

A LA BUSQUEDA DEL PASADO ESPANOL DE Mrs. KEYNES



En junio de 1930 el matrimonio Keynes vino a España. La llegada de Lydia Lopokova, con la que John Maynard Keynes se había casado cinco años antes —El 25 de agosto de 1925— en Londres, pasó casi desapercibida. Su discreta presencia no dejó sino una leve huella en los testimonios de la prensa española de aquellos días. Esta fugaz aparición tuvo lugar en la entrevista que Antonio Bermúdez Cañete hizo a Keynes para «El Debate». Al final de esa entrevista se afirma: «La señora de Keynes, subrayando la admiración de su marido por España y por Madrid, *agregó en correcto y cadencioso castellano*: Sí, España es un país ideal. El Museo del Prado, con sus Grecos, es único; Toledo es admirable y El Escorial, una maravilla. *Otras veces he estado en Andalucía. Me gusta mucho con sus flores y sus ciudades...*» Las frases en cursiva llamaron mi atención desde hace tiempo y traté de que alguien

las hiciera explicables: ¿Cuándo y dónde había aprendido su cadencioso castellano Lydia Lopokova? ¿Cuándo había estado en Andalucía? Estas son las preguntas a las que trata de dar respuesta este trabajo que resume la larga, entusiasta y fructífera pesquisa realizada por Fernando García-Pérez Valderrama sobre la estancia y la aventura de Lydia Lopokova en España. La obra reciente editada por Milo Keynes, «Lydia Lopokova», ratifica los datos fundamentales y el recorrido españoles de la esposa de Keynes, que el trabajo de García-Pérez Valderrama amplía y mejora con mil detalles y anécdotas. Por otra parte, las contribuciones a la obra de Milo Keynes de quienes conocieron a Lydia Lopokova y la semblanza personal que Milo Keynes ofrece permiten trazar hoy su biografía y estimar el decisivo papel y ayuda que su activa presencia supuso para John Maynard Keynes a lo largo de su vida. Lord Robbins afirmó en una ocasión que «Lydia Lopokova era única, tanto como Maynard», y que todos los que se acercaron a su vida percibieron y fueron cautivados por su encanto, su espontaneidad y su atractivo. Es a partir de esa admiración, compartida, desde la que Fernando García-Pérez Valderrama ha escrito su «Crónica española de Lydia Lopokova» que resume este trabajo que PAPELES ofrece a sus lectores tratando de hacerles vivir la divertida peripecia de una bailarina que aprendieron a estimar los españoles en sus curiosos y pintorescos recorridos por nuestro país, iniciados hace ahora sesenta y siete años. Esa investigación se ha completado con datos y fotografías que Alfredo Morán, en su gran biografía de Turina, ha ofrecido recientemente. Alfredo Morán, a requerimiento de PAPELES DE ECONOMÍA ESPAÑOLA, ha puesto a nuestra disposición, con generosidad que agradecemos, un material gráfico que ilustra el artículo de Fernando García-Pérez Valderrama.

E. F. Q.

UNA CRONICA ESPAÑOLA DE Lydia LOPOKOVA (LOS BALLETS DE DIAGHILEV EN ESPAÑA)

Fernando GARCIA-PEREZ VALDERRAMA

UN DESEMBARCO EN CADIZ

L Lydia Lopokova llegó a Cádiz una soleada mañana de mayo de 1916 a bordo del «Dante Allighieri», tras una larga y arriesgada travesía del Atlántico. Viajaba en abundante compañía, integrada por los componentes de los ballets de Serge Diaghilev, de los que eran figuras estelares —además de Lydia Lopokova— Vaslav Nijinski, Leonidas Massine y Lydia Sokolova. Todos ellos integraban los ballets rusos, como se les conoció en Europa, o la Compañía Diaghilev, como gustaban denominarlos sus propios componentes.

¿Cómo habían llegado a España estos singulares pasajeros del «Dante Allighieri»? Quizás habría que contestar que por casualidad y suerte. En primer término, porque cruzar el Atlántico en plena guerra mundial ya constituía por sí una arriesgada aventura, en la que había dejado trágicamente su vida Enrique Granados. En segundo lugar, porque fue suerte y casualidad que España permaneciera ajena a la Primera Guerra Mundial y Diaghilev viese en nuestro país una plataforma de paz en la que esperar el fin del conflicto para volver, tras él, a los grandes escenarios europeos donde se había fraguado la fama mítica de los ballets rusos.

Esta oportunidad de disfrutar la paz española se la ofreció a la compañía de Diaghilev el conde de Casal, al encargarse de la Comisaría Regia del Teatro Real. La propuesta de realizar una gira española se recibía por Diaghilev durante la gira de su compañía en Estados Uni-

dos, antes de que se formalizara en Norteamérica la segunda temporada de sus actuaciones. Diaghilev aceptó el ofrecimiento del conde de Casal y la compañía embarcó para España. Rafael Domenech contaría, en unas crónicas publicadas en el diario *ABC* de Madrid, los pormenores que rodearon esta contratación española, así como las dificultades de Diaghilev para reorganizar su compañía tras el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Es difícil exagerar la tragedia que este conflicto supuso para los ballets rusos de Diaghilev. Del triunfo apoteósico de sus espectáculos ofrecen testimonio abrumador las crónicas, las obras, las modas y las costumbres europeas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Por este motivo, quienes conocían esos antecedentes artísticos, concedieron a aquel desembarco en Cádiz de Lydia Lopokova y sus compañeros del ballet ruso «toda la importancia de un acontecimiento de grandísimo valor artístico», como afirmaba Rafael Domenech.

LOS BALLETS RUSOS DE DIAGHILEV

Es esta realidad la que obliga a preguntarse por la historia de los personajes que iban a interpretar esta primera gira española de los ballets de Diaghilev.

Estaba, ante todo, la figura singular de su director, el empresario Sergei Diaghilev, natural de Perm, de ascendencia aristocrática (una leyenda le hacía descendiente del zar Pedro el

Lydia LOPOKOVA

Lydia Lopokova, primera bailarina de la compañía de Diaghilev, actriz de teatro en las celebradas representaciones de la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen, esposa de John Maynard Keynes, tuvo la virtud de desempeñar esos tres grandes papeles de su vida con suprema naturalidad y singular maestría.

Osbert Sitwell dirá, juzgando la actuación de la Lopokova en los ballets de Diaghilev en Londres durante la temporada de 1918: «Ofrecía la gracia, el clima y la subyugadora agudeza, el genuino genio cómico y la vitalidad de una bailarina nueva en este país. Lydia Lopokova fue la que más impacto tuvo en su actuación... Su rostro era seductor, inquisitivo, con aspecto de ave, como el de una máscara teatral; en tanto que por ser en todo artista hasta la punta de los dedos, apreciaba exactamente el alcance y las fronteras de su capacidad; era la encarnación de la alegría, de la espontaneidad, y de esa atmósfera especial que formaba en su entorno emergeían los movimientos de sus manos y de sus brazos de una forma que hasta entonces ninguna danzarina había intentado ofrecer, logrando de ese modo un avance técnico. Su ingenio se reflejaba en cada gesto, en todo cuanto hacía».

