

## JOSÉ MARÍA SERT Y *LES BALLETS RUSSES*

PILAR SAÉZ LACAVE

Seguramente cuando José María Sert hizo las presentaciones entre el esteta ruso Diaghilev y la que por entonces era su nueva compañera, Misia, no imaginó siquiera cuánto iba a influir en su vida y en su arte este encuentro. Sabido es de todos que a partir de ese momento los dos eslavos se convirtieron en imprescindibles el uno para el otro, de la misma manera que lo fueron Misia y Sert durante los siguientes años.

Misia se enamoró de Sert el mismo día en que le conoció, una tarde de 1908. Sert se había presentado en su apartamento acompañando a Forain, amigo de Misia. Éste quería presentarle al pintor del que se hablaba en todos los círculos artísticos, desde que en el salón de otoño del año anterior hubiera presentado al público los bocetos destinados a la decoración de la catedral de Vic<sup>1</sup>. Sert maravilló en aquel momento a público y crítica por su «temperamento de artista<sup>2</sup>» y su osadía al enfrentarse a un encargo de semejante envergadura. Enseguida se le relacionó con los grandes maestros muralistas venecianos, ascendencia que, por otra parte, Sert reclamaba.

A raíz de este sonoro triunfo los encargos se empezaron a encadenar para Sert uno detrás de otro. Gracias al desarrollado don de gentes del pintor, y sin duda a la ayuda de Misia, Sert se hizo pronto con una clientela selecta que soñaba con llenar las paredes de sus salones con los mundos infinitos del catalán. Llenas de vitalidad y de imaginación, sus decoraciones son de un exceso desbordante. Con una estética de raíces simbolistas e impregnada por el modernismo catalán, Sert vuelve su mirada y su interés al barroco italiano, y retoma, lejos de la imitación, los principios característicos de esa época: teatralidad, retórica, alegoría. Mientras las vanguardias rechazaban la mirada al pasado, Sert se nutría de él para crear la imagen del mundo moderno.

---

<sup>1</sup> En 1907 Sert expuso en el salón principal del Grand Palais parte del primer proyecto –no realizado– de la decoración de la catedral de Vic: seis paneles en grisalla, bocetos y cinco lienzos sobre las bienaventuranzas.

<sup>2</sup> ROGERS (Willy), *La Presse*, 1907, citado por DEL CASTILLO (Alberto), *José María Sert, su vida y su obra*, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1949, p. 47.

En sus murales el pintor catalán juega a la evocación y la sugestión engañando a la vista y a la percepción al utilizar realidades solamente aparentes. Los mundos y espacios ilimitados que crea el pintor esconden, bajo una apariencia lúdica y hedonista, un complejo laberinto de emociones y anhelos. Los murales que pinta Sert son grandes decoraciones destinadas a hacer desaparecer el espacio que ocupan, y que se convierten en cierta manera, en escenarios donde vivir. Sus composiciones son una gran pantomima, una puesta en escena deliberada.

No nos extraña, pues, que entre el grupo de incondicionales que rodeó a Diaghilev se encontraran Sert y Misia. Ambos fueron durante toda su vida, además de amigos fieles, uno de los grandes apoyos que recibió el ruso para crear y mantener su compañía de ballet. Se esforzaron por abrirle las puertas de todos sus conocidos, le ayudaron a recabar dinero para su empresa –cuando no fueron ellos mismos los que, de una manera u otra, se lo procuraban– y le defendieron y socorrieron cada vez que Diaghilev estuvo en un apuro.

Sert tenía que sentirse muy cercano a un hombre que, como él, se dedicaba a crear mundos de inquietante fantasía para otros. De hecho, la intención artística de Diaghilev no estaba muy alejada del sentir estético del catalán, a pesar de la diferencia de medio de expresión. La unidad interior de la obra de arte y su sublimación a través de la llamada «obra total» era un ideal que ambos compartían, y que desarrollaron en sus respectivas creaciones. Por supuesto este principio wagneriano fue aplicado por cada uno de ellos de manera distinta. Mientras que Diaghilev afirma que el ballet perfecto solo puede ser creado por la unión de la danza, la música y la pintura<sup>3</sup>, Sert, por su parte, pretende transformar el espacio valiéndose de la unión de la escultura, la pintura y la arquitectura. Las grandes y ordenadas composiciones de Sert, sus agitados movimientos, sus poses exageradas, su colorido y musicalidad, encuentran su equivalente en los espectáculos de música, danza y pintura producidos por Diaghilev. En ambos casos, cada uno de los elementos que compone la totalidad pierde sentido si es apartado del resto. La obra final es concebida como una unidad creativa, portadora de significado y de belleza solo en tanto que conjunto. Si Diaghilev montaba sus producciones unificando el trabajo de pintores, coreógrafos, músicos y bailarines, Sert creaba sus grandes lienzos gracias a la ayuda de fotografías, figurines y maquetas. El proceso creativo de ambos personajes nos muestra cómo los dos se esforzaron en crear obras de gran trascendencia.

Igualmente los dos hombres sienten el peso de la tradición a sus espaldas y ninguno de los dos es capaz de ignorarla. Diaghilev no dejó de volver la mirada a la historia e

---

<sup>3</sup> BUCKLE (Richard), *Costumes and designs of the Ballets Russes*, the Metropolitan Museum of Art, New York, 1978, p. 21.

## José María Sert y les Ballets Russes

inspirarse en ella cada vez que lo consideró necesario, es más, no quería renunciar a ella<sup>4</sup>. No obstante, este apego que sentía por el pasado no le impidió promover la creación de alguna de las obras más emblemáticas de la vanguardia.

El deseo de Sert era, por su parte, el de intervenir en la vida del hombre moderno dotándole de imágenes que vivir. Para ello se inspiró de los más grandes decoradores de la historia del arte, porque, en el pensamiento de Sert y al igual que había ocurrido en el pasado, estas nuevas imágenes cubrirían las paredes de los grandes edificios que la modernidad creaba para el hombre del siglo XX. Sert estaba creando, basándose en la historia, el arte del mundo moderno. De ahí su dedicación casi exclusiva<sup>5</sup> a la decoración mural y el carácter ilusorio que imprime a su obra.

