de prescindir da mirada urbana, a que fai que se faga unha interpretación caricaturesca do ambiente rural ou da tradición labrega. Así o explica Bal y Gay:

Muchas veces he advertido en las gentes de la ciudad cierta irónica caricatura de nuestros aldeanos dibujada con el solo trazo de su natural falta de pulimentación social. Creían trazar su condensador retrato con un además grosero, con un gesto de ignorancia. Muchos labios urbanos musitan ante un fuerte carácter campesino. «¡Qué bruto!» porque no saben ver en él otro rasgo notable. Hasta ahora -salvo raras excepciones- no he visto otro retrato del campesino gallego (1924: 77).

O mesmo atopa o autor nas artes escénicas galegas, tanto en teatro como na danza. Por esta razón chama a atención sobre esta cuestión para concluír con estas verbas: «Pero inútil será pensar en ella mientras en las ciudades viva el prejuicio de que lo fuertemente típico es lo grosero y hablar nuestra lengua se crea muestra de una terrible falta de educación» (1924: 78).

O cuarto e derradeiro capítulo está centrado nas perspectivas, o xenio, a intelixencia, os medios, a mestría, a orientación, as capacidades e a riqueza que poden aplicarse dende os coros. *Posibilidades* adica un longo espazo a isto en «Transformación del Coro gallego». Bal y Gay ve perfectamente axeitado a creación dun coro galego aos tempos actuais. Dende logo non o ve no futuro de tratarse dun conxunto diletante. So podería ter unha traxectoria a longo prazo no caso de que sigan unha serie de cuestións; a primeira delas é que os seus membros teñan unha educación musical, dende os instrumentistas ata cantores e directores. Pero esta educación musical non so estaría ligada a cuestión técnica senón tamén de gusto, de aspecto estético. A danza, ao igual que a música, debe de elevarse mediante o estudio, no cal tanto interviría a aprendizaxe mediante libros especializados, academias e relación estreita con labregos que puideran ensinar as danzas, os pases, os xestos e as verbas.

A danza galega nútrese, para o autor, de dous puntos: unha é a aprendizaxe e a outra é a mímica. Así Bal y Gay fusiona dúas correntes: as teorías estéticas que viñan dende Risco respecto ao estilo galego e as innovacións presentadas polos Ballets Rusos (fig. 61). Resulta importante indicar que Bal y Gay non fala de grupos rexionais para canto e baile,



Fig. 61. Bal y Gay, coa súa esposa Rosita García Ascot, con Vera e Igor Stravinsky. Fotografía cedida amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.

senón dun Ballet Galego. É dicir que a idea do *ballet*, tal como fora entendida polos rusos, presentaba todo un campo de experimentación, creación e anovación tan axustable como senlleiro (fig. 62). Así o autor define deste xeito a danza e a fluidez da mímica na mesma:

Pero si no se puede conseguir esa perfección en la danza, si puede perseguirse en la mímica. El movimiento armónico del conjunto, el ademán justo, puede lograrse simplemente con una especial serie de ensayos bajo una dirección sensible y lógica. Es de suponer que entre los coristas de una compañía de opereta o revistas no se encuentre a una Taglioni, una Pavlova o una Karsawina, y sin embargo todos hemos visto alguna vez notables movimientos plenos de complicaciones, hijos todos de solo reiterados ensayos (1924: 82).

O autor tamén faise eco do coidado que Bakst dedicaba ao deseño dos traxes. Bal y Gay di que é necesario mimar a fidelidade dos traxes, que por si mesmos teñen unha grandeza que aumenta a plasticidade do coro. Neste tema escribe:

El traje, el bello traje gallego, está hoy en los Coros ahogado en la más lamentable vulgaridad. Siendo una abundosa fuente de color, está en la mayor indulgencia cromática. Todo el que haya leído algo sobre Galicia y sus habitantes, habrá visto la variedad de indumentarias que se usaban -¡otro pretérito!- correspondiendo a cada distinta comarca y, si se quiere, a cada diferente paisaje. Hoy los Coros están uniformados; mejor dicho, cada Coro viste a sus componentes dentro de la más férrea igualdad (1924: 82-83).

Tamén este coidado debe estenderse aos instrumentos. Cita como omnipresentes o pandeiro, o tamboril e o bombo, así como a gaita galega e a zanfona. Pero respecto a estes dous instrumentos fai matices; fala de «gaita galega» porque «he tenido la ocasión de oír gaitas completamente descastadas, que jamás habrán tañido nuestros aldeanos y que serían tal vez desconocidas de los gallegos en general si no hubiese sido por la actuación de nuestros coros» (1924: 84). Respecto a zanfona a considera importante porque eran inseparables dos cantares de cego, pero que apenas era empregada ou sabíase empregar como era debido. Pero para Bal y Gay esto ten un núcleo moi claro:

Todas estas faltas que vamos viendo nacen de la incultura de sus directores, quienes no se preocupan más que de lo puramente musical -y eso ¡de qué manera! Los horizontes que



Fig. 62. *Diseño de escenario para o acto derradeiro de O paxaro de lume. 1926.*
Natalia Goncharova.

abren los viajes y los libros, para ellos permanecen herméticos por su falta de ideales y de inquietud artística. Algunos dirán que no pueden hacer más de lo que hacen; pero esa no es razón. Es como si quisiesen dirigir la construcción de un edificio y al venirse este abajo se disculpasen diciendo que ello no eran arquitectos. Es que no siéndolo ¿debían haber emprendido la obra? (1924: 83) .

Precisamente para subsanar estas deficiencias o autor avoga pola esencia do folklore, entendido como un imaxinario estudado da man da etnografía. (Non esquecer que neste intre figuras como Risco comezaban a destacar no campo da Etnografía, así como abrírase o Seminario de Estudos Galegos en 1923). Bal y Gay rexeita todo o que resultara empalagoso, tópico ou sen personalidade. Algunhas das súas recomendacións céntranse nunha coherencia consistente: por exemplo que cada coro teña o seu propio catálogo feito, que se fagan adecuacións entre letra e música, que a melodía sostéñase pola súa propia liña compositiva, sen mais aditivos que cos que concibiuse. E neste tamén entra a escenografía, da cal di: «Y finalmente desearíamos ver al Coro bellamente encuadrado por decoraciones adecuadas. Dos o tres decoraciones como mínimo podrían constituir una de las máximas posibilidades de interés estético» (1924: 86).