Arnold Haskell al juzgar su talento teatral demostrado en la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen, afirmará: «Lydia Lopokova demostró a fondo su capacidad dramática en su inolvidable interpretación del personaje de Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen. Era natural que quien podía comprender la intensidad del drama que se desarrolla en *Giselle* ofreciese una representación memorable de la Tarantela del segundo acto de *Casa de muñecas*. Pero esa representación no se limitó a ser la actuación de una danzarina en una atmósfera de ballet; el verdadero climax, llegó, como era justo, con la tranquila escena sentada, absorta, en su sublimación, el final de la obra, en la que con voz bellamente modulada demostró rotundamente que una danzarina muy preparada puede calibrar el "tempo" de un drama representado».

El profesor Robinson, que viajó con los Keynes en los últimos y duros años de la negociación del empréstito americano que vivió el gran economista británico, describe la perfecta relación entre Lydia y Maynard y sobre todo tuvo la suerte de comprobarla al recibir en Tilton la correspondencia diaria que Lydia mantuvo con Keynes durante su trabajo académico en Cambrid-

ge. «Es éste un dato poco conocido —afirma Robinson— y es mucho lo que he descubierto sobre Maynard y Lydia leyendo una vertiente de su correspondencia; en primer lugar, la necesidad de apoyo sentida por Maynard que nunca hubiese sospechado de Maynard, tan impenetrable, tan optimista en apariencia siempre. Su dependencia de Lydia era completa, no sólo para que embalase sus trajes, para que organizase su vida doméstica y para que el prestase la simpatía y el apoyo que siempre tuvo, sino que he descubierto en esa correspondencia diaria —sin que lo supiéramos— que él dejó que ella compartiese las tensiones y los rigores del período de elaboración de la *General Theory*. Keynes le refirió sus momentos buenos y malos, se refugió en el vigor que Lydia Lopokova poseía. Ella le dio algo que nadie podría haberle ofrecido».



Grande, con el que tenía un gran parecido físico). Irrumpe en París como organizador de una espectacular exposición de joyas, piedras preciosas y cuadros de inapreciable valor, ocultos en distintos rincones de Rusia y que él había logrado reunir gracias a su energía y coraje, que Lydia Lopokova consideraba una de sus grandes virtudes. Diaghilev no se conformó con esto: creó la gran fantasía de los espectáculos de música rusa, presentando a los mejores compositores (Rachmaninov, Scriabin) y cantantes (Chaliapine). En el verano de 1908 ofrecería en París un espectáculo que causará sensación: el «Boris Godunov» de Moussorgsky. El éxito es excepcional. Occidente tiene ocasión de atisbar, por el resquicio de la puerta que Diaghilev le abre, el tesoro inmenso de la música rusa. Eternamente inquieto y emprendedor, Diaghilev asiste una tarde a una representación de las producciones de Fokine. Intuye en él a un coreógrafo innovador. Presencia la actuación del bailarín Nijinski en «El pabellón de Armide» y decide programar con Fokine, Nijinski y la Pavlova la temporada de París de 1909, que registra los grandes éxitos de la Pavlova y, sobre todo, la consagración definitiva de Nijinski. En 1910 Diaghilev organiza su segundo asalto a Europa con dos ballets que iban a obtener esta vez resonancia popular y éxito sin precedentes («Scherzade», «El Pájaro de Fuego», dos creaciones coreográficas de Fokine). Es en esa excursión europea de la compañía de Diaghilev donde se incorpora Lydia Lopokova, debutando en Berlín en mayo de 1910, bailando con Nijinski.

El 4 de junio de 1910 se inauguraba en París la segunda temporada de los ballets de Diaghilev. He aquí cómo recuerda Tamara Karsavina —profesora de la Lopokova en la Escuela Imperial de ballet de San Petersburgo— la llegada a París de su entrañable y «pequeña alumna»: «Era su primera salida al extranjero. Al bajar del vagón de ferrocarril la emoción la invadió, desvaneciéndose encima del montón de equipajes. Al alarmado Bakst (el gran artista decorador de la Compañía), que había acudido en su ayuda, le dijo que su sueño de siempre había sido ir a París. La visión adorable (¡de la estación del Norte!) había resultado demasiado para ella. Apenas una niña, volvió a traerme a la memoria a la minúscula alumna, todo seriedad y aplicación, con el atuendo para las «Silfides» corriendo en éxtasis sobre la punta de los pies.

Se conquistó por derecho propio un lugar en el corazón del público y había un eco de ternura en los elogios de que los periódicos estaban colmados... No ha existido otra Lopokova que poder forjar de la extensa cantera de jóvenes bailarinas que cada año llenan las filas de las profesionales».

El éxito de esta temporada de París acrecentó aún más la fama de los ballets de Diaghilev, con representaciones apoteósicas de «Cleopatra» y «El Pájaro de Fuego».

En 1911 se inicia lo que se ha llamado la «era de oro» de los ballets rusos de Diaghilev que sirven de imán de atracción de artistas de toda índole: músicos como Stravinski, Debussy, Ravel y Reinaldo Hahn, escritores como von Kessler, Cocteau y von Hoffmanstahl, decoradores como Bakst, Benois o José María Sert, y pintores como Federico de Madrazo. El joven Picasso cada vez se encuentra más atraído hacia el círculo de los íntimos de Diaghilev, hasta el punto que terminaría contrayendo matrimonio con una de sus bailarinas.

Entre 1911 y 1914 Diaghilev lleva su espectáculo por Occidente: Montecarlo, Roma, París, Berlín, Viena, Budapest, Londres. En junio de 1911 llegan los ballets rusos por vez primera a Londres. Van a ofrecer «El pabellón de Armide», el 26 de junio, día de la coronación de Jorge V. Emparedado entre «Aida» y «Romeo y Julieta», los londinenses tendrán ocasión de familiarizarse con los rusos por vez primera. El impacto en la vida artística de Londres de los espectáculos de Diaghilev lo califica Robert Skidelsky, en su reciente biografía de Keynes, de dramático: un público electrizado asistía a las representaciones de Nijinski y la Karsavina, convirtiendo al ballet en la forma dominante que definía el cambio cultural. Bloomsbury constituyó un centro de difusión y apoyo de esta irrupción en Gran Bretaña de los ballets rusos de Diaghilev. (Vid. el recuadro «Bloomsbury y los ballets de Diaghilev»).

