

# JOSÉ MÉNDEZ, UN COREÓGRAFO Y PROFESOR ESPAÑOL EN MOSCÚ (1889-1898)

ELIZABETH SOURITZ

Historiadora de Danza

Moscú - Rusia

Traducción y notas<sup>1</sup>: MARÍA BALIÑAS

Musicóloga

Las décadas de 1880-1890 dentro de la historia del ballet del teatro Bolshoi de Moscú son seguramente las más difíciles de toda su existencia. En la capital, San Petersburgo, trabajaba en este momento Marius Petipa, quien justamente en la década de 1890 montó sus mejores espectáculos: en 1890 «La Bella Durmiente» de Piotr Chaicovski, en 1895 –junto con Lev Ivanov– «El lago de los cisnes», en 1898 «Raimonda» de Alexander Glazunov<sup>2</sup>. La situación era distinta en Moscú. En general el ballet moscovita era considerado provinciano, de segunda categoría. Al Bolshoi se le concedía la mitad de presupuesto y desde 1883<sup>3</sup> su compañía se vio reducida exactamente a la mitad (tenían 230 artistas y quedaron 115), a los coreógrafos extranjeros trataron de pagarles lo mínimo y respecto a los rusos enviaron a Moscú a aquellos que en San Petersburgo no se adaptaban.

Hubo además otra circunstancia: esas cualidades que siempre desde el siglo XVIII habían constituido la singularidad del ballet moscovita –en comparación con el de San Petersburgo– como el particular interés en las danzas de carácter, en lo etnográfico, la atención a la actuación teatral y la pantomima en el ballet, no coincidían con la tendencia general desarrollada en el ballet en Occidente y en Rusia. Es en este momento cuando Petipa crea sus coreografías más clásicas, cuando se desarrolla la técnica de la danza clásica y además en Occidente es la época de amplia extensión de los ballets fantásticos.

---

<sup>1</sup> N. de T.: Durante la realización de la traducción pensé que sería interesante identificar los nombres de personas y los ballets citados por la doctora Souritz, habida cuenta de la escasez de obras de referencia en castellano. La bibliografía que he utilizado ha sido: H. Koegler, *The concise Oxford dictionary of Ballet* (Londres, 1977); Basso; y el diccionario *New Grove's*, que se citan como Basso, Koegler y *Grove's*.

<sup>2</sup> N de T.: Ballet en 3 actos y 4 escenas. Libreto: Lidia Pashkova y M. Petipa, Música: Glazunov. Estreno: 19-I-1898 en el teatro Mariinski de San Petersburgo. Bibl.: Koegler.

<sup>3</sup> N de T.: La famosa reforma de Vsevlovski –ver nota 20– primaba a San Petersburgo (más artistas extranjeros, sobre todo bailarinas italianas, salarios más altos, renovación del repertorio, etc.); frente a Moscú. Bibl.: Basso.

El maestro de ballet José Méndez, que trabajó en el teatro Bolshoi de 1889 a 1898<sup>4</sup> fue uno de los que dio a conocer en Moscú estas nuevas tendencias. Y si con el final de la década de 1890 el ballet moscovita empezó a mostrar indicios de renovación esto se debe en parte a sus méritos. Verdaderamente, no todas las innovaciones estaban de acuerdo con el espíritu de Moscú. Algunas, provenientes de Europa, se contradecían con las costumbres habituales y con sus tendencias. Justamente por esto la crítica moscovita de vez en cuando se manifestaba acerca de los espectáculos de Méndez injustamente y con dureza.

Según se deduce de un documento que se encuentra en el Archivo de las Oficinas Moscovitas de los Teatro Imperiales, Méndez había nacido en Madrid, según parece en 1843 (en el documento de 1896 se dice que tiene 53 años). Acerca de su carrera anterior a su llegada a Moscú, se sabe poco. Que estuvo al frente de una compañía de ballet en El Cairo y justamente allí obtuvo del Gran Príncipe Alexei Alexandrovich<sup>5</sup> la invitación para venir a Rusia (Méndez escribe sobre esto en 1898, dando fe de que este acontecimiento ocurrió 23 años antes, es decir, según parece en 1875<sup>6</sup>). Que trabajó en Varsovia, porque en algunas reseñas publicadas con motivo de su primera aparición en Moscú es llamado «maestro de ballet de Varsovia». Existen también noticias de que trabajó en Berlín con Paolo Taglioni<sup>7</sup>; en todo caso conocía bien los montajes de este maestro de ballet y algunos de ellos los repuso en el teatro Bolshoi.

Méndez vino a Moscú por primera vez en 1888, al principio empezó en el escenario del teatro privado de Mijail Lentovski, después con la compañía de Virginia Zucchi<sup>8</sup>,

<sup>4</sup> N. de T.: Español (¿Madrid 1843?-Niza 1905). No se sabe dónde estudió, aunque probablemente lo hizo en La Scala de Milán en la línea de Blasis y Lepri. En todo caso en la década de 1860 era primer bailarín en La Scala de Milán protagonizando diversos estrenos sobre todo de Monplaisir y de Paolo Taglioni. A partir de 1870 comienza su carrera de coreógrafo basándose sobre todo en montajes de los autores antes citados. Fue uno de los coreógrafos más importantes de Italia por número de producciones en la década de los 70. José Méndez trabajó luego en el teatro Wielki de Varsovia entre 1879 y 1889, y entre otras obras aquí, estrenó la primera producción polaca de «Coppelia» en 1882. También trabajó en Turín, en el teatro Regio, donde estrenó entre otras obras «Coppelia» (1885). Entre 1889 y 1898 trabaja en Moscú al lado de su mujer María Giuri y de su cuñada Adelina Giuri. Ya al final de su carrera es llamado a dirigir la escuela de baile de La Scala de Milán, 1900-1905, debido a su experiencia de «danseur noble» y de coreógrafo. Muere en Niza en 1905. Bibl.: Kogler y Basso.