A partir deste punto Bal y Gay vai perfilando e conformando o que significa unha presenza estética. Un dos elementos nos que pon o foco de atención é a función da luz, o senso lumínico. Un parágrafo enteiro expón o seu punto de visto:

Un detalle que jamás deben olvidar los directores de los Coros, y que tan olvidado está hoy, es el referente a la luz. Su carácter monótono y documental se afirma sobremanera con ese

descuidado elemento. Hoy la mayor parte de los teatros cuentan con una instalación de luces que manejada con cautela puede producir efectos agradables y adecuados a la canción o a la escena. Ya vimos anteriormente la palpitación esencial que tiene el paisaje para todo acto en él encerrado; absurdo será, por lo tanto, no cuidar una adecuación perfecta entre la luz, la decoración y el momento. ¿Es natural cantar bajo una luz deslumbradora la canción melancólica del regreso de una romería en la hora universalmente sensitiva del crepúsculo? La mayor parte de los Coros actúan siempre bajo esa especie de luz, tan insípida, que resulta igualmente adecuada para la actuación de una orquesta que para una conferencia científica (1924: 87).

O coro como arquetipo tamén está entroncado cos Ballets Rusos, pois así o confirma o autor. Bal y Gay non dubida que os coros galegos teñen a xénese para ser un auténtico espectáculo. Pero para iso era preciso una concienciación dos mesmos:

Para ello es preciso ante todo, si queremos una bella verdad floreciente en el futuro, hacer romper el paso del nuevo Coro bajo un ritmo universal y moderno. Las artes más excelsas de hoy proceden de altos y, por ello, raros crisoles, algunos de los cuales sirvieron ya en los laboratorios de hace siglos. Por eso no es posible hacer vivir a ciertos seres artísticos en la pura atmósfera que van creando unas cuantas existencias ejemplares (1924: 87).

O futuro que Bal y Gay vía nos coros galegos tiña moito que ver co que os Ballets Rusos abirán co comezo do século XX, pero tamén nunha anovada confianza nas enerxías e capacidades da cultura galega:

Un ejemplo de esta especie de catálisis es el caso de algunos «teatros de arte», que constituyendo por sí mismo una original entidad, pueden considerarse como nacidos de los ballets rusos. Teatros de arte y ballet: arquetipos que para el futuro Coro serán la vena caudalosa de una vida ancha y profunda si, además, se halla conscientemente saturado del espíritu gallego (1924: 89).

Sobre cómo componer esa xénese de futuro, Bal y Gay da as seguintes características co fin de traballar unha obra «viva, perdurable y fecunda»:

El modo de espectáculo por ahora más accesible y que nos puede hacer llegar el ballet, pasado el tiempo, es el de cierta especie de cuadros o escenas cortas a base de música y plástica que nos han ofrecido los «teatros de arte» de que antes hablé. El argumento para tales escenas puede nacer fácilmente de la misma letra de nuestras canciones populares -y hasta de su música.

El solo título de las canciones -»foliadas», «regueifas», «cantares d´arrieiro», «cantares de sega» etc- ya nos sugiere hondas posibilidades.

Hemos visto claro que para lograr una obra entrañablemente «nacional» ha de elaborarse a espensas del protoplasma folklórico convenientemente transformado por el artista. Es decir, que la obra «nuestra» ha de tener un fin «universal» al mismo tiempo que debe de estar escrita en el esperanto de todas las latitudes. Y nada lograremos con las materias periféricas del folklore, como muchos han pretendido, sino con lo que tenga de más íntimo y asimilable. Además, si la canción sirve de célula generatriz de la escena, se habrá suprimido automáticamente la frecuente discordancia, por mi señalada, entre el carácter de la canción y la escena (1924: 91-92).

Bal y Gay dirixe logo toda a atención a cuestión escénica. En *La escenografía gallega* fixo dúas reflexións interesantes; a primeira delas é sobre a tradición escenográfica galega



Fig. 63. *Pano para a Sociedade Polifónica de Pontevedra*. 1926.
Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

e a segunda sobre a interrelación entre a pintura galega que estaba a xurdir e a produción de escenografías. Sobre o primeiro punto concretou que non era posible falar nese intre dunha tradición escenográfica porque non existía tampouco un teatro galego como tal, nin como peza literaria levada a escena nin danza ou calquera outra clase. Pero esto atópase redimido polo que el ve na nova pintura galega: ve como artistas adicados a pintura tamén ofrecen un punto de partida para a escenografía. E agarda que un libro como *Hacia el ballet gallego* lles sirva como un azo para o cultivo dunha escenografía galega como tal. Sobre esta cuestión Bal y Gay escribe:

Me interesa subrayar la vitalidad de la pintura galaica porque con ella quedará destruida la hipótesis que con seguridad acaba de iniciarse en el lector: que la falta de una escenografía nuestra puede provenir de la carencia de pintores regionales.

Pero la causa verdadera es todavía más sencilla. Su descubrimiento tiene un aire análogo al de la anécdota del huevo de Colón. Ya en alguna página anterior surgió otra especie de perogrullada: ¡triste es tener que dar perogrulladas por normas! Pues bien: la escenografía gallega no existe porque, como hemos visto, carecemos de teatro. ¿Vamos a pedir a nuestros pintores que nos den decorados si no hay teatro a que referirlos? Si ellos se dedicasen -es absurdo- a la escenografía, habría que instalarlos en el rango de los onanistas.