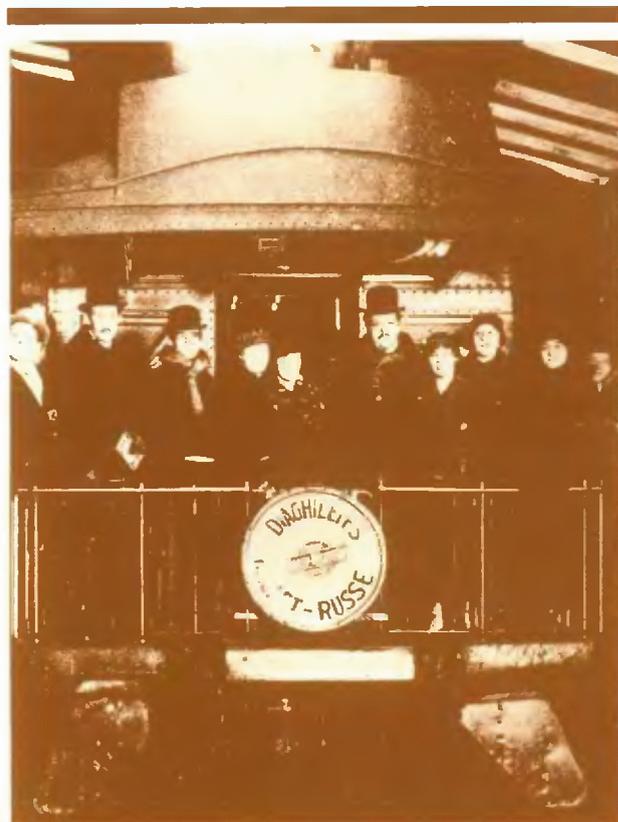
Lydia Lopokova no participó en esta excursión europea de 1911 de los ballets de Diaghilev. Había sido contratada después de la temporada de París de 1910 para realizar una gira en Estados Unidos por un empresario americano con sus dos hermanos, Eugenia y Fiodor. Con ellos permanecería hasta noviembre de 1911, para unirse en esta fecha a la compañía de Mordkin por poco tiempo, pues el 18 de

ese mes volvió a separarse de esta compañía, que viviría increíbles peripecias por distintas ciudades norteamericanas en 1911 que terminan bruscamente con la disolución de la compañía en Nueva Orleans a finales de ese año. Hay un largo y misterioso paréntesis en la vida americana de la Lopokova que va de 1912 a enero de 1916. A ese paréntesis se ha referido Frank W. Ries en su contribución reciente a los ensayos editados por Milo Keynes. Por él sabemos que Lydia actuó como bailarina y actriz dramática en distintos escenarios americanos. La llegada de los ballets rusos de Diaghilev a Estados Unidos en enero de 1916 permite a Lydia unirse a ellos en Nueva York.

Este encuentro con los ballets de Diaghilev no había sido fácil. La guerra había dispersado a los componentes del ballet por distintos países. Desde Suiza, Diaghilev logra recomponer la compañía a la que, por fin, ya empezada la temporada, se incorporará Nijinski. La suerte de Nijinski durante la Primera Guerra Mundial no fue, ciertamente, la mejor. Casado con una joven aristócrata polaca, Romola de Pulski, en 1913, en Buenos Aires, durante una gira de los ballets, al estallar la guerra se encuentra en Budapest con la familia de sus suegros. Como Rusia está en guerra con el Imperio austro-húngaro, se le declara prisionero de guerra y se le prohíbe salir de la mansión de los Pulski. Gracias a las gestiones de Diaghilev —al parecer apoyadas por destacadas personalidades, entre ellas, el rey de España, Alfonso XIII— puede marchar a Viena y desde allí a Estados Unidos, con la condición de no actuar en ningún país beligerante mientras durase el conflicto.

En esa gira americana, Lydia Lopokova contrajo matrimonio el 2 de marzo de 1916, en Minneapolis, con el administrador de la compañía de Diaghilev, Randolph Barocchi, y con él fue con quien llegó a España.

Cuando Lydia Lopokova llegaba a Madrid, para iniciar su primera gira artística por España, no había cumplido aún 24 años, pero ese corto tiempo lo había llenado de trabajo y aventuras. Nacida en San Petersburgo el 21 de octubre de 1892, hija de Vasili Lopukov, ordenanza del Teatro Imperial Alexandrinsky (hoy Pushkin) de San Petersburgo, y de Constanza Douglas, de ascendencia germano-escocesa, procedente



LOS BALLETS DE DIAGHILEV EN ESTADOS UNIDOS EN 1916

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial el triunfo logrado por los ballets de Diaghilev en toda Europa no puede continuar desarrollándose en los mismos escenarios. La compañía se ve prácticamente disuelta. Diaghilev da pruebas de su extraordinario vigor empresarial: convoca a sus viejos bailarines, logrando un contrato con el empresario americano Otto Kahn. Cuando esto ocurría, Lydia Lopokova, que se encontraba en Estados Unidos, se incorporó a la compañía. Las representaciones se iniciaron el 17 de enero de 1916 en el Century Theatre y se representaron con gran éxito las obras del repertorio: «Cleopatra», «El pájaro de fuego», «La princesa encantada», «El sol de la noche» y «Scherezade». La crítica registra grandes éxitos de Lydia Lopokova en «Carnaval» y «Petruska», ballets que se incorporaron posteriormente a los citados.

de los Estados del Báltico, comenzó muy pronto sus estudios de ballet en la Escuela Imperial de San Petersburgo en la que la habían precedido sus dos hermanos —Eugenia y Fiodor, éste con notable éxito (rivalizó con Nijinski como mejor alumno de su promoción), y a los que seguiría el cuarto hermano, Andrei—. Los estudios de la Escuela Imperial, gobernados por una férrea disciplina, ocupan nueve años en la vida de la Lopokova. Unos estudios complejos, pues al baile se añadían los idiomas —con el francés como lengua básica— y las humanidades. En 1909 termina sus estudios en la Escuela e ingresa en el teatro Marinski como bailarina de Su Majestad el Zar. Fokine y Diaghilev la llevarán desde aquí a Europa en 1910. Y las incidencias antes contadas hasta el Madrid de 1916.

MADRID, 1916: COSTUMBRES ESPA- ÑOLAS Y BALLET YA CONSAGRADO

Parece que la llegada a Madrid de la compañía rusa procedente de Cádiz constituyó una excitante novedad, no siempre cómoda para sus costumbres. Casi todo era para los rusos nuevo. Los «serenos» llamaron poderosamente la atención de Lydia y sus compañeros. Descubrieron su existencia la primera noche, al regresar a su alojamiento. Sin embargo, les resultó algo difícil habituarse a las costumbres españolas. Lo tardío de las representaciones, el cambio de régimen de alimentación —la comida española les resultaba demasiado rica en especias y grasas— y los ruidos nocturnos, con anuncios de venta de billetes de lotería, mosquitos y llamadas extemporáneas al «sereno» por parte de los trasnochadores, figuraban entre las costosas costumbres españolas que había que pagar.

Se decidió montar la temporada en Madrid con los éxitos probados de la compañía de Diaghilev: «El espectro de la noche», «Scherezade», «Cleopatra», «El Príncipe Igor», «Las Sifides». Pero, sin duda, la obra más importante del repertorio era «El Pájaro de Fuego», con co-

reografía de Fokine y sobre música de Stravinsky. Para solemnizar esa presentación en el Teatro Real de Madrid, fue invitado y había venido expresamente Igor Stravinsky. El maestro Ernesto Ansermet era el músico que dirigiría a la orquesta española; suizo, en plena juventud entonces, se haría mundialmente famoso más tarde como director de la orquesta de la Suisse Romande.