<sup>5</sup> N. de T.: El futuro zar Alejandro III.

<sup>6</sup> N. de T.: En 1869 se había inaugurado el Canal de Suez y en 1871 se estrenó «Aída» en El Cairo.

<sup>7</sup> N. de T.: No consta que trabajara en Berlín con Taglioni, sí lo hizo en Milán.

<sup>8</sup> N. de T.: Virginia Zucchi (1847 o 1849-1930). Estudió con Blasis y Lepri en La Scala en la década de 1860 y bailó con Méndez en varias ocasiones. En los años siguientes trabajó en las principales capitales europeas (París, 1883 y 1895). Entre 1885 y 1892 bailó en el Bolshoi y luego, cuando se reabrió en 1886, en el Mariinski de San Petersburgo al tiempo que daba clases en la escuela del teatro. En 1888 se le despidió del Mariinski debido a sus desavenencias con Petipa y para intentar cortar sus relaciones con el príncipe Vasiliskov y durante unos años actuó en teatros privados y en provincias con gran éxito, incluso en lo económico, lo que le permitió contratar a Méndez. En Rusia fue una de las musas inspiradoras de Alexander Benois y Konstantin Stanislavski, lo que la vincula incluso con los «Ballets Rusos». A partir de 1896 se retiró aunque siguió actuando esporádicamente, pero sobre todo se dedicó a coreógrafa y a profesora tanto en Europa como en Sudamérica (Teatro Colón de Buenos Aires). En sus últimos años abrió una escuela en Montecarlo donde enseñó hasta su muerte. Bibl.: Kogler y Basso.

que actuaba en uno de los teatros privados. Aquí pusieron en escena los ballets «Brahma», «Catalina, la hija del bandido», «Esmeralda» y «*La Fille mal gardée* o La inútil precaución» que aparecieron en los mejores periódicos y revistas. Según el periódico «La hoja de Moscú» del 17 de noviembre en «Catalina»<sup>9</sup>: Méndez, *todos los bailarines y los grupos del cuerpo de baile actuaron admirablemente*. En el periódico «Teatro y vida» del 18 de noviembre se escribió que *los bailarines dirigidos por Méndez, asombran por su gusto y su belleza, cada grupo es un cuadro perfecto, elevado por la mano de un admirable coreógrafo y artista*. El crítico consideró incluso conveniente poner a Méndez como ejemplo para Alexei Bogdanov<sup>10</sup> que en ese momento dirigía la compañía del teatro Bolshoi: *He aquí alguien que podría dar una lección a nuestro maestro, el Sr. Bogdanov de como convendría poner en escena las danzas*. En relación con la puesta en escena del ballet «Brahma»<sup>11</sup> en el mismo periódico del 30 de noviembre se le llama a Méndez *extraordinario maestro de ballet*.

Un año más tarde –en noviembre de 1889– la dirección firmó un contrato con Méndez. En él se le imponía la obligación de poner en escena los ballets y las danzas de las peras del teatro Bolshoi, y además enseñar en la escuela del teatro.

No obstante, el primer montaje de Méndez en el escenario del teatro Bolshoi no le permitió demostrar totalmente la confianza en él puesta. El ballet, cuya música pertenecía a Constantin Dall'Argine y a Venanzi, se llamaba «India»<sup>12</sup> y fue estrenado el 9 de febrero de 1890. En la base del argumento sin pretensiones estaban situadas las convenciones de los ballets «hindúes» con el tema del amor del príncipe con la sacerdotisa del templo. Pero los personajes y el desarrollo de la acción le interesaban poco al maestro de ballet, lo que ocurría era tan solo un pretexto para unos espectáculos bailados con diferentes números, donde predominaban las danzas de masas. *El autor del ballet dirigió su atención principal al cuerpo de ballet y en el ballet hubo mucho muy bonito (sobre todo al final de los actos 1.º y 3.º) y una compañía bien ensayada* escribía «El boletín ruso» el 13 de febrero de 1890. En el primer acto se mencionaba una «grande marche dansante»: *Allí se manifestaba junto todo el oficio del maestro de ballet en la composición de los «dibujos» de las danzas y en las escenas de masas* [«Teatro y vida» 11 de febrero de 1890]. Agradaron las evoluciones de las amazonas, *preciosos los conjuntos de Méndez*

<sup>9</sup> N.de T.: *Catarina ou La Fille du bandit*. Ballet en 3 actos y 5 escenas. Libreto: Perrot. Música: Pugní. Estreno: 3-III-1846 en Londres. Bibl.: Koegler.

<sup>10</sup> N.de T.: Alexei Bogdanov (San Petersburgo 1830-1907) dirigió la compañía de ballet del Teatro Bolshoi de Moscú entre 1883 y 1889 en que le sustituyó Méndez. Bibl.: Basso.

<sup>11</sup> N.de T.: *Brahma*. Libreto y coreografía: Hippolyte-George Sornet, conocido como Hippolite Monplaisir. Música: Constantino Dall'Argine. Estreno in La Scala de Milán en 1868 o 1869. Bibl.: Koegler y Basso.

<sup>12</sup> N.de T.: Podría tratarse de una renovación del ballet *La Devádácy* (Monplaisir-Dall'Argine).