Que los dos hombres tenían mucho en común lo certifican también las largas temporadas que solían pasar juntos. Diaghilev se había acostumbrado a estar cerca de Misia cada vez que podía. Dependía de su juicio y asesoramiento casi para cada decisión que tenía que tomar sobre la compañía. A pesar de la gran frivolidad de la que hacía gala, Misia poseía un instinto innato para detectar y potenciar el talento artístico de las personas. Su opinión era apreciada y respetada por todos. Así, la casa de los Sert era una especie de estado mayor donde se reunían poetas, bailarines, artistas o músicos. Allí se escuchaban por primera vez las partituras recién terminadas de los compositores –o incluso sin terminar– se discutía de los decorados, de la coreografía, del vestuario. Aunque Sert se pasaba la mayor parte del día trabajando en su estudio es de suponer que asistió y participó en más de una de estas reuniones, que a menudo se alargaban en interminables veladas.

Cuando llegaba el verano tomaban el coche y salían juntos para Venecia. En Italia es donde Diaghilev se encontraba más feliz y es donde Sert se acostumbró a viajar al menos una vez al año, casi a modo de peregrinación. La búsqueda de nuevos estímulos comenzaba cada año para ambos personajes. Diaghilev pasaba horas en las bibliotecas «descubriendo» una nueva pieza que adaptar para sus ballets, mientras que Sert no se cansaba de admirar los grandes decorados de los palacios venecianos. Los tres juntos

---

<sup>4</sup> Este interés de Diaghilev por la tradición se sitúa dentro de una tendencia más amplia de gusto por lo clásico que aspira a revolucionar el clasicismo conciliándolo con la idea de modernidad.

A este respecto Buckle escribe: *en Diaghilev el descanso tomaba dos formas: el descubrimiento de obras de arte y la preparación de nuevos ballets. Algunas veces la una llevaba a la otra pues los cuadros y la arquitectura podían inspirarle ballets y el estudio de antiguas obras de arte empujaba siempre a Diaghilev a crear nuevos ballets.* BUCKLE (Richard), *Diaghilev*, Jean Claude Lattes, París, 1980, (ed. or. ing., 1979), p. 255

<sup>5</sup> Sert es un pintor con una producción muy amplia y variada. Aunque siempre consideró que su obra mural era la de más categoría, sus buenas relaciones entre escritores y dramaturgos le proporcionaron la ocasión de interesarse por las ilustraciones de libros y los decorados de piezas de teatro – además de los ballets que aquí nos ocupan. Por el contrario, nunca mostró interés por la pintura de caballete, que consideraba propia de otras épocas.

recorrerían monumentos y museos, ávidos de inspiración, mientras que Sert hacía de guía y contaba una de sus espléndidas historias.<sup>6</sup>

No sorprende pues que entre los artistas a los que apeló Diaghilev se encuentre Sert con sus fascinantes y teatrales mundos. Se suele insinuar que la participación de Sert en los Ballets Russes se debe principalmente a la influencia que ejercía Misia sobre Diaghilev. Sin querer negar este aspecto, no pudo ser ésta la única razón –ni siquiera la principal– de sus distintas asociaciones. Diaghilev no hubiese consentido la intervención de alguien cuyo talento no apreciara. Ahora bien, si es cierto que la estética y la imaginación de Sert convenían perfectamente a la puesta en escena de los ballets, su situación económica y sus relaciones también. Diaghilev no dudó nunca en manipular y en utilizar a sus amigos y colaboradores para beneficio de la compañía y es posible que sin esta particularidad de su carácter los Ballets Russes no hubiesen sobrevivido a la primera temporada.

Así pues, los dos hombres colaboraron en diversas ocasiones, aunque solo tres de sus proyectos comunes vieron la luz<sup>7</sup>. Ambos eran personas de gran vitalidad y energía, siempre con multitud de planes, sin que todos pudiesen llegar a concretarse. Sin embargo y a pesar de su íntima relación, no fue hasta 1912 cuando Diaghilev se decidió a pedir la colaboración del pintor para el ballet de gusto oriental, pero ambientación renacentista *La légende de Joseph*, (*La leyenda de José*). Sea como fuere, Sert se convirtió en ese momento en el primer pintor occidental colaborador de los Ballets Russes y en el punto de inflexión entre dos épocas dentro de la historia de la compañía.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Todos los testimonios que nos han llegado sobre Sert resaltan la gran cultura del pintor y su capacidad para conversar y relatar todo aquello que sabía. A este respecto Misia nos cuenta: *Nunca tuve con Sert la sensación de estar realizando una agobiante «visita de museo», de las que uno regresa, en general, con el seso atiborrado de listas compuestas de viejas glorias deslucidas, con el cuerpo más rendido que si hubiera emprendido una caminata por la montaña y con el corazón oprimido de pensar. De vuelta con él, luego de haber admirado innumerables obras maestras, tenía la impresión de regresar del taller de uno de nuestros amigos, al que me hubiese acompañado para admirar aquéllas de sus obras que él prefería. Y lo que me había comentado de ellas les había conferido una vida tal dentro de mí ser, y con tanta naturalidad, que cada día me sentía enriquecida con nuevos tesoros.* SERT (Misia), *Misia*, Tusquets, Barcelona, 1983, (ed. or. fr., 1952), p. 119.

<sup>7</sup> En su libro *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, la légende*, Lifar transcribe parte de uno de los cuadernos donde Diaghilev anotaba sus ideas y proyectos. En él aparece el nombre de Sert en relación con una producción claramente de tono español, titulada *Sérénade à l'infante*, aparentemente prevista para la temporada de 1923-24.

LIFAR (Serge), *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, la légende*, Editions du Rocher, Mónaco, 1954, p. 289

<sup>8</sup> La primera temporada parisina de los Ballets Russes se remonta a 1909. A partir de ese año, y con la sola interrupción de los años de la guerra, se sucedieron cada año hasta la muerte de Diaghilev, en 1929.

Para tener una información completa sobre las distintas temporadas «rusas» en París consultar el catálogo de exposición *Diaghilev, les Ballets Russes*, Biblioteca Nacional de Francia, París, 1979.

## José María Sert y les Ballets Russes

Durante las primeras temporadas de su existencia, los Ballets Russes revolucionaron el imaginario colectivo de los parisinos. Jamás antes se había visto semejante derroche de música, danza y colores. La gran novedad fue el concurso de artistas formales –en un primer momento exclusivamente de origen ruso– para la realización de decorados y vestuario. Los rusos se alejaron del realismo hasta entonces utilizado e introdujeron en el escenario universos de fantasía y de color que conmocionaron la escena parisina. Nadie se había atrevido antes a combinar rosas con rojos, azules con verdes. En estos años, los ballets de Diaghilev crearon mundos tomados de las mil y una noche, llenos de misterio y de exotismo y reinventaron mitos clásicos y leyendas rusas, utilizando a menudo referencias históricas en los ostentosos diseños de trajes y decorados.