Los ensayos en Madrid antes de la primera representación (que tendría lugar el viernes 26 de mayo de 1916) debieron conmover al mundo musical de la capital de España. Estaban entonces en Madrid dos músicos andaluces —Turina y Falla— que habían llegado de París en 1914 huyendo de los horrores de la guerra. Turina había estrenado en Niza en 1913 la ópera de Falla «La vida breve» y había compuesto su primera obra importante, «La procesión del Rocío», poco antes, y la presencia de Stravinsky y de Ansermet debió constituir un foco de atracción irresistible. Se sabe que Turina al menos contempló en el Real las actuaciones rusas. Es muy posible que Falla, que debía estar en plena creación de la pantomima «El corregidor y la molinera», hablase de ella a Diaghilev en aquellos días; la obra —que era una versión incipiente del futuro «Sombrero de tres picos»— se iba a estrenar en Madrid en abril del siguiente año. Otro músico que estuvo muy en contacto con los rusos fue el gaditano José Cubiles, pianista y futuro catedrático del Conservatorio madrileño.

Las representaciones de los ballets rusos en Madrid constituyeron un rotundo éxito, que testimonian en sus peculiares crónicas, mitad de sociedad, mitad de ballet, los críticos de aquel tiempo. Especialmente triunfal fue la que reseñaba el estreno de «El Pájaro de Fuego»:

«Como presumíamos y expresamos al reseñar por primera vez el espectáculo artístico ruso, sus mayores propagandistas han sido los propios espectadores. Anoche la sala del Teatro Real estaba más completa en las localidades de preferencia; las altas, llenas. La Real Familia, en su palco de gala. El golpe de vista del salón resultaba, pues, soberbio».

«El programa ofrecía, entre otros atractivos, el de la primera audición y ejecución de "El Pájaro de Fuego", cuya música había sido ensayada por su autor, el maestro Stravinsky, el más modernista, el más innovador, acaso el más revolucionario de los compositores ru-

«... contemporáneos, y cuya influencia se deja sentir en no pocos de los nuestros. Claro es, que el público iba anoche a ver más que a oír».

«En las últimas temporadas de conciertos de la Sinfónica se oyó a Stravinsky en "Los Fuegos Artificiales" y en unos fragmentos de este mismo "Pájaro de Fuego"; pero el espectáculo es de tanta vistosidad, de tan deslumbrador aparato, que la fascinación esclaviza a la vista antes que al oído. La música de Stravinsky en esta obra se amolda por entero al asunto, y resulta, por consiguiente, de efectos orquestales que, a juicio de los técnicos, constituyen un portentoso alarde de sabiduría y de dominio de la ciencia de la instrumentación. El público hizo una ovación al excelente, excelentísimo director maestro Ansermet y a continuación reclamó con insistencia la salida al proscenio del autor, y cuando tuvo presente al joven compositor Stravinsky le saludó con estruendosas salvas de aplausos, como merecen su mérito y su historia» (Diario ABC de Madrid, 29 de mayo de 1916).

LOS BALLETS RUSOS Y ALFONSO XIII

Otro detalle curioso en relación con el paso por España de la compañía de Diaghilev fue el apoyo y el afecto brindados a los rusos por nuestros Reyes. Alfonso XIII, a instancias de Diaghilev, había intercedido personalmente para liberar a Nijinski. Cuando la compañía actuó en Madrid, los Monarcas asistieron diariamente a los distintos espectáculos en su palco de gala. La compañía ofrecería también actuaciones privadas para los Reyes y éstos les ayudarían más tarde a superar las muchas incidencias y dificultades que rodearon a su estancia en España y en Francia, donde los viajes del ballet camino de Londres fueron dificultados por Clemenceau. Lydia Sokolova, integrante de los ballets de Diaghilev en España, se ha referido en sus memorias a esta apreciación de los Reyes de España por los ballets rusos: «La Familia Real fue nuestra amiga desde la primera noche. El Rey Alfonso adoraba el ballet y fue nuestro más entusiasta defensor. La Reina Ena (nombre por el que los bailarines rusos se referían a S. M. la Reina) era tan adorable que acostumbrábamos a turnarnos mirándola a través del telón».



SERGE DE DIAGHILEV

El gran forjador de los ballets rusos fue sin duda su empresario, Serge de Diaghilev. Lydia Lopokova realizaría a su muerte una semblanza personal que se publicó en el periódico inglés *The Nation*. En ella destacaba las virtudes del gran empresario. En 1909 —afirmaba Lydia— un puñado de rusos ilustres llegaron a Europa occidental y propagaron el arte de su país en París, en Londres, en Madrid, en Roma y en otras capitales europeas; viajaron también a Estados Unidos. Estos fueron Diaghilev, Benois, Baskt (el gran decorador), Stravinsky y Fokine (el coreógrafo). El talento de este pequeño grupo de amigos era extraordinario, pero Diaghilev pronto asumió la suprema autoridad entre ellos, montando con su colaboración sus deslumbradores espectáculos.

VERANO EN FUENTERRABIA Y ESTRENO EN SAN SEBASTIAN DEL BALLET "LAS MENINAS"

Terminadas las actuaciones en Madrid, los rusos marcharon a las playas de Fuenterrabía, en las que disfrutaron de un pacífico mes de vacaciones, mientras que Massine, Diaghilev y Larionov daban los últimos toques a un nuevo ballet. Ese nuevo ballet constituía una sorpresa preparada para los españoles e inspirada en «Las Meninas» de Velázquez. En realidad se pretendía con ello tributar un homenaje al gran pintor español, que no tendría en este caso acompañamiento de música española, sino de la «Pavana» de Gabriel Fauré a la que Massine puso coreografía. Lydia Sokolova cuenta en sus «Memorias» algunos pormenores del ballet: «Se trataba de una pieza corta, un gracioso tributo del Ballet Ruso al pasado glorioso de España. Sólo intervenían dos parejas y un enano, vistiendo las mujeres versiones exageradas de los trajes con que Velázquez pintara a sus infantas».