[«Teatro y vida», 3 de enero de 1891], *las danzas, provenientes de las tierras hindúes las cuales, como precisaba el crítico, entraban en la categoría de clásicos* [«Artista», 1890, vol. 6, pág. 116]. En esta ocasión se evidenciaron simultáneamente los aciertos y las debilidades del trabajo de Méndez. «India» se destinaba a Lidia Gueitén, que estaba celebrando sus veinte años de dedicación a la escena. No obstante —todos los críticos insistieron en ello— Méndez proporcionaba un material muy limitado para el lucimiento de su talento dramático. El ballet era escaso en danzas a solo y las escenas mímicas no siempre estaban bien logradas.

«India» se mantuvo en cartel durante dos temporadas. Después de este ballet a Méndez se le encargaron algunas reposiciones («Coppelia», «Esmeralda») pero al final de la temporada, para el beneficio de Gueitén, Méndez montó un ballet de efectos<sup>13</sup> grandioso «Las aventuras de Flik y Flok»<sup>14</sup> (estrenado el 24 de febrero de 1891).

Este ballet, compuesto por Paolo Taglioni en 1858, se había representado con éxito en muchos teatros de Europa. En Berlín particularmente, donde fue su estreno, la obra se representó más de 400 veces y se mantuvo en cartel hasta 1885. Méndez se basó en la obra de Taglioni con quien había trabajado mucho. La bailarina Adelina Giuri recordaba que Taglioni *le había confiado a Méndez un estudio detallado de la puesta en escena de los ballets y dirigió los primeros montajes del propio Méndez*.<sup>15</sup> Pero para montar el ballet fantástico «Las aventuras de Flik y Flok» en 1891, Méndez adaptó el ballet al gusto del público, ampliando los episodios bailados a cuenta de las escenas donde se presentan las aventuras de los héroes, para introducir efectos espectaculares, cuyo éxito estaba garantizado por Karl Waltz.

Los aplausos del público fueron provocados por las cuevas del reino de los minerales que había hecho Waltz y que brillaban. En el cuadro del país submarino *toda la escena estaba cubierta por una muselina que representaba los reflejos de las olas. En este fondo nadaban pulpos y otros reptiles marinos inmensos*.<sup>16</sup> Méndez demostró una gran inventiva. El crítico de «La hoja de Moscú» del 26 de febrero de 1891 escribió que el divertimento tenía *toda clase de conchas marinas, de tritones, de corales, y peces dorados; remos de plata para los «neptunos» y una vela plateada,...* que entraban a formar parte del propio conjunto. Con un entusiasmo general salió el barco «animado», *todos los mástiles y velas fueron*

<sup>13</sup> N.de.T.: En el original «feérico», adjetivando el nombre de «feries» que recibían estos ballets fantásticos, llenos de aventuras y efectos pero al mismo tiempo pseudo-científicos, donde se intentaba reflejar la idea de modernidad y progreso. Las dos «feries» más famosas fueron los ballets *Excelsior* y *Flik y Flok*.

<sup>14</sup> N.de.T.: *Flick und Flocks Abenteuer*. Ballet en 3 actos y 6 escenas. Libreto y coreografía: P. Taglioni. Música: Peter Ludwig Hertel. Bibl.: Koegler y Basso.

<sup>15</sup> A. Giuri «Memorias», pag. 22. Manuscrito depositado en la Biblioteca Científica de la Unión de Hombres/Figuras del Teatro.

<sup>16</sup> Tomado de recortes y anotaciones conservados en el archivo de Dimitri Mujin del Museo Estatal Central del Teatro (Moscú).

*cubiertas por hermosas bailarinas que se iban moviendo desde el fondo hasta casi el proscenio.* [La gaceta rusa», 27 de febrero de 1891]. Las danzas de las plantas marinas, que ocupaban una escena especial, también se concibieron para obtener un efecto lumínico especial. El mérito de Méndez, como hacía notar con toda justicia el crítico de «La hoja de Moscú», fue el saber *disciplinar el cuerpo de ballet, haciéndolo bailar armoniosamente y con una conjunción perfecta –como una sola persona– en cualquier movimiento, y además de eso manteniendo continuamente una línea rígida.* La coreografía se desarrollaba como si fuera parte de un método de puesta en escena, donde hasta parecía que el papel más importante lo jugaran las máquinas, la iluminación, las combinaciones y contrastes del vestuario y de la decoración. *En cuanto a las danzas parecía una gimnasia de brazos: las manos arriba, las manos abajo, las manos a la derecha y las manos a la izquierda.* Incluso los conjuntos, por los cuales Méndez siempre fue elogiado, en opinión de otro crítico distinto se veían uniformes, monótonos: *El grupo entero hacía un semicírculo en el que se colocaban en dos radios las bailarinas arrodilladas.*

En resumen, el ballet «Las aventuras de Flik y Flok» fue puesto en escena a la manera de los ballets fantásticos según la moda europea, las escenas de masas que se adelantaban a los conjuntos de danzas de music-hall del siglo XX con sus características «girls».