En 1912 Diaghilev empieza a pensar en crear un espectáculo diseñado exclusivamente para el lucimiento de su bailarín principal –y amante– Vaslav Nijinski. Éste era ya una estrella reconocida y alabada por crítica y público. Para este nuevo ballet, Diaghilev proyecta volver a combinar todos los elementos de éxito que habían caracterizado los primeros años de los Ballets Russes : exotismo, pomposidad, orientalismo, colorido y un toque de eclecticismo.

Decidido a conquistar de nuevo al público, y pensando en una posible temporada de los Ballets en Berlín, Diaghilev se lanza a contratar a cualquier precio al compositor de moda del momento, Richard Strauss. La música del compositor alemán, heredera del Romanticismo y con pinceladas barrocas, se ajustaba perfectamente a las intenciones del empresario pues poseía un fuerte valor expresivo y un gran colorido orquestal. Además, Strauss había conseguido una gran celebridad gracias a sus últimas creaciones: *Elektra* y el *Chevalier à la rose*, (*El Caballero de la rosa*) y la asistencia del público estaba casi asegurada con su participación. Para conseguir su colaboración Diaghilev se puso en contacto con Hugo von Hofmannsthal, el libretista de Strauss. Aparentemente le convenció fácilmente puesto que éste se puso de inmediato a trabajar en un libreto –aunque en principio de un tema totalmente distinto del que nosotros conocemos– a la vez que intentaba convencer al compositor para conseguir su intervención<sup>9</sup>. Cuando finalmente Strauss aceptó el encargo de componer *La leyenda de José*, lo hizo a cambio de cien mil francos oro. Esta cifra, muy elevada para las posibilidades de la compañía, deja clara constancia de la magnitud del proyecto de Diaghilev. Como buen empresario pensaría recuperar el dinero invertido, principalmente con la recaudación en taquilla. Partiendo de una

---

<sup>9</sup> El proyecto inicial de Hofmannsthal se titulaba *Oreste et les furies*, según una carta que dirige el libretista a Strauss. Como bien apunta Buckle es de suponer que el compositor no aceptó la invitación porque acababa de terminar su opera *Elektra*, hermana de Oreste. BUCKLE, *Op.cit.*, p. 257.

idea anterior<sup>10</sup>, y como evocación del lujo, se eligió situar la acción en la Italia renacentista, tomándose como modelo para crear la escena los cuadros de banquetes del veneciano Veronés.

Uno de los propósitos de Diaghilev a la hora de imaginar sus representaciones era el de causarle al público un gran «impacto visual»<sup>11</sup>. Para ello, en esta ocasión, y con el ánimo de componer una escenografía fastuosa, a los exuberantes acordes del compositor alemán, añadió la colorida imaginación de Bakst y la profusión de los salones de Sert. No cabe duda que la conjunción de los tres artistas daría como resultado el tipo de escena que Diaghilev perseguía. Y es que una de las cualidades del ruso era justamente saber acordar a cada uno de sus colaboradores el tipo de encargo que encajase con sus ambiciones y estilo artístico. Si el objetivo en este caso era el de sugerir un ambiente lujoso y rico, la elección del pintor catalán era sin duda acertada. Diaghilev sabía que el resultado sería del agrado del público puesto que una parte importante del mismo estaba formado por la clientela de Sert.

Que Sert estuvo al corriente del proyecto prácticamente desde el principio lo testimonia una carta que envió a un diario barcelonés en la que declara tener acabado el encargo de Diaghilev en abril de 1913. El pintor, que tenía por aquellos años serias desavenencias con el cabildo de Vic a causa de su informalidad para cumplir su contrato, tuvo que salir al paso de ciertas publicaciones que sin duda aumentarían sus problemas en su tierra natal:

*Señor director de la Veu de Catalunya*

*Muy señor mío: he sabido que en un numero de la Veu publicado hace poco, y probablemente haciendo referencia a la obra de Richard Strauss que debe ser estrenada en esta Ópera durante la próxima primavera, se decía que Sert acaba de recibir el encargo del decorado para dicha obra, lo cual no es completamente exacto, puesto que hace más de dos años que ese trabajo me fue encargado y mi labor está acabada desde el mes de*

---

<sup>10</sup> Parece ser que fue Benois quien tuvo la idea de crear un ballet, con música de Debussy, basándose en los cuadros venecianos del XVI, y concretamente en Veronés, que había descubierto en sus visitas a la Kunsthistorische Museum de Viena en una de las estancias de la compañía en la ciudad. Presumiblemente a Diaghilev no le convenció la idea de producir un ballet veneciano con música de Debussy. BUCKLE, *Ibid.*, p 255-256.

<sup>11</sup> Cuenta Massine que cuando, durante los preparativos de *La leyenda de José* que se llevaron a cabo en Montecarlo, Kessler y von Hofmannsthal discutían sobre el significado filosófico de la obra Diaghilev tuvo que intervenir para recordarles que aquello era un ballet y que la mayor de sus preocupaciones era su impacto visual. MASSINE (Leon), *My life in ballet*, Mac Millan & CO LTD, Londres, 1968, p.56

## José María Sert y les Ballets Russes

*abril último, según pueden testificar cuantas personas han visitado mi taller desde entonces.*

*Por motivos de conveniencia personal, le agradecería que publiquen esta rectificación.*

*Con gracias anticipadas, quedo de usted atento s. s., J.M. Sert.  
París 29 de enero de 1914.<sup>12</sup>*

Pero un hecho tan inesperado como sorprendente iba a hacer bascular totalmente el proyecto y a transformar su significado. En septiembre de 1913, mientras estaba de gira con la compañía por América del Sur, el gran Nijinski se casa con Romola de Pulszki, una joven húngara. Diaghilev, que se encontraba en Venecia junto con los Sert, recibe la noticia por telegrama y ofendido decide expulsar al bailarín de la compañía. De esta manera, de la noche a la mañana, los Ballets Russes se quedan sin estrella ni coreógrafo.

Así las cosas, los preparativos de *La leyenda de José* seguían su curso y los esfuerzos de Diaghilev tuvieron que concentrarse entonces en buscar un sustituto a Nijinski. Tras largas conversaciones consiguió que Fokine retomase su puesto de coreógrafo, que esta vez compaginaría con el de bailarín principal<sup>13</sup>. Más difícil era buscar un reemplazante para el papel de José, pues Fokine era demasiado viejo para el personaje. Diaghilev, que de nuevo en Moscú acudía casi a diario a los ensayos del Bolshoi en busca de «estrella», se fijó, entre el cuerpo de baile, en un joven efebo de poca técnica pero mucha prestancia: León Massine. Inmediatamente le propuso un puesto en la compañía y el papel de José. Solucionado el problema los ensayos comenzaron en el invierno de 1913 a 1914 y se ultimaron, en presencia de todos sus participantes, en la primavera de 1914.