Los preparativos del ballet tuvieron lugar en Fuenterrabía y San Sebastián. Los personajes estuvieron a cargo de Massine, Novak, la Sokolova y Olga Khoklova, futura esposa de Pablo Picasso. Los decorados serían también aportación española, del pintor José María Sert, muy ligado a Diaghilev. Un enano tendría que completar el reparto. Y el desempeño de ese papel plantearía alguna anécdota curiosa referida por la Sokolova: «Diaghilev y Larionov estaban dispuestos siempre a probar algo nuevo y mientras se preparaba el ballet descubrieron a un verdadero enano. En España existen numerosos enanos de ese tipo, pero el nuestro era algo muy especial. Diaghilev nos llamó a su dormitorio del hotel a conferenciar. El hombrecillo permaneció tranquilamente sentado durante algún tiempo, intentando comprender de qué se hablaba en aquel idioma impenetrable (en parte ruso, y en parte español). Al final se cansó, se deslizó de la silla, quedando sostenido por sus piernecillas, cogió un puñado de cerezas de una fuente, llenó su boca de todas las que consiguió introducir y comenzó a vagar por la habitación tirando los huesos a cuantos



«EL PAJARO DE FUEGO» DE STRAVINSKY

El grabado representa una caricatura del popular Fresno, que colaboraba en el diario *ABC*, en el que se recogen los principales personajes que interpretaron con los ballets de Diaghilev «El pájaro de fuego» de Stravinsky. Esta representación alcanzó un éxito sin precedentes en la vida musical madrileña. La asistencia de los principales músicos españoles del momento, Falla, Turina, el pianista Cubiles, la excelente orquesta y la calidad del director, así como el éxito obtenido por el ballet en su representación en 1910 en París habían hecho que el Teatro Real se llenase por completo. Con «El pájaro de fuego» Diaghilev dio a conocer al público francés a un joven compositor, Igor Stravinsky, que con esa obra cerraba de un portazo solemne la música romántica del siglo XIX, abriendo la puerta del siglo XX con todas sus disonancias e innovaciones. Su estreno en París con la presencia de Stravinsky, Tamara Karsavina y Lydia Lopokova conquistó a un público que no se cansó de contemplar al gran Nijinsky, que entonces estaba en la compañía. Al abandonar la Karsavina a la compañía marchando a Londres, es Lydia Lopokova la que ocupa su lugar en «El pájaro de fuego». Esa representación de la capital francesa se trasladó literalmente a Madrid, puesto que Stravinsky fue invitado a la presentación de su ballet. Lydia Lopokova incorporaría el papel que había representado en París sustituyendo a la Karsavina. El éxito de la representación fue extraordinario según se glosa en el texto del trabajo.

encontraba a su paso. Larionov siempre tartamudeaba cuando estaba nervioso y Diaghilev no cesaba de decir que nos librásemos «del pequeño bruto» una y otra vez, sin que Larionov consiguiese expresar esta idea en castellano. Al final lo hicieron salir, con gran alivio de Sert al enterarse de que el experimento había resultado un fracaso». Fue así como la Antonova, futura esposa de León Woizikowsky, fue la encargada de sustituir al enano, lo que no resultó difícil, dada su corta estatura, ayudándose con un maquillaje maravilloso».

El estreno solemne del ballet de «Las Meninas» tuvo lugar en el Teatro Reina Victoria de San Sebastián el 21 de agosto de 1916, con asistencia de S. M. el Rey Alfonso XIII, llegado expresamente para presenciar la representación. El crítico Mario Pasí afirma que el acontecimiento tuvo un gran éxito.

LOS BALLETS RUSOS EN BILBAO: ANECDOTAS DE UNA GALA

Los Reyes habían marchado de San Sebastián a Bilbao para revistar la flota y las autoridades bilbaínas, deseosas de complacer a los monarcas, concibieron la idea de organizar una función de gala con participación de los rusos. Nada hubiese podido complacer más al Rey, que había quedado muy satisfecho al contemplar «Las Meninas», enviando ramos de flores a la Sokolova y a la Khoklova. Grigoriev, el «régisseur» de Diaghilev, intentó arrebatar a la primera su ramillete para regalarlo a su esposa Tchernicheva, pero la Sokolova se mantuvo firme y no se separó de él. Hasta su muerte conservaría como un tesoro la tarjeta del Rey, unida al ramo.

Durante el entreacto, los principales bailarines acudieron a presentar sus respetos a los monarcas; es en esta ocasión en la que Lydia Lopokova tiene una de sus inimitables «salidas» que revelan su temperamento impulsivo y vivaz.

Pocos sabían que Lydia Sokolova, componente del ballet de Diaghilev era en realidad inglesa (se llamaba Hilda Munnings). Fue el propio Diaghilev quien en 1915 aconsejó el cambio

de nombre, ya que procuraba evitar que trascendiese que no todos sus bailarines eran rusos. La verdadera Sokolova había sido en realidad una famosa bailarina rusa del pasado siglo, profesora de la Escuela de San Petersburgo. Con estos antecedentes, dejemos que la anécdota nos la refiera la propia Sokolova: «Eramos cinco: Lopokova, Tchernicheva, Idzikowski, Woizikowsky y yo los que fuimos a saludar a los Reyes. Mientras subíamos las escalinatas Diaghilev me susurró: "Hilda, no menciones tu nacionalidad. Acabo de decirle al Rey que todos mis artistas son rusos"... Atravesamos varias habitaciones pequeñas para llegar a un salón de recepciones con piso de parquet. Tchernicheva, que era la belleza oficial de la compañía, fue la primera en ser presentada a la Reina; la siguieron Lopokova, nuestra "prima ballerina", y su compañero Idzikowski. El resto de nosotros se aproximó al Rey. Todos conversaban con la Real pareja en francés, pero Diaghilev, pensando sin duda que mi francés me iba a delatar como inglesa, dijo al Rey Alfonso: "Majestad, podéis hablarle en inglés", lo que hizo el Rey. Al replicar yo a una pregunta, el Rey exclamó: "¡Pero cómo, tú eres inglesa!" Recordando la advertencia de Diaghilev, contesté: "No, Majestad, fui llevada desde Rusia con corta edad y educada en Inglaterra". Sabía que el monarca no me había creído y que pensaba insistir en el tema, y comencé a sentirme francamente incómoda». «Pasé a ser presentada a la Reina y mientras hacía mi reverencia observé con horror que los labios pintados de Idzikowski habían dejado una huella roja en los blancos guantes de la Reina, preciosos y largos. En ese momento oí a Lopokova decir al Rey con una voz potente, llena de afecto y entusiasmo: "¡Sí! ¿No es maravilloso? ¡Es la única artista inglesa que tenemos en la compañía!" Si alguna vez he agradecido llevar maquillaje, fue esa noche. Por supuesto, Lydia no se había percatado de su desliz».