Ante el arte teatral gallego, todo pintor de no común sensibilidad ha de permanecer sordo y ciego, sin vislumbrar la más mínima sugestión. Pero si otros linajes de artistas resuenan, por fortuna, el grito entusiasta de este libro mío, tengo la certeza de que pronto habrá pintores capaces de conquistar rico botín escenográfico (1924: 93-94).

Unha derradeira frase viu dar inicio a un novo movemento: «En manos de los literatos y de los músicos queda la obra de hacer surgir a la vida la escenografía gallega» (1924: 94).

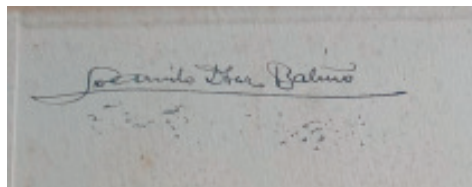


Fig. 64. Firma de Camilo Díaz Baliño no libro *Das Russische Theater* (1928), que tiña na súa librería. Cedida amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.

Fig. 65. Páxinas iniciais do *Das Russische Theater*. 1928. Cedida amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.

3.2. Galicia á escena (de Camilo Díaz Baliño).

Como pintor i escenógrafo Camilo Díaz Baliño entraba nesta derradeira liña explicada por Bal y Gay. Xa na década de 1910 compatibilizara o exercicio da pintura coa creación de escenografías. Pero foi a partir de 1925 cando tanto o seu estilo pictórico como escénico comezou enriquecerse mais aínda. No aspecto escenográfico pasara das escenas cun mobiliario básico, de liñas de perspectiva visibles a unha maior riqueza ambiental e de detalles. O seu era un estilo axeitado, como se vira antes, ao cinema para o cal non so realizou cartaces publicitarios senón tamén telóns como o do Cine Alfonsetti en Betanzos -hoxe conservado no Museo das Mariñas- para a pantalla e escena cinematográfica.

Ese troco tivo lugar nun momento no cal varios pintores galegos entraron na acción escénica. Castelao en 1926 realizaría os seus telóns para a Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra cunha sintetización figurativa inspirada na escultura románica e na tradición dos tecidos bordados galegas (fig. 63). Pola súa parte Díaz Baliño acadaría un nivel maior de control plástico cando fíxose cun libro de suma importancia para a súa disciplina: o *Des russische Theater*, escrito por Joseph Gregor e René Fülöp-Miller e publicado en 1928 pola editorial Amalthea-Verlag.

Este libro, que recollía tanto unha teorización do novo teatro ruso como numerosas fotografías de bailaríns, compositores, escenarios e caracterizacións, foi dos poucos libros que sobreviviron da súa biblioteca. Obra tanto divulgativa como pedagóxica permitía estudar de forma práctica e familiarizarse coa linguaxe visual das artes escénicas rusas. Díaz Baliño deixou a súa propia marca no libro ao deixar a súa firma autógrafa na tapa principal da publicación (fig. 64), que logo sería gardada por Isaac Díaz Pardo e conservada no Seminario de Sargadelos como un dos seus maiores tesouros privados documentais (fig. 65, 66 e 67).

As escenografías de Díaz Baliño que chegaron a actualidade mostran o efecto que tivo o estudo do teatro ruso no artista. A maior parte das escenografías e caracterizacións que realizou foron fotografadas, pois Díaz Baliño era un home moi metódico e organizado que levaba unha catalogación de todo o seu traballo. Sen embargo, en canto a material físico, as escenografías existentes foron as realizadas entre 1926 e 1935. Dos deseños escénicos

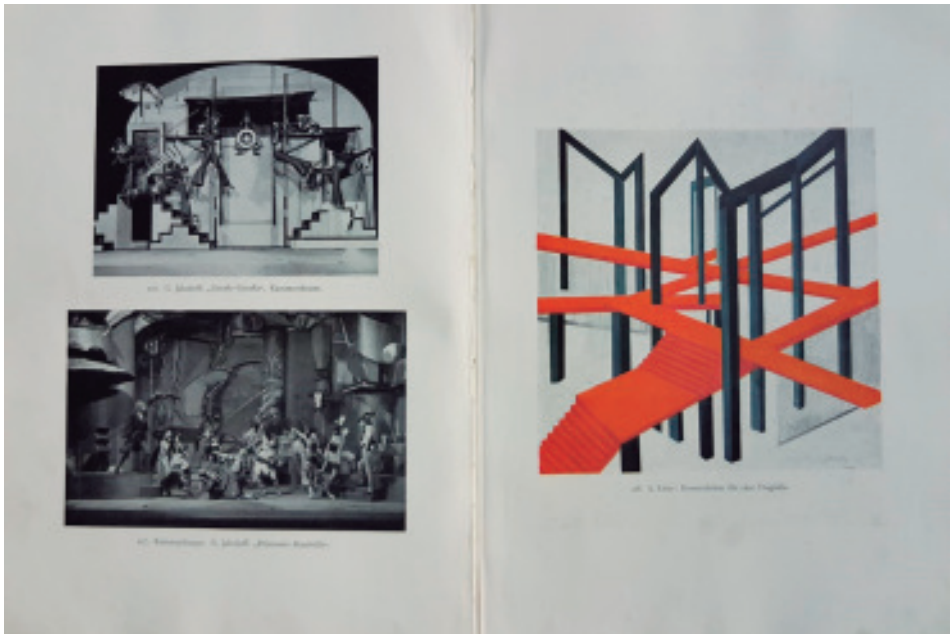


Fig. 66. Ilustración de *Das Russische Theater* (1928): en estas aparecen fotografías de actuaciones y escenografías. Cedita amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.