El estreno de *La leyenda de José* se produjo el 14 de mayo de 1914 en el Teatro Nacional de la Ópera de París. A él acudió todo «el tout paris». El escenario diseñado por Sert fue, tal y como se había previsto, monumental. Basada en el episodio bíblico, la acción transcurría enteramente en casa de Putifar. Sert realizó un solo decorado al que se le añadían y quitaban elementos –una mesa de banquete de la primera escena es

<sup>12</sup> DEL CASTILLO (Alberto), *Op.cit.*, p. 70.

<sup>13</sup> Diaghilev había prescindido de Fokine, esperando que Nijinski ocupara su lugar como coreógrafo. El cambio no había resultado fácil pero había producido dos de las más bellas producciones de los Ballets Russes, *L'après-midi d'un faune* en 1912 y *Le sacré de printemps* en 1913. Cuando Diaghilev le propuso de nuevo a Fokine ocupar su antiguo cargo, éste sabiendo la situación delicada de su amigo, impuso muchas condiciones a su vuelta, entre las que estaba la de reservarse los papeles principales de los ballets. Después de 1914 Fokine no volvió a trabajar para Diaghilev.

sustituida por un canapé en la segunda—según se necesitase para crear ambiente. Según la descripción de Cyril de Beaumont el decorado consistía en:

*Una sala confinada por los tres lados con una pared de ladrillos dorados que en el fondo tenía una hornacina. En el centro y en un nivel superior había una logia de columnas macizas torneadas, de color azul metálico asaeteado con verde como el caparazón de un escarabajo tropical. Por encima, un profundo cielo azul, en parte oscurecido por los penachos de tres elevadas palmeras.<sup>14</sup>*

Las pocas reproducciones que nos han quedado de este decorado, y a pesar de su calidad mediocre, son suficientes para hacerse una idea de la magnificencia del conjunto: columnas a lo Bernini, logias cruzando el espacio, perspectivas y cielos que alargan la mirada, todo ello bañado de dorados y verdes. Sert aprovechó bien la oportunidad para mostrar su barroquismo, utilizando para ello elementos clásicos dentro de su iconografía como son las palmeras o los cielos que no se terminan.

Viendo esta escenografía podemos comprobar que la apuesta de Diaghilev al contratar a Sert no había sido especialmente arriesgada. El decorado que diseñó se encontraba en perfecta continuidad con los creados hasta entonces por los artistas rusos. No sólo por la imaginación suntuosa, el uso de perspectivas y de las intencionadas referencias históricas, ¡incluso las excesivas columnas habían sido ya utilizadas en anteriores composiciones!<sup>15</sup>. Diaghilev tuvo la habilidad de conjugar la experiencia del catalán con la de León Bakst, de todos los rusos el más próximo a Sert, seguro de la armonía del resultado. Por tanto, el primero de los artistas no rusos en colaborar para un ballet no iba a suponer un cambio de dirección en sí mismo dentro de la estética del grupo, sino más bien —y visto a posteriori— un puente hacia otra época, que vino provocada, entre otras causas, por la explosión de la Gran Guerra. Diaghilev, consciente de la necesidad de renovación y obligado a buscar fuera de Rusia, se vuelve durante la guerra y a partir de ella hacia otro tipo de artistas para quienes la tradición no suponía fuente de inspiración.

Y es que a pesar de que gustaron, los decorados del pintor, al igual que ocurrió con los trajes de Bakst, no llamaron especialmente la atención, fuera de su exceso ornamental y de su extrema opulencia. La música de Strauss recibió críticas muy desiguales, llegándose a censurar por falta de personalidad al querer ser demasiado «rusa» mientras que al libreto se le tachó de infantil y ridículo<sup>16</sup>. En realidad lo único que verdaderamente cautivó a la asistencia fue el joven Massine, y especialmente sus piernas. No en vano este ballet supuso su descubrimiento.

<sup>14</sup> BEAUMONT (Cyril), *Diaghilev ballet in London*, Putman, Londres, 1945, p. 98.

<sup>15</sup> Las columnas retorcidas de Bernini habían sido dibujadas precisamente por Bakst para los decorados de *El martirio de San Sebastián*, en 1911, ballet creado para la compañía de Ida Rubinstein.

<sup>16</sup> Este fue el caso de la reseña de Vuillermoz aparecida en *Comoedia*, 16/05/1914 o de la de Pougin en *Le Menestrel*, 23/05/14.