«Las anécdotas con la familia real no terminan aquí; todavía le aguardaban a Diaghilev nuevas pesadillas, pues mientras retrocedíamos alejándonos de los Reyes, Woizikowsky, como un toro en una tienda de figuras de porcelana, dio a algo un golpe con el talón de sus botas de cosaco. Resultó ser una caja de fichas de backgammon, que, al abrirse, regó materialmente el salón. Estábamos todos —el Rey, la Reina, los oficiales navales, Diaghilev y seis de-



LYDIA LOPOKOVA EN HOLLYWOOD

Cuando terminó la gira española de 1916, parte del ballet embarcó hacia los Estados Unidos, llegando en el mes de septiembre de este año para hacer su temporada. En Estados Unidos estaba el gran Nijinsky, que no había podido desplazarse en su excursión a España. La compañía viajó por Estados Unidos, obteniendo el éxito acostumbrado. Aprovechó la oportunidad para visitar Hollywood, lugar al que corresponde la fotografía. En ella aparecen en primer plano Lydia Lopokova y Olga Spessiva y detrás Charles Chaplin junto a Nijinsky.

sesperados artistas — contemplando los condenados discos corriendo en todas las direcciones a través del suelo resplandeciente. No sabiendo qué hacer, pero ansioso por rectificar el daño, Woizikowsky corrió a través del salón, pero el Rey acudió en su ayuda, y dándole una palmada en el hombro, le dijo campechano: "Never mind that, old boy" (No te preocupes más, muchacho). Nos batimos en retirada lo más dignamente posible, y en cuanto se cerraron las puertas del salón real nos atropellamos bajando a saltos la escalinata, empujándonos unos a otros en nuestra prisa por huir de los dientes apretados y de las miradas furibundas del pobre Diaghilev».

EL FIN DE LA PRIMERA GIRA ESPAÑOLA DE LOS BALLETS DE DIAGHILEV: LA DIVISION DE LA COMPANIA

En septiembre de 1916 finalizaba la primera estancia en España de los ballets de Diaghilev. La temporada contratada en Estados Unidos iba a atenderla una parte de la compañía que había actuado en España, porque Diaghilev decide su división. Un primer grupo partiría hacia Estados Unidos — donde espera el gran Nijinsky, que no estuvo en la primera gira española — encabezado por la Lopokova, la Sokolova, León Kremnev y la mayor parte del elenco. Grupo al que además de Nijinsky se unirían en Nueva York, bailarines de la talla de la Spessiva, llegada del ballet Marinsky, y Margarita Frohman. El grupo procedente de España embarca, con destino a Nueva York, en Burdeos el 8 de septiembre de 1916, realizando una infame travesía hasta Estados Unidos.

El grupo español lo integraban, además del director del ballet, otras figuras, entre las que destacaban: Massine, Olga Kokhlova, Idzikovski y Gregoriev. En ese otoño del año 1916 y en el comienzo del invierno, el grupo preparó su trabajo en Italia con dos grandes creaciones: los ballets de «Les femmes de bonne humeur» y «Parade».

Mientras este trabajo se realizaba, fundamentalmente por Diaghilev y Massine, el grupo americano de los ballets rusos triunfaba una vez más en Nueva York, donde la Lopokova y Nijinski cosecharon éxitos extraordinarios. Sin embargo, la gira de la compañía por los estados americanos resultó un completo fracaso, finalizando sus actuaciones en febrero de 1917 en Albany.

Diaghilev reclama en esas fechas la vuelta de sus huestes americanas para actuar en Italia y hacia Roma se dirigen, en distintos grupos, los bailarines de Diaghilev. A fines de marzo de 1917 llegan a Roma y comienzan a ensayar los dos nuevos ballets ultimados por Diaghilev y Massine. «Les femmes», basado en una comedia de Goldoni con música de Scarlatti, ofrecerá la oportunidad de una creación singular a la Lopokova en su personaje de Mariucchia, y «Parade», ballet al que Picasso ofrecerá su decorado y Jean Cocteau su argumento y que permitirá a la Lopokova otro señalado triunfo al incorporar el papel de acróbata en un circo de feria.

Los nuevos ballets se estrenarán en Roma el 12 de abril de 1917 y más tarde, el 17 de mayo, en París. De aquí había de partir el nuevo ballet con destino a España.

LA SEGUNDA GIRA ESPAÑOLA DE LOS BALLETS DE DIAGHILEV: LOS TRIUNFOS DE NIJINSKI

A finales del mes de mayo de 1917 los ballets rusos volvían, en efecto, a Madrid. Aquí les esperaba Nijinski, que no había actuado aún en España y que no podía hacerlo en ninguno de los países beligerantes mientras durase la Primera Guerra Mundial, condición impuesta tras su liberación. Esta segunda gira española, que discurre entre fines de mayo y el 4 de julio de 1917, se desarrolló en Madrid (Teatro Real) y Barcelona (Gran Teatro del Liceo) y supuso el admirado descubrimiento por el público español de Nijinski, la gran figura del ballet de Diaghilev. La Lopokova afirmaría «que cuando Nijinski

subía a escena era para nosotros como un dios», y esa impresión es la que reflejan las crónicas españolas de sus actuaciones. He aquí la que refleja su aparición en Madrid: «La novedad consistía en la presentación de Vaslav Nijinski, un divo coreográfico creador de su género, con una reputación verdaderamente mundial. Hay que decir que lo característico de su labor es la elegancia, la distinción y la agilidad, y su figura varonil contribuye a que su aire resulte algo desconocido para los que de la danza tenemos la noción de la rutina y lo tradicional. Aplaudido en "El espectro de la rosa" como danzarín fino, en el "Carnaval" su mímica encarnando a Arlequín es testimonio de su talento. El público se percató de que se las había con un artista de cuerpo entero y batió las palmas en su honor sin reservas ni regateos» (*ABC*, crónica del 3 de junio de 1917).

Otro detalle importante de esa segunda gira española de los ballets rusos es la aparición de Massine en escena, en la misma función en que actuaba Nijinski. Coincidencia ésta singular, pues Massine, durante la época de participación de Nijinski, quedó siempre al margen, sin actuar. Celoso de sus méritos como bailarín, procuró abstenerse de intervenir junto a Nijinski para evitar comparaciones entre ambos. Sin embargo, Diaghilev sacó a ambos a escena en unión de la Lopokova. El hecho es tan curioso como importante, porque Nijinski y Massine no sólo fueron dos grandes bailarines; de los cinco coreógrafos de que se rodeó Diaghilev durante su vida —Fokine, Nijinski, Massine, Nijinska y Balanchine—, los dos realmente geniales eran los que flanquearon a Lydia Lopokova durante su actuación en el Real. Esta podría ser una de esas «perlas» inestimables de la historia de los ballets rusos de que nos habla Vera Krasovskaia, máxima autoridad soviética en ballet, y representa para la Lopokova uno de los momentos cumbre de su carrera profesional.

Las actuaciones de Nijinski en esta segunda gira española de los ballets de Diaghilev serían históricas, no sólo por su éxito singular, sino por ser las últimas del gran bailarín ruso, que iba a abandonar trágicamente muy pronto —con la razón perdida— los escenarios.



ANNA PAVLOVA Y LYDIA LOPOKOVA

Los grandes ídolos de los bailarines rusos fueron Anna Pavlova y Nijinsky. Lydia admiró siempre a Anna Pavlova, pero Nijinsky y la Pavlova nunca simpatizaron, razón por la cual Anna Pavlova, a pesar de que Diaghilev la invitó a participar en su compañía, no lo hizo. La Pavlova quiso tener compañía propia. Como decía Lydia Lopokova al trazar la semblanza de Anna Pavlova, los amantes del ballet tuvieron la suerte de disfrutar entre aquellos que se entusiasmaban con Diaghilev, Fokine, Bakst, Stravinsky y Nijinsky, y aquellos otros que les gustaba más «La muerte del cisne» y la creación que de este ballet hacía la Pavlova. En 1910 la Pavlova conquistaría al público de Londres, viajando después a Estados Unidos. Más tarde, la Pavlova fijaría su residencia en la capital británica. Desde allí, y siempre con compañía propia, hizo giras por todas las capitales europeas y por América, tanto en Estados Unidos como en Iberoamérica, donde se encontraría con Lydia Lopokova, en Montevideo.