El baile en este ballet era primitivo y sólo una bailarina se lucía con su técnica virtuosística. Pero Gueiten, una talentosa actriz del mundo teatral coreográfico, para cuyo beneficio se hacía el ballet, no poseía esos rasgos que eran apreciados por Méndez en las bailarinas. Por lo visto a ella tampoco le satisfizo la composición del coreógrafo porque en el tercer acto introdujo el baile de Sibila de su anterior ballet «Stella».<sup>17</sup>

El ballet, según la opinión del crítico de «Novedades rusas» *sorprendía al espectador por su brillantez y su lujo.* Pero, como es evidente, también provocó cierta prevención. Se representó 22 veces manteniéndose en cartel dos años y medio. Si comparamos las cifras del montaje de «Las aventuras de Flik y Flok» en el extranjero con las cifras arriba indicadas, se puede decir que la famosa corriente «feérica» no gustó en Rusia. Lo mismo pasó con el aun más famoso ballet mágico de Manzotti, «Excelsior»,<sup>18</sup> que fue representado en San Petersburgo en un escenario privado. El éxito de taquilla de los ballets mágicos en Rusia por lo general solía ser de corto plazo: el espectador, al satisfacer su curiosidad, dejaba de asistir a los

<sup>17</sup> N.de.T.: Entre 1850 y 1870 se estrenan en Rusia varios ballets con este nombre: Stella, (A. Saint-Leon), *La estrella di Granata* (Petipa-Pugni), y *Le stelle* (Taglioni-Hertel). Podría referirse a cualquiera de ellos o a la versión de *Stella* de Julius Gerber que se cita más abajo. Bibl.: Basso.

<sup>18</sup> N.de.T.: Ballet en 6 partes y 12 escenas. Libreto y coreografía: Luigi Manzotti. Música: Romualdo Marenco. Estreno: 11-1-1881 en La Scala de Milán. Fue uno de los ballets más representados en los últimos años del XIX. Bibl.: Koegler y Basso.

ballets fantásticos que estaban privados de los valores balletísticos que eran habituales, que no daban a los artistas ningunas posibilidades interesantes de interpretación y además solían ser muy débiles en lo musical.

«Las aventuras de Flik y Flok» en este sentido no eran una excepción. Méndez dejó muy poco de la partitura original de Peter Lüdwig Hertel. En el ballet fueron interpretadas composiciones de ocho compositores más, incluyendo también música de Adolphe Adam, y del autor de «Excelsior» Romualdo Marengo, fragmentos de «La tempestad» de Ambroise Thomas, de «Los hechizos del haschisch» de Nikolai Klenovski<sup>19</sup>, de «Estela» de Julius Gerber<sup>20</sup>, y números especialmente escritos por V. N. Mamontov y P. P. Zoloratenko. *Aparecen y desaparecen danzas de todos los ballets, motivos de compositores posibles e imposibles* escribía el crítico de «La hoja de Moscú» el 18 de septiembre de 1892.

«Las aventuras de Flik y Flok» no cumplieron las esperanzas de recaudación de la dirección del teatro, como ocurrió también con los ballets que le siguieron: el divertimento «Después de la boda» (1891), la reposición del ballet «Robert y Bertrand»<sup>21</sup> (1893), las danzas del ballet fantástico de Víctor Krilov «La rueda del amor»/«El anillo del amor» (1892). Cambió también el tono de la prensa que inicialmente era favorable a Méndez.

Por lo visto en este momento la oficina de Moscú empezó a plantearse si ya era el momento de sustituir a Méndez. Se conserva la carta de Méndez al director de los Teatros Imperiales, Ivan Vsevoloschki<sup>22</sup> de abril de 1894, en la cual el maestro de ballet, inquieto tras haber recibido notificación de su despido, se queja de que la escasez de dinero no le permitía montar un gran ballet, y alude al éxito de «Giselle» que había renovado él<sup>23</sup>. Por lo visto Méndez encontró el apoyo de Vsevoloschki porque Méndez dirigió el ballet de Moscú durante cuatro años más.

<sup>19</sup> N.de.T.: Klenovski, Nikolai Semionovich (Odessa, 1857-Petrogrado, 6-VII-1915). Director y compositor ruso. Estudió violín y composición en el Conservatorio de Moscú con Hrimaly y Chaikovski. Dirigió la orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú entre 1883 y 1893 y compuso música incidental para las orquestas del Teatro Maly y del Bolshoi. Posteriormente, 1902-1906, fue director de la capilla imperial en San Petersburgo. Compuso tres ballets, de gran éxito, con Vsevolovski: *Los placeres del huchis* (Moscú 1885), *Svetlana* (1886) y *Salanga* (1900). Bibl.: *Groveó*.

<sup>20</sup> N.de.T.: No hay ningún dato de este compositor, ni de que hiciera ningún ballet llamado *Stella*. Sólo se sabe que colaboró con Petipa en un ballet fantástico llamado *Trilby*, estrenado en el Bolshoi de Moscú en 1870. Bibl.: Basso.

<sup>21</sup> N.de.T.: *Robert e Bertrand*. Libreto y coreografía: Françoise Hogue. Música: Hermann Schmidt. Estreno: Berlín, 1841. Taglioni hizo una nueva versión en Viena en 1854, que es seguramente la que empleó Méndez. Bibl.: Basso.

<sup>22</sup> N.de.T.: Ivan Vsevolovski. (1835-1909). Diplomático, director teatral y diseñador. Director de los Teatros Imperiales entre 1881 y 1899. La mayor parte de los grandes ballets de Petipa y Chaikovski se hicieron durante su etapa de director. Además fue libretista entre otras obras de *La bella durmiente* de Chaikovski y diseñó decorados y trajes para más de 25 ballets. Bibl.: Koegler y Basso.

<sup>23</sup> Museo Central Estatal del Teatro. Archivo de P. M. Pchelnikov n.º 85658. Texto en francés.