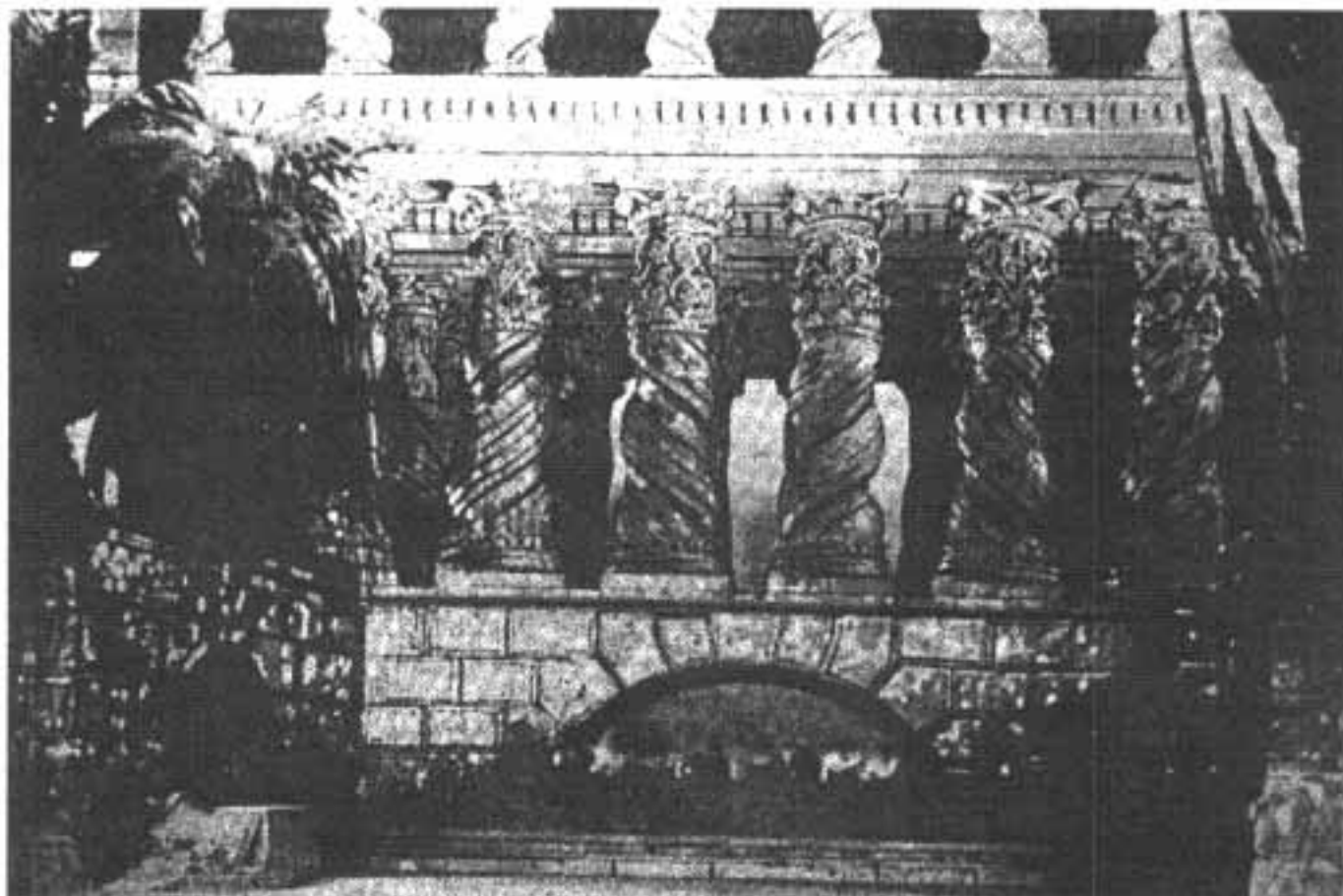




«Proyecto para el decorado del segundo acto de *L'Astuzie Femminile*»

Debido a la poca experiencia del bailarín, Fokine se había visto obligado a reducir los movimientos de éste al máximo, de manera que su participación en *La leyenda* se acabó convirtiendo en una especie de «mimo musical» más que en un ballet propiamente dicho. A pesar de las alabanzas que recibió, el conjunto resultaba flojo, de poca consistencia. Más que participar de la acción del drama, la danza parecía ser ajena a lo que ocurría en el escenario. La «desincronización» entre el drama y la puesta en escena era evidente, lo cual provocó que la ostentación y el fasto se tornaran en artificio.

Aunque la temporada londinense fue más calurosa que la parisina, *La leyenda* no alcanzó en ninguna de las dos ciudades la gloria para la que había sido creada. Y es quizá exactamente ésa la causa de su aparente fracaso. Diaghilev había pretendido hacer de esta producción la sublimación de su relación con Nijinski, pero también un éxito de taquilla, y para ello reunió a sus colaboradores sin que en realidad existiese un motor creador originario compartido entre ellos. Sin Nijinski y con un Massine todavía inexperto la representación dejó al descubierto la lasitud del público y el final de toda una época.



«Proyecto para el decorado de *Legende de Joseph*»

Acaso tras el revés sufrido con *La leyenda de José*, Misia y Sert pensaron que todo se debía a la precipitación de Diaghilev al contratar a un joven sin experiencia ni técnica. Sin embargo, pronto tuvieron que admitir que el olfato del ruso no se equivocaba porque Massine demostró ser, no solo un gran bailarín, sino un coreógrafo excepcional.

Al contrario de lo ocurrido con *La Leyenda*, el siguiente encargo encomendado a Sert resultó no tener demasiadas pretensiones. En esta ocasión el ballet fue preparado en tan solo unas pocas semanas y se componía de una serie de *pas de deux* inspirados en una pavana. Esta composición tomó el nombre de *Les Menines* (*Las Meninas*)

Tras la gira que los ballets efectuaron por España en la primavera de 1916, le llegó a Diaghilev la petición de Alfonso XIII de ofrecer algunas galas veraniegas en San Sebastián. Sert se encontraba en aquel momento, junto con Misia, en Sitges posiblemente ocupado en cumplir el encargo de un millonario estadounidense, Charles Deering, magnate de la industria de maquinaria agrícola y coleccionista de arte. Deering se había comprado una mansión en Sitges y había llamado a Sert para decorar una de sus salas. Con el fin de preparar la gala requerida por el rey, y de paso poder pasar las vacaciones

## José María Sert y les Ballets Russes

con los Sert, Diaghilev y Massine se trasladaron a Sitges, mientras que el resto de la compañía se dispersó durante las vacaciones. Una vez instalados, Diaghilev mandó llamar a Larionov y a Gontcharova. De nuevo la casa de los Sert se convertía en el cuartel general del grupo.

Diaghilev quiso aprovechar la oportunidad que le proporcionaba la petición del rey para crear dos nuevos ballets. Uno de ellos de sabor español que sirviera de agradecimiento al monarca por su protección y el otro de tema ruso. Tras largas discusiones sobre la música que elegirían para el ballet español optaron por *La Pavane* de Fauré evocadora del Siglo de Oro y de la corte de Felipe IV. Dos damas de la corte bailarían esta pavana en un jardín, donde se habrían dado cita nocturna con sus respectivos amantes. Sorprendidos por una enana, ésta dejaría entender que el escándalo se sabría.

De acuerdo con el relato de Massine fue él mismo quien sugirió la participación de Sert en este ballet:

*Cuando dijo [Diaghilev] que deberíamos elegir la Pavane de Fauré con lejanas evocaciones de la edad de oro español, inmediatamente pensé en los cuadros de Velázquez que tanto admiraba y encargué a Sert –él mismo prototipo del grande de España– hacer el vestuario.<sup>17</sup>*

Aun haciendo caso de lo que nos cuenta Massine, es posible que, como afirma Buckle los trajes le fuesen encomendados a Sert por una cuestión monetaria<sup>18</sup>. Los Ballets Russes nunca disfrutaron de un presupuesto saneado. La rapidez de la realización que exigían estos dos nuevos proyectos obligaría a Diaghilev a echar mano de su ingenio y de sus amigos para conseguir dinero. Puede que pensara en Sert sabiendo que el pintor, consciente de los problemas de la compañía, se abstendría de pedirle una remuneración a cambio. Para Sert, que era multimillonario, este hecho no supondría mayor trastorno y no era la primera vez que ayudaba a Diaghilev. No hay sin embargo que subestimar el talento de Sert ni la capacidad de Diaghilev para reconocerlo y admirarlo.