LA GIRA POR IBEROAMERICA Y LA BUSQUEDA DEL BALLET ESPAÑOL POR DIAGHILEV Y MASSINE

La breve y segunda gira española de los ballets de Diaghilev termina en julio de 1917. El día 4 de ese mes, el «Reina Victoria Eugenia» zarpa con el ballet para América del Sur. De nuevo Diaghilev y Massine quedan en tierra española. La gira iberoamericana va a ser trágica para los ballets rusos, con dos graves accidentes: el ataque de locura de Nijinski, ocurrido en plena representación en Buenos Aires el 26 de septiembre de 1917, y del que no se recuperará jamás, y el incendio del tren que conduce a la compañía entre São Paulo y Rio. En esa gira, y en Buenos Aires, la compañía de Diaghilev coincide con la de Ana Pavlova, que también realizaba otra gira por aquellas latitudes. Lydia saluda a su antiguo ídolo, que va acompañada por un joven bailarín —Oliverov—, admirador ferviente de Nijinski; éste y Oliverov intiman con rapidez. He aquí como recordaba Lydia Lopokova esos momentos en un homenaje a la memoria de Pavlova, fallecida en 1931:

«Bailé la obra de Fokine “Carnaval” incontables veces. Recuerdo cuán mal estuve en Montevideo, con las zapatillas de baile destrozadas y casi sin punteras. Habíamos estado un mes entero en el barco y nos sentíamos demasiado mareadas para practicar. Mis zapatillas estaban inservibles —no tenían punteras ni suelas—, pero tal vez las mujeres de Montevideo no lo observasen, puesto que llevan velos. Pavlova vino a vernos y envió flores. ¡Siempre me enviaba flores cuando yo bailaba mal! Parece que no sentía por una tanto cariño cuando la rival se encontraba en la cumbre de su forma física. Tal vez no deba decir esto, pues la verdad es que siempre fue muy generosa».

Mientras transcurría esa gira iberoamericana de sus ballets, Diaghilev y Massine realizaban en España un largo recorrido al descubrimiento del baile español. Lydia Lopokova se refiere a esta búsqueda en su «Memoria del ballet de Diaghilev», que Milo Keynes ha compilado a partir de los textos leídos por Lydia para presentar en la BBC la música rusa de ballet:

«En la última guerra los componentes del Ballet Ruso pasamos mucho tiempo en España. El país no estaba en guerra y pensamos aprovechar la oportunidad de situarnos en una nación neutral... Esa época española tuvo gran influencia en la evolución del ballet, porque Massine y Diaghilev iban visitando todos los lugares en que podía contemplarse baile español, en los que los españoles toman manzanilla y oyen el son de la guitarra».

«Mientras tanto, el propio Massine aprendía movimientos y danzas españolas... Manuel de Falla estaba con nosotros...»

Ese trato y conocimiento con Falla al que alude la Lopokova fue decisivo para organizar la más larga gira española de los ballets de Diaghilev —y la menos conocida en sus detalles—, así como para preparar la entrada del ballet español en Europa a través del montaje del ballet de Falla «El sombrero de tres picos».

EL REGRESO A ESPAÑA DE LOS BALLETS TRAS LA GIRA POR IBEROAMÉRICA: ACTUACIONES EN UN MADRID GRIPOSO Y EN UNA LISBOA EN REVOLUCIÓN

La vuelta de los ballets rusos a España tras la dura gira iberoamericana tiene como punto de arribada Barcelona. La compañía se halla sin contratos para una larga temporada y cuenta además con la terrible presencia de la epidemia de gripe que ocasionaría la muerte de casi todos los funcionarios del consulado británico en la Ciudad Condal.

Diaghilev logra por fin contratar unas actuaciones en el Teatro Real de Madrid para el mes de noviembre que no revistieron la brillantez acostumbrada. Madrid se encontraba literalmente despoblado por la gripe y la enfermedad terminaría aquejando a los propios rusos. Las actuaciones en el Real pasan sin pena ni gloria ante un público muy escaso.

El año 1917 va a terminar en Lisboa, donde Diaghilev había contratado unas actuaciones para el mes de diciembre. La llegada del ballet a Lisboa coincide con el estallido de la revolución que derroca a Machado y que abre unos meses de lucha civil hasta finales de 1918. La compañía de Diaghilev queda inmovilizada en el hotel, mientras la Infantería y la Marina intercambian sus disparos, algunos de los cuales llegan a alcanzar el edificio del hotel en que los rusos residen. La pesadilla dura quince días, tras de los cuales Diaghilev da a conocer su espectáculo a los lisboetas, primero en un enorme edificio inhóspito que recuerda a un circo y, después, en el Teatro Real, que se encuentra en un estado de abandono y suciedad lamentables.

Terminadas las representaciones, la entrada del nuevo año, con un frío espantoso, saluda a la compañía que se encuentra en situación crítica: por vez primera en su historia, no es esperada en ningún lugar, no tiene aseguradas actuaciones en ningún país. ¿A dónde volver la vista en busca de un contrato? ¿A España? Hace menos de un mes que han salido de ella. Pero Diaghilev no encuentra otra solución. Vuelve con Massine a España para intentar organizar una nueva gira. Y ahora comienza para el pobre empresario un calvario pudorosamente ocultado a los españoles y a sus propios bailarines, de tres largos meses de duración, intentando afanosamente contratar nuevas actuaciones. En los primeros tiempos estuvo enviando algunos fondos a la compañía, pero luego todo fue silencio.

En el hotel lisboeta, la compañía ni siquiera sale a la calle. Con los zapatos destrozados, tienen que comenzar a utilizar las zapatillas usadas en escena. Esa larga angustia la cierra la noticia de que Diaghilev ha conseguido contratar, por fin, una gira de la compañía por España y a base de anticipos a cuenta de futuras ganancias y de todo lo que el empresario lleva encima, se paga con dificultades la factura del hotel de Lisboa y la compañía regresa en la primavera de 1918 a España.

LA GRAN GIRA ESPAÑOLA DE LOS BALLETS DE DIAGHILEV DE 1918

El montaje de la gran gira española de los ballets rusos debió ocupar a Diaghilev muchas horas y reclamar muchas ayudas. No resultaba sencillo mover por la España de entonces 62 bailarinas, 28 bailarines y 150 comparsas (que eran los que anunciaban los programas de mano y, aunque pueda haber una cierta exageración en esas cifras, aun disminuyéndolas, subsisten las dificultades de transporte y alojamientos), dificultades a las que hay que añadir el transporte de los decorados y el vestuario que se necesitaba ineludiblemente por la compañía.