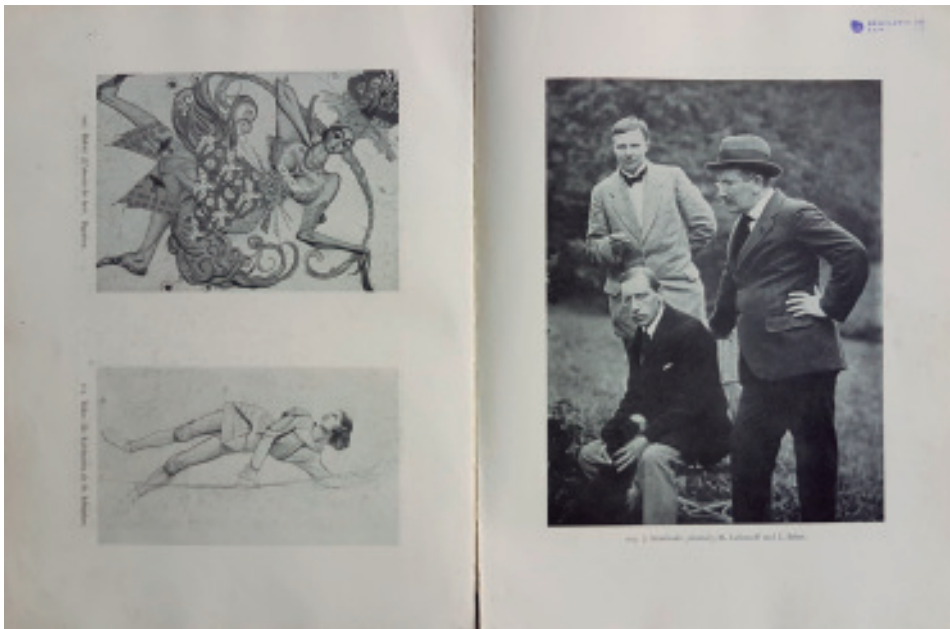


Fig. 67. Ilustración de *Das Russische Theater* (1928): en estas aparecen fotografías de caracterización de figuras para *O paxaro de Lume*, Ida Rubinstein e do grupo con Stravinsky, Larianoff e Bakst. Cedita amablemente por Xosé Díaz Arias de Castro.



Fig. 68. *Parte da escenografía para O monte das Ánimas*. 1927. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Papel maché coloreado. Medidas: 574 x 346 cm. Colección de Cántigas da Terra, A Coruña.



Fig. 69. *Escenografía dos xardíns para O monte das Ánimas*. 1927. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Papel maché coloreado. Medidas: 4,32 x 2,24 cm. Colección de Cántigas da Terra, A Coruña.



Fig. 70. *Belén da Igrexa de Ortigueira*. 1924. Camilo Díaz Baliño. © Iria-Friné Rivera Vázquez.

anteriores ao estudo do libro citado sobresaen os destinados a ópera *O monte das ánimas*, composta por Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón. O arquitecto tomara os versos de Núñez Cepeda publicados en 1927, que recreaban a lenda relatada polo escritor e poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). O compositor estreara e dirixira esta ópera o 6 de Maio de 1927 no Teatro Rosalía de Castro e logo, mais adiante, o 22 de Maio no Teatro Principal de Santiago. Os deseños foron encargados a Díaz Baliño quen ambientou a historia entre paisaxes xaponeses e edificacións que recreaban o Barroco de Placas. As paredes e detalles arquitectónicos estaban plasmados seguindo as formas planas e xeométricas propia deste estilo galego, mantendo unha correspondencia cos principios do Decó predominante (fig. 68). As cores estaban disposta segundo os contrastes cromáticos que os Ballets Rusos, con Bakst a cabeza, estableceran. Así gris e madeira clara combinábanse con vermellos Borgoña e azuis reais, mentres que os estilizados xardíns estaban proxectados con brancos glicínias e rosas de tinte viño (fig. 69). Contrastes cromáticos cos que xa experimentara uns anos antes, en 1924, cando realizara o *Belén* para a Igrexa de Ortigueira (fig. 70). Nel creara distintos planos mediante a suma de tons intensos, tanto de gamas frías e cálidas, pero mantendo un aspecto plano como se as leis da perspectiva non existiran. Os mesmo aplicou a esta escenografía, so que a grande escala.

Da obra que quedou mais documentación (pero non escenografía) foi *O Mariscal*. Tamén esta foi unha ópera adaptada por Rodríguez Losada, desta vez do libro *O Mariscal* que fora publicada por Lar en 1926. Escrito por Ramón Cabanillas e Antón Villar Ponte, o primeiro manuscrito do libro está datado en 1920 e foi finalmente nese ano cando a editorial

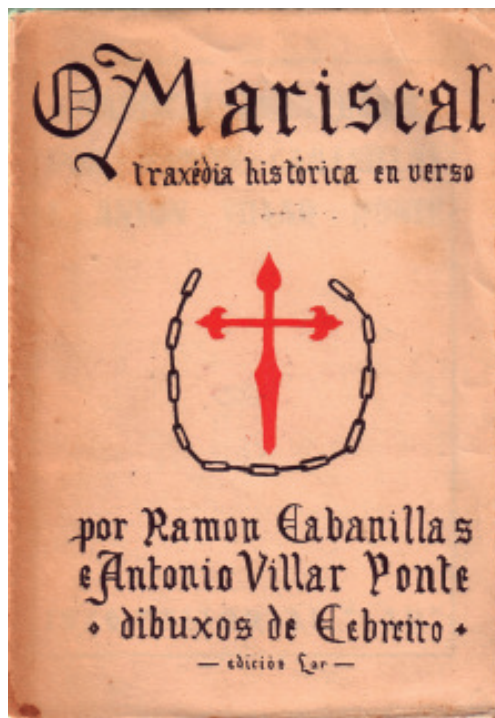


Fig. 71. *Capa de O Mariscal*. 1926. Ramón Cabanillas e Antón Villar Ponte, con ilustracións de Álvaro Cebreiro. Editorial Lar.