Massine no se equivocó al pensar en Sert, prueba de ello son los estupendos bocetos que quedan de su contribución, verdadero homenaje a Velázquez. Con ellos, el pintor desacraliza las Meninas al transformarlas en protagonistas de un sainete. Al exagerar sus atributos al máximo, Sert introduce la ironía y altera el significado del icono velazqueño, que adquiere así un grado de banalidad que sólo el siglo XX puede

---

<sup>17</sup> MASSINE, *Op.cit.*, p 89-90

<sup>18</sup> *No era tanto la pintura de Sert, más o menos inspirada de Goya o del barroco lo que le gustaba a Diaghilev como el hecho de que fuera el marido de Misia. Pero era español, y como para colmo tenía dinero, Diaghilev esperaba que dibujara los cinco trajes del ballet por nada.* BUCKLE, *Op.cit.*, p. 371.

otorgarle. De este modo, los peinados se metamorfosean en una especie de inmenso: «sombrero-sombrillas» en perfecta composición con los miriñaques que desbordan a personaje inmovilizándolo y convirtiéndolo en marioneta gigante por el tamaño que adquiere. Los trajes pierden la sobriedad y se llenan de vivos colores –dentro de la tendencia marcada por los propios Ballets Russes. Las faldas se vuelven decorados móviles en ellas mismas, mientras que los bustos se acanalan a modo de columnas y continúan el dibujo de la falda. La pincelada, corta y segura, compone el conjunto y le sugiere con rapidez en un gesto propio de un pintor de talento.

En esta ocasión en que la representación se pretendía mucho más modesta que en veces anteriores, el decorado, encargado a Socrate, era un simple telón con un jardín que recordaba a la villa Medicis velazqueña. El toque de color y la nota significativa fueron, por lo tanto, los trajes diseñados por Sert.

Al cabo de un par de meses de preparativos la obra fue por fin estrenada en el teatro de Eugenia-Victoria de San Sebastián el 25 de agosto, en presencia de Sus Majestades. La representación constituyó un éxito de público y la crítica resaltó unánimemente la sutileza del conjunto y lo acertado de los trajes de Sert. La propia Lydia Sokolova, una de las bailarinas principales, quedó fascinada con los trajes de Sert, tal y como relata ella misma:

*Nuestros trajes eran enormes: los miriñaques sobresalían dos veces la largura de nuestros brazos y las pelucas eran dos veces el ancho de nuestros hombros. El armazón de hierro de los miriñaques me cortó en las espinillas y me hizo sangrar. Aquellos vestidos eran tan grandes que no cabían en los vestuarios y nos los tuvimos que poner, junto con las pelucas, en los pasillos; y eran tan pesados que cuando nos girábamos teníamos que hacerlo con mucho cuidado y de un solo golpe. Mi vestido era de un terciopelo púrpura y oro con una peluca de rizos marrones. Massine, mi pareja, tenía un traje de terciopelo rojo vino. El traje de Olga Kokholova era rosa y plata y llevaba una peluca rubia. Realmente me gustó y disfruté cada minuto de este pequeño ballet a pesar del tremendo peso que tuvimos que aguantar.<sup>19</sup>*

Según una serie de informaciones contradictorias, en 1918 *Las Meninas* habrían sido retomadas para la composición de un nuevo ballet llamado *Les Jardins d'Aranjuez* (*Los jardines de Aranjuez*) del que formarían parte<sup>20</sup>. De la existencia del proyecto

<sup>19</sup> SOKOLOVA (Lydia), *Dancing for Diaghilev*, Richard Buckle ed., Londres, 1960, p. 84

<sup>20</sup> Las dimensiones de este artículo no nos permiten profundizar en este tema, a pesar de la clara confusión que existe al respecto. Alberto del Castillo en su monografía dedicada a Sert, no duda, en 1949, de la existencia de este ballet y de su estreno en París en 1918. Esta versión es confirmada por Lifar en 1954. Boris Kochno, por su parte, habla tan solo de un proyecto, mientras que Richard Buckle ni siquiera lo cita.

## José María Sert y les Ballets Russes

no hay dudas aunque sí de su ejecución. El error puede venir del anuncio que del mismo hizo Diaghilev –y siempre según la versión de Kochno– en la temporada londinense de 1919:

*En abril de 1919, en el programa de los Ballets Rusos en el Teatro de la Alhambra de Londres, Diaghilev anunció la creación de un ballet, Los Jardines de Aranjuez, del que las Meninas formarían parte, pero que jamás se realizó.*

### **LOS JARDINES DE ARANJUEZ**

*Tres bailes antiguos por Léonide Massine. Música de Fauré, Ravel y Chabrier. Preludio de Louis Aubert. Decorado y vestuario de José María Sert.*

#### Sinopsis

*Estas tres danzas son características del reinado de Felipe IV – la época de Velázquez. La primera es una Pavana de Fauré. Bailada por señores y damas de la Corte que coquetean ligeramente. Celosa una dueña torpe y pesada interrumpe sus juegos y roba el sombrero de uno de los caballeros. La segunda, basada en L'Alborada del Gracioso de Ravel, es, como su título indica, la canción matinal de un poeta cómico, llegado en compañía de cuatro bufones a hacer la corte a Doña Sol. La tercera, en la que participan todos los bailarines, es un minueto pomposo de Chabrier, especialmente orquestado para esta ocasión por Ravel.<sup>21</sup>*

El tercer y último encargo que recibió Sert fue de todos el más ambicioso, pues toda la puesta en escena corrió a cargo del pintor catalán. Fue también el que mayor éxito le proporcionó.

A la sazón, y como ya hiciera en veces anteriores<sup>22</sup>, Diaghilev recurrió a la música italiana del XVIII y mandó a Respighi orquestar la ópera bufa compuesta por Cimarosa en 1794 *Le Astuzie Femminile*<sup>23</sup>. En su último acto la obra incluía un «ballo ruso» a

<sup>21</sup> KOCHNO, BORIS, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, Fayard, 1973, p 105

<sup>22</sup> En 1917 Diaghilev estrenó *Les Femmes de bonne humeur*, con música de Scarlatti orquestada por Tommasini y en esta misma temporada de 1920, *Pulcinella*, esta vez de Pergolesi, arreglado por Stravinsky.

<sup>23</sup> Domenico Cimarosa había ocupado durante varios años la dirección del Teatro Italiano en San Petersburgo, bajo el reinado de Catalina la Grande. A la vuelta a su tierra natal y nostálgico de sus años vividos en Rusia escribió *Les Astuzies Femminiles* cuya parte final está inspirada de ritmos rusos. Fue esta circunstancia lo que animó a Diaghilev a elegir esta obra.

partir del cual Massine creó una serie de *divertimentos* bailados con los que se cerraba la representación<sup>24</sup>. Así pues, esta vez no se trataba de un ballet propiamente dicho, sino de una ópera en cuyo tercer acto se desarrollaba el baile. No era la primera vez que Diaghilev reunía en una misma representación ópera y ballet, pero en esta ocasión la ópera adquiría una importancia relevante<sup>25</sup>.