El siguiente montaje de Méndez fue el ballet «Daita». El espectáculo se preparó con motivo de la coronación de Nicolás II, que tuvo lugar en la primavera de 1896. Para ella no se escatimaron ni tiempo ni dinero. El libreto de Karl F. Waltz basado en una leyenda japonesa fue entregado al compositor Georg Konius.<sup>24</sup> Simultáneamente a partir de 1895 empezó la correspondencia con empresas parisinas una de las cuales, Richard Gautier, proporcionó decoraciones de todas clases: mascarar, armas (lanzas, sables, carcajes), corazas, capotes, estandartes, etc., y otra empresa, Landolf, mandó algunos ejemplares de trajes japoneses y numerosos bocetos. Fueron compradas también telas japonesas y se encargaron nuevos aparatos de iluminación.

La leyenda japonesa hablaba sobre la princesa Daita, hija del poderoso señor de la isla. La princesa es hechizada por los sonidos del caramillo que toca Nao-Shiko, un joven pobre. La interpretación de Nao-Shiko transforma favorablemente todo a su alrededor: vuelan las mariposas en su dirección, los árboles inclinan sus ramas hacia él, las flores se abren, las luciérnagas empiezan a iluminarse y, al final, el templo de la diosa Kuanon que estaba en ruinas se levanta con su antiguo lujo y se llena de ídolos bailando. Cuando la princesa y Nao-Shiko vuelven a la realidad cae sobre ellos la cólera del padre de Daita que manda ejecutar al joven atrevido. Daita se echa al lago. Gracias a la intervención de la diosa Kuanon los enamorados vuelven a la tierra y se encuentran otra vez. El argumento poético recuerda un poco la trama del guión de la ópera del mismo Waltz «Batanabe», de la cual como es sabido habló favorablemente el propio Chaikovski.

En este momento, a principios de la década de 1890, se presta más atención a los problemas de la música de ballet. El mundo del teatro coreográfico provocaba un serio interés por parte de los músicos y de la crítica musical. En las críticas sobre el ballet «Daita» se repetía este tema que la crítica balletística y musical de Moscú tocó más de una vez en la década de 1880 sobre la interpretación de la música en el ballet. En estas críticas se hablaba de la importancia infinitamente superior de la música en comparación con la puesta en escena y también se hablaba de que los maestros de ballet y los artistas no entendían la música. Waltz y Méndez se prepararon para desarrollar un ballet fantástico. De otra forma, por lo visto, concibió el espectáculo el compositor.

Konius se vio atraído por el tema de la fuerza mágica de la música. El crítico musical Ivan Kashkin<sup>25</sup>, al analizar la partitura apreció debidamente tanto sus méri-

---

<sup>24</sup> N. de T.: Konius, Georgius Eduardovich (Moscú 1862-Moscú 1933). Musicólogo, compositor y pianista. Profesor de análisis y composición en el conservatorio de Moscú. Profesor de Scriabin, Katchaturian, Medtner y Kavalevski, entre otros. Bibl.: *Grove*.

<sup>25</sup> N. de T.: Seguramente se refiere a Nikolai Dimitrievich Kashkin (1839-1920) crítico musical de las revistas «Novedades de Moscú» y «Novedades Rusas», además de autor de varios libros sobre la vida musical rusa de finales del siglo XIX.

tos musicales (la instrumentación, etc.) y su calidad; como las características del desarrollo formal y la expresividad dramática. Kashkin escribió acerca de Konius considerándolo un seguidor digno de Chaikovski, y predecía que las innovaciones impuestas por los compositores jóvenes que todavía no eran aceptadas por los balletómanos, en un futuro próximo serían la norma en la composición de ballets. El mismo crítico escribió que en los grandes espectáculos el carácter de la música y sobre todo su instrumentación *se queda en la zona de los sueños* [«El panorama ruso» Mayo de 1896]. Por lo visto la música de Konius iba muy a contracorriente con los cuadros escénicos, donde prevalecía lo feérico, lo que era recargado, pesado, amontonado.

Kashkin, al conocer la partitura pianística, constató también que muchas de las intenciones del compositor se quedaron sin realizar en la escena. Esto es lo que pasó con el colorido nacionalista de la música. Konius se orientó hacia los temas musicales populares recogidos en Japón y armonizados por P. A. Majrovski, músico mayor de la escuadra 14 de la flota. Además Konius trató de acercarse a la música típica de Japón con ayuda de la armonización, y empleando, por ejemplo en las danzas de la diosa Kuanon, *la escala china sin cuarta y séptima en forma de ostinato de dos compases*.

Méndez y Waltz, que se ocupaba de la decoración del ballet en calidad de pintor, se vieron incapaces, según la definición de Kashkin, *de renunciar a las tradiciones del ballet*.

Méndez montó las escenas románticas sin interés: el episodio en la orilla del lago, la danza amorosa de Daita [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896]. Todos los esfuerzos de Méndez y Waltz se vieron dirigidos hacia la escena en el templo. Se presentaba con muchos efectos la resurrección del templo. *Cuatro esculturas de dragones monstruosos situadas al lado de la entrada se deslizan de su pedestal al suelo, bostezan y golpean el gong. Todas las estatuas empiezan a moverse, bajan de los pedestales, descienden de las columnas, de las galerías, y por los pasillos del templo aparecen pequeñas figuritas de porcelana y cascabeles. En esta escena el cuerpo de ballet fue aumentado... hasta incluir a casi todos los alumnos y alumnas de la escuela del teatro.* [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896]