Fig. 72. *O Mariscal Pardo de Cela*. 1883. Manuel Ángel Álvarez. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 2,27 x 1,26 cm. Colección da Deputación Provincial de Pontevedra.

publicou a obra enteira, ilustrada ademais por Álvaro Cebreiro (fig. 71). A obra teatral relata o contexto, a rebelión e a derrota de Pedro Pardo de Cela Aguiar e Ribadeneyra, coñecido como o Mariscal Pardo de Cela (1425-1483), en liña cos autores románticos británicos ou franceses que novelaban ou levaban ao teatro ou o verso a vida de figuras históricas nacionais (fig. 72). Neste caso tratouse de facer unha visión anovadora desta personalidade, para a cal encargouse novamente a Díaz Baliño que fixera tanto a escenografía como a caracterización dos personaxes. O estreo da obra tivo lugar o 31 de Maio de 1929 no Teatro Tamberlick en Vigo, sendo de novo dirixida polo propio compositor. Xa con maior influencia das artes escénicas rusas, o interesante deste caso é que a documentación que quedou permite observar como traballaba o artista; primeiro plasmaba a ambientación na que sucedería a acción, plasmándoa igual que un lenzo (fig. 73, 74 e 75). A partir de esta primeira imaxe realizaba unha serie de maquetas que permitira estudar as perspectivas e os efectos que podían aplicarse (fig. 76). (Díaz Baliño era un mestre na aplicación de efectos lumínicos. Para o *Belén de Ortigueira*, por exemplo, indicou que se puxeran luces vermellas onde os lumes pintados para que pareceran efectivamente fachos acesos).

Se isto facíase en canto a escenografía, nos personaxes o artista seguiu en parte as descrições deixadas por ambos escritores. Por outra parte fixo emprego de numerosos detalles que deran veracidade a historia, pois Díaz Baliño a miúdo estudaba os espazos e a estilo dunha época para trasladar referencias xeográficas, artísticas ou estilísticas que



Fig. 73. Cadro para a escenografía de *O Mariscal*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela. Fig. 74. Fotografía do lenzo para o primeiro cadro de *O Mariscal*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela. Fig. 75. Fotografía do lenzo para o terceiro cadro de *O Mariscal*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela. Fig. 76. Fotografía do lenzo para o derradeiro cadro de *O Mariscal*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela. Fig. 77. Deseño do vestiario e caracterización do personaxe da Raza para *O Mariscal*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela.

resultaran evocadoras, o mesmo que Bakst. Isto é palpable no seu *Belén da Grande Obra de Atocha* (1923) como tamén nesta ópera. O artista foi particularmente sagaz na representación dun personaxe cun papel curto pero transcendental: a Raza. Tanto Cabanillas como Villar Ponte deixaran unha descrición cumprida de cómo era esta personificación, e

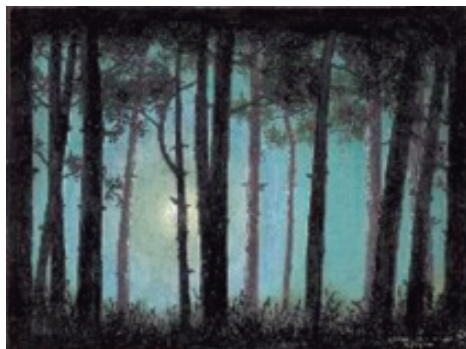


Fig. 78. *Canto do arrieiro*. 1927. Camilo Díaz Baliño. Medidas: 31 x 23 cm. Colección do Coral de Ruada, Ourense. Fig. 79. *Alalá do Cebreiro*. Camilo Díaz Baliño. Medidas: 32,8 x 23,2 cm. Colección do Coral de Ruada, Ourense. Fig. 80. *Utreja*. Camilo Díaz Baliño. Medidas: 33 x 25,3 cm. Colección do Coral de Ruada, Ourense. Fig. 81. *O canto das chirimías da Catedral de Santiago*. Camilo Díaz Baliño. Medidas: 30,5 x 23 cm. Colección do Coral de Ruada, Ourense.

Fig. 82. *Escena alegórica final*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Medidas: 32,8 x 23,2 cm. Colección do Coral de Ruada, Ourense.

Díaz Baliño así a plasmou: como unha grande dona sabia, co poder dos séculos e a gloria da inmortalidade (fig. 77).

Xa completamente integradas na esfera dos Ballets Rusos son as escenografías para o Coral de Ruada de Ourense. Entre 1927 e 1929 Díaz Baliño realizou as distintas escenografías para que serviran de marco para os cantos e danzas da compañía. Das escenografías conserváronse as pinturas preparatorias e as fotografías que logo fixo a Coral por Sudamérica entre 1930 e 1931. As cinco pinturas non so presentan unha total evolución do seu estilo, senón que en moitos aspectos cumpren coas premisas especificadas por Bal y Gay. *Canto do arrieiro* (fig. 78) -coa referencia ao primeiro cadro de *O Mariscal*- mostra un bosque de piñeiros nunha luz crepuscular, que servira para os cantos tradicionais recollidos pola Coral. *Alalá do Cebreiro* (fig. 79) ao igual que a anterior



Fig. 83. *Detalle da escena alegórica final*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Colección do Coral de Ruada, Ourense.

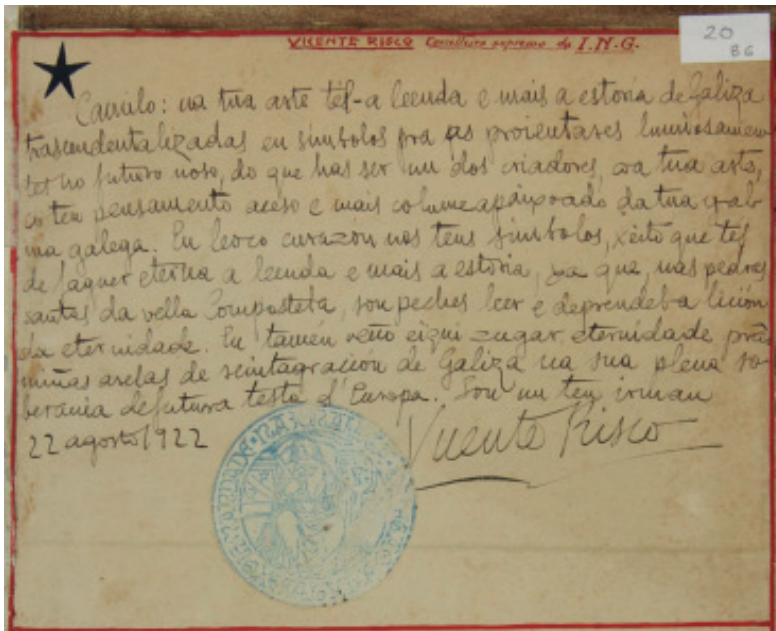


Fig. 84. *Carta de Vicente Risco a Camilo Díaz Baliño*. Fondo Isaac Díaz Pardo. Gaiás, Santiago de Compostela.