La primera vez que Diaghilev habló de su idea con Misa y Sert fue a su vuelta de España en 1918 durante un almuerzo en el Meurice, al que también asistió Massine. Diaghilev comentó a los Sert sus nuevos proyectos entre los que se encontraba la producción de *Le Astuzie femminile*. La idea entusiasmó desde el principio a Sert quien, como era habitual en él cuando algo le atraía, se lanzó allí mismo a imaginar el escenario:

*Inmediatamente empezó a discutir sus posibilidades escénicas señalando que sería esencial diseñar un decorado dentro del estilo barroco, y para cuando Diaghilev le aseguró que le haría saber en cuanto la compañía estuviese libre para ensayar, él estaba obviamente sumido en dorados balcones italianos con detalles barrocos.*<sup>26</sup>

Hubo que esperar sin embargo dos años para poder producir y estrenar *Le Astuzie Femminile* debido al exceso de trabajo que suponía la larga temporada londinense.

De todas las aportaciones de Sert a los Ballets Russes ésta es la más personal y la más próxima a su producción mural. Es también la más brillante de todas. En la obra una rica heredera se niega a casarse con quien se le ha asignado y engaña a su tutor para conseguir unirse con su enamorado. Sert concibió para la ocasión tres decorados distintos además del vestuario de cantantes y bailarines, cuya descripción nos ha llegado de la boca del propio Diaghilev:

*La primera escena es un interior en estilo dieciochesco, influenciado por las importaciones chinas del tipo de las que se podrían encontrar en palacios*

<sup>24</sup> Diaghilev no estaba muy de acuerdo con estos divertimentos bailados, prefiriendo una «suite» de danzas. Tras duras discusiones, Massine logró imponer su punto de vista, siendo esta una de las primeras desavenencias en la relación entre Massine y Diaghilev, que llegó a su fin meses más tarde. MASSINE, *Op.cit.*, p 148-49

<sup>25</sup> En *Pulcinella*, Diaghilev mezcla también los dos géneros artísticos, pero dándole a la ópera un papel menos protagonista que en *Le Astuzie*. La compaginación de ambas formas artísticas no era para el espíritu de Diaghilev algo contradictorio, sino que las consideraba complementarias, de ahí su interés por reunir las en una misma obra. En una entrevista al *Observer*, Diaghilev declaraba a propósito de *Le Astuzie*: *soy de la opinión que los principios de la coreografía son válidos para la ópera; he querido experimentar esta teoría y mostrar cómo podíamos aplicarla. El argumento de esta ópera ha sido imaginado por el señor Massine, quien se ha encargado igualmente de la puesta en escena.* DIAGHILEV, *The Observer*, 20/06/1920.

<sup>26</sup> MASSINE, *Op.cit.*, p. 128.

## José María Sert y les Ballets Russes

*como el de Aranjuez. La segunda es una columnata en un jardín. Un árbol, en el centro de dicho jardín, parece ser de coral, lo que ha dado mucho que hablar. La tercera escena –en la que se desarrolla el ballet– es una amplia terraza con una vista panorámica de Roma. El vestuario es una fantasía de un periodo posterior, correspondiente a principios del siglo XIX.*<sup>27</sup>

El apartamento que imagina Sert para el primer acto –del que conocemos un boceto– corresponde en esencia a lo que podría ser uno de los salones que le encargaban al pintor: en él la decoración se adueña del espacio con el fin de cambiar su significado. En un primer plano y a ambos lados de la escena Sert coloca un biombo, adornado con paisajes chinos, que nos introduce en la habitación y dirige nuestra mirada. Una perspectiva algo exagerada nos presenta una sala de colores vivos y mates: rojos, rosas, malvas, grises azulados, verdes, negros, amarillos... combinados de nuevo según el estilo de Bakst y sus compatriotas. En ella el ritmo del conjunto está marcado por una serie de palmeras muy estilizadas que rodean la pared y cuyas macetas se han transformado en jarrones. En la parte central de cada uno de los lados aparece dibujado un grupo de personajes, claramente chinos, en lo que parece ser una tela abierta y sujeta de las palmeras. El techo está cubierto con una gran tela de araña y cielos que no se acaban.

Todos los elementos de la composición pertenecen a la iconografía sertiana clásica de los años veinte: las palmeras, los personajes chinos, los biombos, la tela de araña...y los vamos a ver aparecer con más o menos asiduidad en sus murales. Es sobre todo durante estos años –muy influenciado por el japonismo y sin duda por el círculo de diplomáticos orientalistas que frecuenta<sup>28</sup>– cuando Sert recurre a menudo a referencias orientales, que combina sin ningún reparo con toda una serie de elementos que poco tienen que ver a priori entre ellos. Con ello, el pintor consigue confundir y desequilibrar la mirada del espectador que no sabe reconocer el mundo en el que se encuentra.

Esto mismo es lo que logra hacer con su segundo decorado, que llamó fuertemente la atención y cuyo dibujo apareció en el programa de la temporada del mismo año. Un gran árbol de coral rojo chillón ocupa el centro de lo que parece ser un simple jardín con columnas. La inserción de este elemento transforma totalmente la percepción que del espacio recibe el público, dejando de ser un simple jardín con un árbol en el centro y pasando a ser un mundo evocador de sueños y fantasías. Esta transformación del espacio es sumamente moderna pues lo que hace Sert es jugar con el sentido de la realidad y con la imagen que de ella tiene el espectador para alterarla.

<sup>27</sup> DIAGHILEV, *The Observer*, 20/05/1920

<sup>28</sup> El alma de este grupo fue el diplomático francés, Philippe Berthelot. Al grupo pertenecen también Paul Morand y Paul Claudel, este último una de las personas más cercanas a Sert.

El tercer escenario de Sert<sup>29</sup>, en la que se desarrollaba el ballet, levantó también muchos comentarios por su fuerza poética. Una vista de Roma, desde una terraza y a la luz de la luna, le ofrece a Sert la oportunidad para recrear un rincón de la ciudad en el que apolotona estatuas en difíciles movimientos sobre sus pedestales. Al fondo, una balastrada desde la que se puede contemplar una vista de la ciudad, repleta de cúpulas, y las montañas a lo lejos.