Se le prestó mucha atención a los trajes. Nos podemos hacer una idea por los bocetos que se conservan en el museo del Teatro Bolshoi y por las fotos. Los bocetos forman dos grupos: diseños enviados desde París, por lo visto, para servir como modelos para Waltz; y sus propios dibujos. En el primer caso tenemos ante nosotros más bien unos dibujitos que unos bocetos de trajes para teatro o aun menos para ballet. Estos dibujos son una representación bastante precisa de los trajes japoneses tanto masculinos como femeninos, de la vestimenta de guerra, de trajes ceremonia-

les, de accesorios. Da la impresión de que Waltz o bien en los primeros pasos menospreció este material o bien hizo sus bocetos antes de recibirlo. Sus bocetos están totalmente privados del color japonés. Son recargados, fantásticos y recuerdan el estilo de los trajes «orientales» que figuraban constantemente en los bellets. Los complicados ropajes de muselina de Kuanon se apoyan en unas cadenitas con chapas metálicas que se enrollan alrededor del cuello, la cintura y los brazos. El calzado también «oriental» con las puntas curvadas hacia arriba. Muchas falditas anchas y cortas, los hombros escotados. Alfileres y flores clavados en los peinados al estilo europeo del momento. Por todas partes dorados, decoraciones brillantes y colores toscos. En conjunto los bocetos dejan la impresión de riqueza y de mal gusto. Los trajes hechos, según fotografías publicadas en el Anuario de los Teatros Imperiales (temporada 1895-1896) se parecen un poco más a los japoneses.

Esto no se refiere al vestuario de la heroína. Daita –Adelina Giuri<sup>26</sup>– se presenta a veces envuelta en un ropaje largo sujeto en un hombro, otras veces con una falda corta de bailarina y sobre las puntas de los dedos. Pero los personajes secundarios y sobre todo los actores (rey, Aleksei Ermolaev<sup>27</sup>, la vieja nodriza, Vasili Geltzer<sup>28</sup>), los participantes en los bailes de conjunto –pas japonais, pas des mousmées– llevan kimono, ceñido con cinturones anchos y con lazos detrás, sus peinados recuerdan los japoneses, las mujeres tienen en sus manos grandes abanicos. Por cierto, Méndez manifestó un conocimiento de la vida japonesa mayor que el de Waltz, cuando usaba ampliamente los abanicos en las danzas, revelando en esto, por lo visto, una cierta maestría. En cualquier caso Yekaterina Geltzer<sup>29</sup> muchos años después –en los años 30– en una charla de la que se conservan unas notas taquigráficas, contaba que la danza «Micagouva», que interpretaba ella en «Daita» le ayudó a aprender a manejar el abanico, lo que le sirvió cuando preparaba uno de sus más famosos papeles, el de china en «La amapola roja» (1927).

Todos los críticos denominaron el montaje escénico ante todo como «lujoso». Al mismo tiempo se apreciaba el poder de inventiva de Waltz, que creó una serie de trucos escénicos novedosos para aquel entonces. Entre ellos por ejemplo, el efecto

---

<sup>26</sup> N.de.T.: Adelina Giuri (1872-1963). Hermana de María Giuri y cuñada de José Méndez. Estudió en la escuela del Teatro Bolshoi de Moscú donde se diplomó en 1891. Luego se perfeccionó en Milán. Casi toda su carrera se desarrolló en Rusia. Bibl.: Basso.

<sup>27</sup> N.de.T.: No confundir con su hijo, del mismo nombre (1910-1975), uno de los principales bailarines soviéticos.

<sup>28</sup> N.de.T.: Vasili Geltzer (1840-1908). Bailarín y actor del Teatro Bolshoi. Libretista de El lago de los cisnes. Padre de la aun más famosa Yekaterina Geltzer. Bibl.: Basso.

<sup>29</sup> N.de.T.: Moscú 1876-1962. Estudió en la escuela del Bolshoi de Moscú, diplomándose en 1894. Luego se trasladó a San Petersburgo donde fue una de las bailarinas favoritas de Gorski y con él volvió a Moscú en 1900. El resto de su carrera ya se desarrolló en el Bolshoi, excepto durante los años que acompañó como «prima ballerina» a los «Ballets Russes» por Europa y América. Considerada la principal bailarina del nuevo estado soviético, se retiró en 1930. Bibl.: Koegler y Basso.

gracias al cual *la escena se representa al espectador como a través de una musulina extremadamente ligera y fina* [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896].

Calificando el espectáculo en general, el crítico del «Novedades de Moscú» escribía: *La elaboración de los detalles y la puesta en escena son tales que dejan un espacio mucho mayor para los efectos decorativos, los cuadros vivos, la organización de los conjuntos de masas y del cuerpo de ballet, que muchas veces bailan relativamente poco, que para el arte coreográfico.* La misma opinión tenía también el crítico de «Las novedades de la temporada» que escribía el 20 de septiembre de 1896 *En «Daita» en primer lugar está la música, en el segundo la escenografía de Waltz y sólo en tercer lugar las danzas.*

«Daita» fue representada por primera vez el día de la coronación solemne, el 28 de Abril de 1896. Desde el comienzo de la siguiente temporada el ballet se representó con mucha frecuencia y, aunque la prensa hablaba fríamente del ballet, «Daita» tenía éxito gracias a Adelina Giuri y a Liubov Roslavleva, y también probaron su capacidad algunos artistas jóvenes, por ejemplo Elisabeta Charpentier. El ballet se presentaba en una sesión, unas veces con «Coppelia» y otras con «La fille mal garcé».