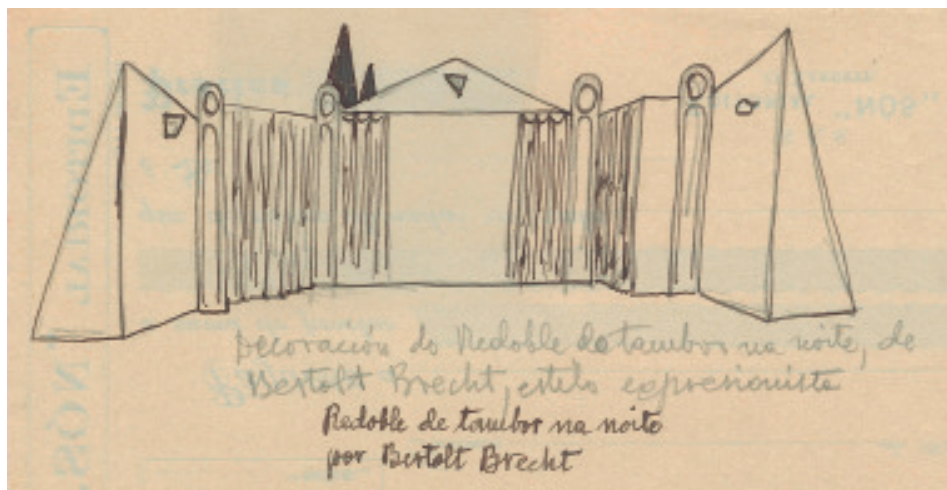


Fig. 85. Apuntamento a man alzada de Risco da escenografía para a obra de Brecht «Tambores de noite» (1919). Fundación Vicente Risco, Allariz.

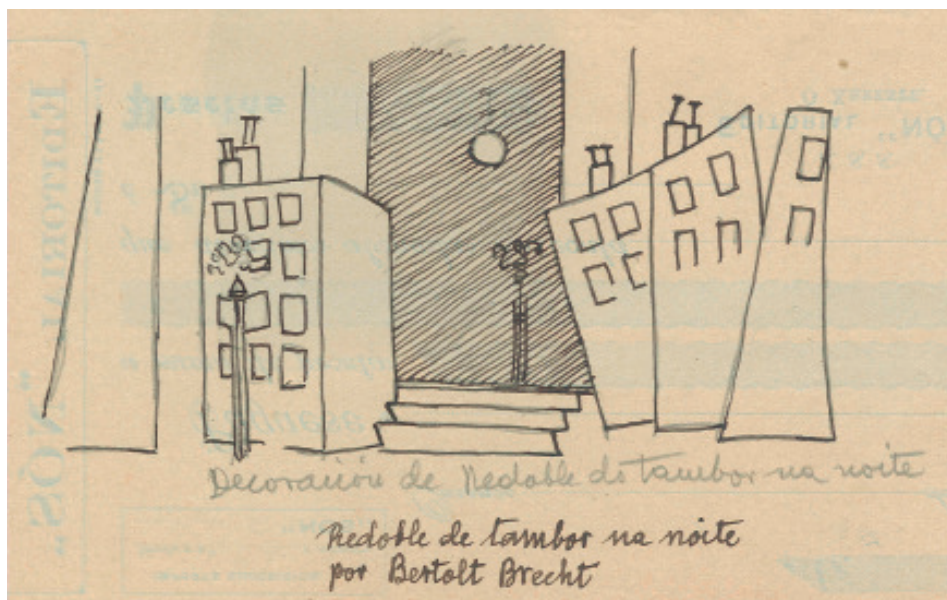


Fig. 86. Segundo apuntamento de Risco a man alzada da escenografía para a obra de Brecht «Tambores de noite» (1919). Fundación Vicente Risco, Allariz.

obra, servía para ambientar os cantos e música do alalá, que Díaz Baliño situou no Cebreiro recreando o panel esquerdo do *Tríptico dos Homes de Brigantía*. *Eultreja* (fig. 80) mostraba a chegada a Catedral de Santiago por Platerías, mentres que *O canto das chirimías da Catedral de Santiago* (fig. 81) servía como unha visión gloriosa da catedral románica en plena celebración. O clímax final chega coa *Escena alegórica final* (fig. 82) na que aparecía un dolmen chantado tras un carballo, sobre o cal flota o Grial rodeado das sete cruces. A



Fig. 87. *Escenografía do pórtico da Catedral de Santiago para Ultraja! 1935.* Camilo Díaz Baliño. Material: Papel maché coloreado. Medidas: 6,78 x 6,22 cm. Colección Cántigas da Terra, A Coruña.



Fig. 88. *Escenografía do interior da Catedral de Santiago para Ultraja! 1935.* Camilo Díaz Baliño. Material: Papel maché coloreado. Medidas: 4,48 x 4,84 cm. Colección Cántigas da Terra, A Coruña.



Fig. 89. *Velocidade* (cabeza para o automóbil *Victoria*). 1928. René Lalique. Material: Cristal. Técnica: Masa presada. Colección privada.



Fig. 90. *Ilustración do Aire*. 1936. Camilo Díaz Baliño. Fondo Isaac Díaz Pardo – Gaiás, Santiago de Compostela.

escena aparece ao pes do Pico Sacro, mentres unha constelación de estrelas brilla na noite. Esta imaxe bebe de varias iconografías cultivadas polo propia artista: a anta que aparecía xa en *Galicia Artística*, nos trípticos citados e nas versións da *Ara Gael*. O Grial coas sete cruces disposta na *Ara Gael* de 1924 e nas capas que fixera para *A Nosa Terra*, así como o Pico Sacro que fora evocado nos escritos de Risco.