Para realizar el vestuario el pintor tomó dos caminos distintos. En el caso de los cantantes Sert eligió como base de sus diseños los trajes característicos de la época. Los retocó con mucho humor cubriéndolos con estampados exagerados y les añadió grandes sombreros y medias de colores. Por su parte, para los bailarines prefirió echar mano de su fantasía y nuevamente de su gusto por lo chinesco. Para el *pas de deux* –del que conocemos un boceto– reinventó el clásico tutú y la clásica malla masculina agregándoles borlas, camafeos, cintas, flecos y sombreros, todo ello de vivos colores, volviendo a hacer gala de su capacidad para imaginar y combinar elementos de distintas categorías y estilos. El resultado final era realmente espectacular y colorista.

*Le Astuzie* fue estrenada en París, el 27 de mayo de 1920 en el teatro de la Ópera e inmediatamente supuso un éxito de público. Toda la crítica coincidió en alabar el trabajo de Sert. Tanto en París como en Londres se rindieron a los encantamientos del pintor catalán:

*Para consolarnos tenemos –es cierto– los decorados de Sert; su telón esmeralda de baldosines negro y oro está pintado con una fogosidad generosa; su estilo chinesco sobre fondo púrpura es un encantamiento incluso aunque la perspectiva sea un poco decepcionante; su paseo de ámbar, que desemboca en el esplendor decorativo de un árbol de coral es un paisaje precioso; la visión de Roma es de una arquitectura audaz, impecable.*

*¡Y qué fantasía en los trajes! Los movimientos con los que termina el ballet son un espectáculo de colores; es una corriente de pedrería – y conviene saludar a Sert, el mago.<sup>30</sup>*

A pesar del sonoro triunfo que supuso *Le Astuzie*, ni Sert ni Diaghilev se mostraron totalmente satisfechos con ello. Los dos personajes poseían una gran capacidad creadora y sus anhelos artísticos no eran siempre totalmente comprendidos, o al menos así lo sentían ellos. Tanto Grigoriev<sup>31</sup> como

<sup>29</sup> BEAUMONT (Cyril), *Op.cit.*, p161.

<sup>30</sup> NOZIERE, *L'Avenir*, 29/05/1920.



## José María Sert y les Ballets Russes

Sokolova<sup>32</sup>, nos hablan de la desilusión de Diaghilev tras el estreno de la obra que estaba sin duda producida por la fría acogida que tuvo su idea de acercar ópera y ballet, mientras que en su caso es el propio Sert quien lo comenta por carta con sus hermanas:

[28 de Mayo 1920<sup>33</sup> ]

*Queridísimas Lolo y Carmen :*

*Nada nuevo desde mi última, exceptuando que ayer dieron en la Ópera una obra de Cimarosa con decorado y trajes míos que obtuvieron éxito grande. Hubiera querido que lo vieran ustedes y que mi gran amigo José lo viera también. Parece imposible lo que es la gente : hace más de un siglo que pinto y nunca con mis cosas serias he obtenido una unanimidad tan grande como ésta, que al fin y al cabo es una broma.<sup>34</sup>*

Años después, en 1924, Diaghilev, consciente de que la mayor parte del éxito de *Le Astuzie* reposaba en el ballet, retomó y amplió esta última parte –esta vez con música de Malipiero– para crear a partir de ella una nueva producción que se llamo Cimarosiana. Esta pieza pasó a formar parte del repertorio de los Ballets Russes durante los últimos años de su existencia.

*Le Astuzie Femminile* fue la última colaboración de los dos hombres. Durante los años veinte la fama de Sert se extiende por todo el mundo y debido a la cantidad de encargos que se le acumulan, se ve obligado a concentrarse casi exclusivamente en su producción mural.

Es precisamente durante esta década de los años veinte cuando se puede apreciar con más contundencia en los conjuntos decorativos de Sert la influencia recibida de los Ballets Russes. La nota más característica y sin duda fruto de su relación con Diaghilev y su compañía, es el vivo colorido que presentan sus pinturas de estos años, colores que desaparecen totalmente en su obra posterior. Igualmente los grandes cortinajes que en muchas ocasiones aparecen vistiendo a sus personajes pueden estar en relación con las sofisticadas puestas en escena de los rusos. Con todo, no se puede decir que en la

---

<sup>31</sup> GRIGORIEV (S.L.), *The Diaghilev ballet, 1909-1929*, Constable and Company Ltd., Londres, 1953, p. 156

<sup>32</sup> SOKOLOVA, *Op.cit.*, p. 153.

<sup>33</sup> El estreno de la *Le Astuzie* fue el 27 de mayo. Esta carta bien pudo ser escrita tras cualquiera de las siguientes representaciones aunque nos inclinamos a pensar porque sea después del estreno.

<sup>34</sup> DEL CASTILLO, *Op.cit.*, p. 99.

obra de Sert predomine el influjo de los Ballets, que en cualquier caso se va diluyendo claramente a medida que nos acercamos a los años treinta.

Puede que provocado por el peso de las vanguardias y sus combativos discursos la participación de Sert en la obra de Diaghilev se haya visto reducida a la anécdota. Sin embargo no podemos desestimar la parte tan significativa que tienen en los Ballets Russes pintores, como Sert, que apoyados en una estética menos innovadora pero igualmente moderna, contribuyeron a crear los míticos espectáculos. Si es verdad que su verdadera contribución es muy difícil de determinar—debido por una parte al carácter fugitivo de las decoraciones teatrales y por otra a la dificultad que encontramos para trazar el peso de las relaciones personales— es también evidente que el pintor catalán fue testigo de primera fila de la vida de Diaghilev y de sus Ballets Russes.

Con su gusto por el folklore, lo barroco, el mito y la leyenda, la experimentación, la evocación, Diaghilev supo ser catalizador de distintas tendencias artísticas. A pesar de la participación de artistas de vanguardia en la compañía, Diaghilev no renunció en ningún momento a esa otra modernidad más directamente entroncada con la tradición, compaginando ambas tendencias en sus producciones. Las participaciones del pintor catalán en la historia de los Ballets Russes deben ser enmarcadas y consideradas dentro de esta última tendencia menos atraída por la experimentación formal y más interesada en la evocación poética. Ambas componen la estética de la compañía y ambas son fruto de una misma época.

### **Abstract.**

This article analyzes the work of Spanish artist Jose Maria Sert for *Les Ballets Russes*. Married to Misia Godebska, one of Diaghilev's closest friends, Sert collaborated with him creating the sets for *Legend of Joseph* (1914), the costumes for *Las Meninas* (1916) and the sets and costumes for *Le Astuzie Femminile* (1920). His work proposed a characteristic monumentalism that resulted from mixing different traditions of Classical Painting. This style provided Diaghilev with the possibility of creating a new kind of conservative but powerful spaces for his ballets.