Después del estreno de «Daita» la dirección decidió prolongar en lo posible el contrato de Méndez y además de una sola vez dos años más (hasta el 10 de mayo de 1898)

A finales de 1896 Méndez montó un ballet de carácter en un solo acto, «La gitana»<sup>30</sup>, que no tuvo éxito, y en su siguiente beneficio (9 de febrero de 1897) hizo el ballet «Brahma», que en la temporada anterior se había presentado parcialmente. Por otra parte el público moscovita ya estaba previamente familiarizado con este espectáculo y no sólo en fragmentos: lo había bailado Virginia Zucchi en la época de su gira en 1888. La reposición no le trajo el éxito ni a Méndez ni a la intérprete que hacía el papel de Padmani, Giuri, para la cual no fue beneficiosa la comparación con Zucchi. «Brahma» fue interpretado completo dos veces: además del beneficio de Méndez otra vez en el beneficio de Giuri, el 20 de febrero de 1897, en esta ocasión junto con un nuevo ballet, «La muñeca hada».<sup>31</sup>

Méndez quería desde hacía tiempo trasladar a la escena moscovita este ballet popular en Europa, puesto en escena por primera vez en Viena por Joseph Hassreiter en 1888. Ya en 1894 en un memorandum a Vsevolojski, Méndez había propuesto este ballet como una novedad de gran éxito. Méndez llevó a la práctica su propósito

<sup>30</sup> N.de.T.: *La Gitana* o *La zingara spagnola*, Ballet en 3 actos y 5 escenas con un prólogo. Libreto y coreografía: Filippo Taglioni. Música: Daniel François Esprit Auber con préstamos de Rossini. Estreno: 5-XII-1838 en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo. Bibl.: Koegler y Basso.

<sup>31</sup> N.de.T.: *Die Puppenfee*. Divertimento-pantomima en un acto. Libreto: Joseph Hassreiter y Franz Gaul. Música: Josef Bayer. Coreografía: Hassreiter. Estreno: 4-X-1888 en la Opera de Viena. Bibl.: Koegler y Basso.

sólo tres años más tarde, pero con todo antes que en San Petersburgo, donde «La muñeca hada» sólo fue puesta en escena en 1903.

Este breve y delicado ballet tuvo éxito. «La gaceta de Moscú» publicó el 22 de febrero de 1897 una opinión aprobatoria: *Después de «Brahma» con una instrumentación musical inexpresiva, se presenta por primera vez en la escena estatal un ballet cómico en un acto «La muñeca hada» de Hassreiter y Gaul y música de Joseph Bayer, con una instrumentación efectista y extraordinariamente adecuada al argumento del ballet. Los bailes tienen un montaje interesante del maestro de ballet Sr. Méndez...* Esa atención que en la reseña se le presta otra vez a la música, es sintomática. El teatro balletístico de la década de la década de 1890 tiene cada vez más al teatro musical.

«La muñeca hada» es el único ballet puesto en escena por Méndez en el teatro Bolshoi que se mantuvo mucho tiempo en el repertorio. Después de dos años y medio Ivan Clustine lo renovó introduciendo unas pocas modificaciones.<sup>32</sup>

El ballet se repuso en 1908 y se mantuvo varias temporadas seguidas. Después en la década de 1920 se montaba en las escuelas de danza como prueba de capacidad.

Después de la puesta en escena de «La muñeca hada» Méndez se mantuvo al frente de la compañía del teatro Bolshoi durante año y medio más. Pero ya raras veces se le encargaban montajes de ballets. De entre sus bailarines empezó a destacar en calidad de escenógrafo Ivan Clustine, cuyo ballet «Las estrellas», dado a conocer a comienzos de 1898 arrinconó definitivamente este ballet de Méndez. Los dos siguientes trabajos fueron un fracaso del maestro de la compañía: los ballets «Las travesuras de un grillo» [con música de A. Simon<sup>33</sup>] y «Fantasía» [con música de Seinman], representados en febrero de 1898.

Sobre estos montajes no se conservan críticas serias. El autor del artículo de «La gaceta de Moscú» del 15 de febrero de 1898, por ejemplo, se las arregló bromeando a cuenta de Méndez.

Sólo Giuri, invariablemente fiel con su maestro Méndez, señaló posteriormente como un éxito de Méndez la danza de masas de «Fantasía».<sup>34</sup>

<sup>32</sup> N.de.T.: En 1914 Clustine hizo otra nueva versión para la compañía de Paulova.

<sup>33</sup> N.de.T.: Simon, Anton Julievich (París 1850-San Petersburgo 1-II-1916). Compositor francés que trabajó en Rusia. Estudió en el Conservatorio de París. En 1871 se trasladó a Moscú como director del Teatro Bufo y posteriormente profesor en la Sociedad Filarmónica de Moscú. Desde 1897 superintendente de la orquesta del Teatro Imperial de Moscú. Escribió ópera, ballet, música de cámara, canciones, etc. Colaborador de Gorski. Hizo la música para la nueva versión de *Esmeralda* que estrenó Gorski en 1902 con el título de *La hija de Guduli*, y los ballets *Las estrellas* (Moscú 1898) y *Las flores vivientes*, op. 58 (1900-1910). Bibl.: Basso y Groveó.

<sup>34</sup> A. Giuri. «Memorias, pag. 22.