A influencia dos Ballets Rusos vese en varios aspectos; de novo aparecen as combinacións cromáticas plenas de vitalidade, pero neste caso o artista recrea cores que son propias da Natureza Atlántica. O detallismo que caracterizaba a Bakst tamén está presente, como pode apreciarse por exemplo nas cruces bordadas en fío de ouro (fig. 83). Un elemento que logo sería trasladado a escenografía a tamaño real, o cal daría maior calidade plástica ao cadro co intre no que os fíos entrarán en contacto coa luz. Debe de terse en conta que cada un dos elementos simbólicos estaban dispostos de tal xeito que foran engadidos ou retirados segundo o ritmo das cancións e as danzas. Desta maneira víase como un todo, perfectamente integrado en canto a verba, acción e xesto. Xa Risco comprendera que este Díaz Baliño sería quen de condensar unha linguaxe simbólica que servira como rostro pioneiro (fig. 84.). Neste punto o artista, ao igual que a compañía de ballet rusa, levaba coa escenografía a enerxía vital dun estilo nutrido ao longo dos séculos e da tradición popular. E, ao igual que os rusos, era capaz de establecer unha simbiose entre a arte galega e a arte europea, aportando un senlleiro senso do ritmo caracterizado pola axilidade, a graza e o enxeño.

Díaz Baliño estaba interesado, como moitos dos seus coetáneos, no que estaba a producirse na arte rusa e centroeuropea. Un exemplo disto son os apuntamentos que Risco tomou durante a súa viaxe en 1930 por París, Berlín, Viena e Praga. Deixou bocetos das escenografías expresionistas as que acudiu (fig. 85 e 86), así coo as súas impresións sobre o teatro e cinema que estaba a presenciarse. Desta maneira enténdese o ambiente cultural galego no que movíase Díaz Baliño.

Unha das escenografías mellor conservadas foi a executada para a ópera *Ultreia!*. Ao igual que as anteriores fora composta por Rodríguez-Losada en 1935, coa referencia do libro de Armando Cotarelo do mesmo título publicado en 1932. O seu estreo tivo lugar no Teatro de la Zarzuela en Madrid. O conservado desta escenografía é a portada da catedral

románica de Santiago (fig. 87), a través da cal podía verse a consagración do Grial (fig. 88). As cores, como viña sendo nas outras obras, definíanse pola intensidade e polo contraste. Pero neste caso resulta moito mais finas, mais sutís e mais definidas. Tendo en conta as datas nas que foi feita, estas pezas son froito de tres cuestións: o estudo do libro dos teatro ruso -palpable dende 1928-, a continuación das liñas establecidas polos Ballets Rusos -que desaparecera en 1929 cando Diagheliev morrera en Venecia- e a influencia do Decó, que seguiría ata 1939 (fig. 89) e no cal inseriuse o seu estilo nesta época (fig. 90).

Así a dinámica da estrutura interna, os xogos da paleta de cores, o simbolismo, o coidado estético de tódolos elementos para crear unha obra de Arte total fora por fin conseguida. En base a xerar obras de teatro de base literaria dende 1926 o reactivo de textos como os de Bal y Gay, a presenza dos Ballets Rusos en artigos como os de Montes, a composición dunha estética galega en liña cos movementos artísticos europeos dende Risco, xeraron un contexto no cal a obra de Díaz Baliño resultou unha das facetas mais belas e significativas da revolución estética galega que tivo lugar nesta época, e que lle deu un lugar tan único como pioneiro.

BIBLIOGRAFÍA

Fontes primarias

- Bal y Gay, J. (1924): *Hacia el ballet gallego*, Madrid, Ronsel.
- Cabanillas, R. (25 de Xullo de 1923): O Cabaleiro do Sant Grial (saga). *Terra*, pp. 5-10.
- (1988): *Na noite estrelecida*, Vigo, Xerais.
- Elliot, K.J. (2014): *René Lalique. Enchanted by glass*, New York, The Corning Museum of Glass - New Haven and London, Yale University Press.
- Mackenzie, A. (2013): *Diana Vreeland. Empress of Fashion*, London, Thames and Hudson.
- Montes, E. (1 de Novembro de 1922): Estética da Muiñeira. *Nós*, pp. separables.
- (1 de Decembro de 1922): Estética da Muiñeira. *Nós*, pp. separables.
- (1 de Xaneiro de 1923): Estética da Muiñeira. *Nós*, pp. separables.
- Parton, A. (2010): *Goncharova. The art and design of Natalia Goncharova*, Suffolk, Antique Collectors Club.
- Scheijen, S. (2010): *Diaghilev. A life*, London, Profile Books.
- VV.AA. (2001): *Sissi. Isabel de Austria*, Milán, SilvanaEditoriale.
- (2000): *Infinite variety. The life and legend of the Marchesa Casati*, London, Pimlico.
- (2011): *The cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900*, London, Victoria & Albert Publishing.
- (2012): *El arte de Cartier*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- (2014): *Sonia Delaunay*, London, Tate Britain.

Fontes secundarias

- Cantz, H. (2013): *Vasily Kandinsky. From Blaue Reiter to the Bauhaus*, New York, Neue Galerie. Museum for German and Austrian Art.
- Chaney, L. (2012): *Chanel. An intimate life*. London, Penguin Books.
- Hughes, G. (2014): *Resisting Abstraction. Robert Delaunay and Vision in The Face of Modernism*, The University Chicago Press, Chicago.
- Lemaire, G-G. (2000): *The Orient in Western Art*, Potsdam, H.F.Ullman.
- Lucie-Smith, E. (1990): *Art Deco Painting*, Oxford, Phaidon.
- Prettejohn, E. (2007): *Art for Art's Sake, Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven & London, published for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press.
- Risco, V. (24 de Febreiro de 1912): La conferencia de Castelao, *El Barbero municipal*, p. 1.
- (15 de Novembro de 1918): Do noso filósofo. Prosas galeguistas. Para «A Nosa Terra». *A Nosa Terra*, p. 4.
- (15 de Nadal de 1918): Prosas galeguistas. V. *A Nosa Terra*, pp. 5-6.
- (15 de Abril de 1919): Versos novos (Cántiga para acompañar co pandeiro, Balada de mal cristián e Interior o Gaston La Touche). *A Nosa Terra*, p. 2.
- (25 de Maio de 1919): Prosas galeguistas. *A Nosa Terra*, pp. 2-3.
- (15 de Xunio de 1919): Literatura extranxeira. Traducións de V. Risco. Xan Arturo Rimbaud. *A Nosa Terra*, p. 3.

- (5 de Xulio de 1919): Prosa de Risco. O druidismo no século XX. *A Nosa Terra*, p. 1.
- (5 de Agosto de 1919): Xente nosa. Euxenio Montes. *A Nosa Terra*, p. 4.
- (15 de Agosto de 1919): Xente de fora. Max Jacob. *A Nosa Terra*, p. 4.
- (25 de Agosto de 1919): Da nazionalización galega. Cosmopolitismo e universalismo. *A Nosa Terra*, p. 5.
- (25 de Outono de 1919): Estórea e crítica. Nuno Gonçalves i-a pintura galego-portuguesa do quatrocento. *A Nosa Terra*, pp. 8-9.
- (15 de novembro de 1919): Nuno Gonçalves i-a pintura galego-portuguesa do quatrocento. *A Nosa Terra*, pp. 7-8.
- (1919-1922): *Ordem Galega do Graal*, Dossier sobre a cultura galega, 29.667/10, Fondo Ricardo Palmás, Arquivo do Reino de Galicia, A Coruña.
- (1 de Xaneiro de 1920): Nuno Gonçalves i-a pintura galego-portuguesa do quatrocento. *A Nosa Terra*, pp. 4-5.
- (25 de Febreiro de 1920): U...ju juu...(poema futurista). *A Nosa Terra*, p.8.
- (20 de Marzo de 1920): Notable disertación de Vicente Risco. Arte nova. *A Nosa Terra*, pp. 1-6.
- (10 de Maio de 1920): Crítica literaria. Letras portuguesas. *A Nosa Terra*, pp. 1-2.
- (20 de Agosto de 1920): Letras nosas e alleas. Letras galegas en Francia. Valle-Inclán ultraista. Euxenio Montes. *A Avant-garde catalana. A Nosa Terra*, pp. 5-6.
- (15 de Abril de 1921): Lírica nova. O vento pasa. O mar cantou. *A Nosa Terra*, p. 6.
- (7 de Xaneiro de 1922): O artista, o home. *La Zarpa*, p. 1.
- (1 de Abril de 1922): Prosas de Risco. A cencia y-os mitos. *La Zarpa*, p. 1.
- (15 de Xulio de 1922): Prosas de Risco. De «mais alá» e mais do «foulard». *La Zarpa*, p. 1.
- (22 de Agosto de 1922): *Carta a Camilo Díaz Baliño*, Fondo Isaac Díaz Pardo, CB11156563 IDP – MS – 6 (15/62), Gaiás, Santiago de Compostela.
- (15 de Febreiro de 1931): Da Alemaña. II. -O Rhin. *Nós*, pp. 10-19.
- (15 de Outubro de 1932): Da Alemaña. IV. Museus de Berlín. *Nós*, pp. 14-21.
- (1981): *La Centuria*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Rose, C. (2014): *Art Nouveau Fashion*, V&A Publishing, London.
- Seoane, L. (1973): *Comunicacións mesturadas*. Vigo, Galaxia.
- VV. AA. (Xaneiro – Febreiro de 1935): Vicente Risco, explica la leyenda de Graal. *Raza celta*, p. 10.
- (1998): *The Fashion Book*, London, Phaidon.
- (2000): *Furniture. From Rococo to Art Deco*, Evergreen.
- (2010): *Gustave Moureau and The Eternal Feminine*, Melbourne, The National Gallery of Victoria.
- (2012): *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- (2012): *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist landscape*, London, Thames and Hudson.

DISCOGRAFÍA

- Strawinsky: Le Sacre du Printemps. Bartók : Konzert für Orchester*. 1964-1966. Director : Herbert Von Karajan. Orquesta: Berliner Philharmoniker. Discografía: Deutsche Grammophon Gesellschaft.
- Tschaikowsky . Ballettsuiten. Dornröschen - Schwanensee - Nussknacker*. 1967-1972. Director: Herbert Von Karajan. Orquesta: Berliner Philharmoniker. Discografía: Deutsche Grammophon.
- Maurice Ravel. Bolero. Daphnis et Chloé. Suite N°2. Claude Debussy. La Mer. Prélude à l'après-midi d'un faune*. 1965-1966. Director: Herbert Von Karajan. Orquesta: Berliner Philharmoniker. Discografía: Deutsche Grammophon.

WEBGRAFÍA

- Victoria and Albert Museum (15 de Abril do 2020): *Léon Bakst – design for the ballet*. (Arquivo do vídeo). <https://www.vam.ac.uk/articles/1%C3%A9on-bakst-design-for-the-ballet>
- Filmografía.
- MacGibbon, R. (2008): *The Sleeping Beauty*. Royal Opera House. London: Opus Arte.
- (2011): *La Bayadère*. Royal Opera House. London : Opus Arte.
- (2017): *Giselle*. Royal Opera House. London : Opus Arte.
- Protasoni, T. (2004): *Swan Lake*. Ballet and Orchestra of the Teatro alla Scala. Halle: Arthaus – Musik.
- Rodolf Nureyev (26 de Abril do 2020): *L'après-midi d'un Faune*. <https://www.youtube.com/watch?v=m7b1FkZYarU>