«Las travesuras de un grillo» y «Fantasía» se interpretaron el 13 de febrero de 1898 en el beneficio de Giuri y dos días más tarde en el beneficio de Méndez, que fue anunciado como una despedida. El maestro de ballet se dirigió a la dirección con la petición de prolongar el contrato un año más. Su deseo de quedarse en Rusia un año más lo justificaba por una lado con la vieja invitación que le había hecho en El Cairo hacía veinte años el gran príncipe Alexei Alexandrovich, y por otro el deseo en resumidas cuentas de trabajar hasta recibir la pensión. En respuesta recibió la explicación de que a los súbditos extranjeros no se les asigna pensión<sup>35</sup> según la ley, y la orden de *retirarse totalmente del puesto de director entre el 10 y el 22 de mayo de ese mismo año*.<sup>36</sup>

A juzgar por una carta de la hija de José Méndez, Julieta, que se encuentra en el archivo, Méndez murió en 1905 en Niza.

José Méndez estuvo trabajando en el Bolshoi y en teatros de la escuela moscovita durante ocho años y medio. En este tiempo montó nueve ballets nuevos (de ellos tres en un acto), repuso, considerablemente renovados, siete ballets, anteriormente representados en el teatro Bolshoi, entre ellos algunos como «Coppelia», «Giselle», «La hija mal guardada», «Esmeralda». Además montó danzas para once óperas, por ejemplo, por citar aquellas donde había actos más bailados: «Fausto», «Roberto el Diablo», «Ruslan y Ludmilla», «Tanhäuser».

Entre los nuevos ballets puestos en escena por Méndez no faltaban aquellos que se mantuvieron bien y por mucho tiempo en el repertorio, para pasar después a las «reservas de oro» del ballet moscovita. El mismo destino alcanzó por otra parte los espectáculos de todos los maestros de ballet que trabajaron en el teatro Bolshoi en la segunda mitad del siglo XIX: los extranjeros Carlo Blasis, Wenzel Reisinger, Joseph Hansen, y de entre los rusos Sergei Sokolov y Alexei Bogdanov. En efecto incluso «El lago de los cisnes», por ejemplo, aunque se montó dos veces en Moscú –Reisinger en 1877 y Hansen en 1880– consiguió su fama sólo después de la puesta en escena absolutamente nueva de Marius Petipa y Leon Ivanov en San Petersburgo en 1895. Quizá la única excepción pueda considerarse el ballet «Don Quijote», que se montó en Moscú en 1866 siendo enviado aquí, desde San Petesburgo por Petipa. Aunque Don Quijote se sometió más tarde a una renovación y desde el primer momento y hasta ahora mantiene los añadidos de Petipa. Así que el éxito incompleto de Méndez era de esperar. De hecho el ballet moscovita empezó a restablecerse solamente a principios del siglo XX con la llegada de Alexander Gorski.

Y sin embargo la estancia de Méndez en Moscú tuvo un resultado positivo. Ante

<sup>35</sup> Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, fondo 659 (Oficina moscovita de los teatros imperiales), carpeta 3, documento 2364. hojas 82 y 82 vuelta.

<sup>36</sup> Idem Mismo archivo, R.G.A.L.I., pag. 93.

todo en lo que concierne a su actividad pedagógica en la escuela moscovita. Hasta llegar a Moscú, según informa la investigadora de la escuela de Moscú, Irina Galantseva, Méndez enseñó en Trieste, en la escuela de «La Scala» de Milán y en Varsovia. En su trabajo manuscrito, dedicado a la escuela, Galantseva sostiene que Méndez *asimiló los principios pedagógicos de Carlo Blasis, pero los desarrolló de acuerdo con las exigencias de finales del siglo XIX, y que él equipó a los jóvenes bailarines con una técnica de manos firme, creó la cantilena en adagio, la limpieza de la forma del salto*. Adelina Giuri, educada en la escuela moscovita, escribía en sus «Memorias» que cuando ella ingresó allí *los alumnos en clase mantenían las manos como candelabros, estiraban poco al levantar las rodillas, trabajaban con flojedad, hacían poco adagio y ejecutaban todo sin colorido. Según sus palabras para Méndez las lecciones clásicas eran lo más sagrado*. Méndez prestaba mucha atención a la escuela. Entre los más dotados de sus alumnos estaba la italiana Adelina Giuri, y también estudiaban y trabajaban con Méndez sus hijas Angélica y Julieta Méndez, que habían sido aceptadas en el teatro Bolshoi en 1896. Angélica no bailó mucho tiempo, se casó en 1900 y dejó el teatro. Pero Julieta trabajó muchos años, cumpliendo lo suficiente las responsabilidades de las partes a solo: ella se naturalizó rusa y no se retiró hasta 1918.

Sin embargo lo más importante de todo es el hecho de que muchas de sus alumnas rusas aprendieron la técnica virtuosística italiana sin la cual ya no era posible interpretar los nuevos ballets. Como Libov Roslavleva, una destacada bailarina rusa (desgraciadamente fallecida tempranamente) del tránsito de los siglos XIX al XX, quien supo aplicar la técnica recibida a sus propias metas artísticas y enriquecerla con sus aportaciones. Había estudiado con Méndez y Ekaterina Geltzer, que fue prima ballerina de Moscú a lo largo de treinta años: desde principios de siglo hasta finales de los años veinte.

De esta manera, el ballet moscovita debe en sumo grado a José Méndez la aparición en el conjunto del teatro Bolshoi a finales de la década de 1890 de una generación entera de jóvenes bailarinas con talento. Precisamente esto abría nuevas posibilidades a los maestros de ballet que vinieron después de él y gracias a los cuales en el siglo XX el ballet moscovita se renovó y consiguió la soltura artística.

## Abstract

This article deals with the works and creations of José Méndez in his Russian stage. José Méndez was one of the first dance directors who brought to Russia the new techniques and tendencies prevailing in Europe. During his stay in Moscow, Méndez experienced the most difficult story of the Bolshoi ballet.