Por otra parte, la categoría musical de los ballets exigía una orquesta bien seleccionada y un director competente. Diaghilev, como de costumbre, no regateó esfuerzos: se reunió un conjunto musical de primer orden, integrado por los componentes más destacados de las orquestas del Teatro Real, Sinfónica y Filarmónica de Madrid y se solicitó de Manuel de Falla el consejo sobre el posible director. Falla recomendó para ese puesto a su gran amigo Joaquín Turina, recomendación que hizo suya Diaghilev: «Me ha propuesto Diaghilev —indicará Turina en un tarjetón dirigido a Falla— que vaya con ellos. ¡Qué cosas ocurren en la vida!»

Dos empresarios españoles —Arturo Serrano y Méndez Vigo— son los que asumen el riesgo de esa gran excursión que preveía 47 actuaciones entre los meses de marzo y junio de 1918 a lo largo de un itinerario geográfico —que conocemos con detalle por la excelente y monumental biografía de Alfredo Morán sobre Turina— que constituía una auténtica vuelta a España.

No resulta fácil conocer todas las incidencias y anécdotas ocurridas en esta gira pintoresca. Del diario que llevaba Turina, se ha extraviado, según cuenta su biógrafo Alfredo Morán, el volumen correspondiente al año 1918 en el que transcurre la gira. Quedan, sin embargo, cartas y comentarios del propio Turina recogidos por Morán, las memorias de la Sokolova y la prensa de la época y apoyándonos en esta infor-

mación trataremos de reconstruir la *aventura* de la compañía de Diaghilev en su vuelta a España.

Fue con un ánimo de aventura con el que partieron los bailarines de Diaghilev y el propio Joaquín Turina, cuyos comentarios de la expedición rezuman buen humor. La gira se inicia en Valladolid. Joaquín Turina anota sobre esa partida: «Después de los últimos ensayos, hacemos la primera representación en el teatro Calderón con "El espectro de la rosa", "Silfides" y "El Príncipe Igor". En la segunda representación se hace "Cleopatra", magnífica evocación faraónica, y "Scherezade", de las "Mil y una noches", de intensa emoción». Como puede verse, se trata del repertorio tradicional —esencialmente fokiniano— de Diaghilev. Este no quiere aventuras arriesgadas con el público hispano y prefiere presentar unos espectáculos que tienen asegurado anticipadamente el éxito.

Sin más novedad que un viaje catastrófico, se llegó a Salamanca, pasando la compañía de esta última ciudad —según atestigua Alfredo Morán— a San Sebastián y Bilbao. La prensa bilbaína —comenta Turina— «combate, bajo pretexto de inmoralidad, los ballets rusos, de tal manera que es necesario poner más ropa a los bailarines, sobre todo en "Cleopatra"». El comentario de la crítica de Bilbao no era nuevo. El vestuario y algunas escenas de los ballets ya habían ocasionado problemas con la censura en la gira de Estados Unidos y algún incidente grave en San Petersburgo con la Zarina madre, María Fedorovna, que le valió la expulsión del ballet de Marinski a su gran figura, Vaslav Nijinski.

De Bilbao los ballets pasan a Logroño. De la actuación en esta ciudad se conserva una larga crónica llena de sentido del humor realizada por Lydia Sokolova que resulta difícil omitir a los lectores, pese a su extensión:

«Logroño —afirma la Sokolova— es un lugar delicioso, famoso por su vino, pero por los supervivientes del Ballet de Diaghilev será recordado por otra razón. Habiendo conseguido todos alojarnos, mal que bien, en un pequeño hotel, donde nos ofrecieron una cálida bienvenida, dimos una vuelta hasta el diminuto teatro. Encontramos en él a Grigoriev y a Kremnev, en acalorada discusión con el empresario, que había vendido hasta la última entrada ha-



TURINA Y LOS BALLETS DE DIAGHILEV

La gran aventura de los ballets de Diaghilev en España la constituyó su gira de 1918. La gira tuvo un director musical: Joaquín Turina. La cuidadosa y detallada biografía que Alfredo Morán ha elaborado sobre el gran músico español ofrece una información interesante sobre esa gira española de los bailarines rusos, gira de la que conserva una curiosa colección de material gráfico que ofrecemos —gracias a su amabilidad— en este mismo artículo. El gran sentido artístico de Turina y su buen humor harían posible esta aventura española de los ballets rusos que alcanzaría su momento culminante en la Alhambra de Granada en una representación de «Scherezade» que dejó un inolvidable recuerdo en el gran músico español y en cuantos asistieron al espectáculo.

ciendo correr el rumor de que íbamos a representar la "escandalosa Scherezade" y se resistía a aceptar a cambio "Carnaval". Los españoles se sentían fascinados por la idea de un ballet que trata de esposas infieles con esclavos negros en una orgía seguida de violenta retribución. ¿Cómo íbamos a poder ofrecer "Scherezade" sin el escenario, los trajes y demás? Indudablemente, el empresario pensaba que, según tradición de los cómicos ambulantes, debíamos ser capaces de presentar cualquier espectáculo solicitado en un abrir y cerrar de ojos. El escenario era minúsculo, pero no podíamos marcharnos sin nuestro dinero, así es que era preciso hacer algo. Por fortuna, la caja que contenía las partituras musicales, por ser algo de inmenso valor, viajaba siempre con nosotros. Buceamos en el baúl adicional que contenía una serie de cosas y decidimos sacar el mayor partido posible de la situación».

«No es posible que se vuelva a representar un ballet como el que ofrecimos en Logroño con nuestra "Scherezade". Utilizamos el decorado de "Carnaval", que eran unas simples cortinas azules, con una greca pintada a su alrededor y que sólo tenía una abertura en la parte posterior. Grigoriev, en el papel del Sultán, llevaba el traje de Idzikowski en "EL pájaro azul", y como su estatura era superior en dos pies a la de éste, no puedo imaginar cómo conseguiría introducirse en él; supongo que la respuesta es que no lo llegó a hacer del todo. Sus largas piernas, que nadie hasta entonces había contemplado, con unos elásticos coronados por pantalones bombachos y botas de media caña del "Príncipe Igor", bastaban por sí solas para que el espectáculo provocase en el público una risa incontenible. Pero, para colmo, tenía que llevar el sombrero de Lopokova en "El pájaro azul" adornado con tres grandes y multicoloreadas plumas de avestruz. En su papel como Zobeida, Tchernicheva llevaba el corpiño de un antiguo vestido para "Cleopatra", en su cabeza tenía un turbante hecho con una vieja bufanda y la parte inferior de su cuerpo quedaba cubierta por una falda de "El Príncipe Igor". En su papel como Eunuco, Kremnev llevaba una larga camisa egipcia con dibujos en zig-zag del vestuario de "Cleopatra", sin cinturón ni llaves que abriesen puertas... ya que éstas, de todos modos, no existían en el escenario. Las tres Odaliscas llevábamos túnicas griegas y el resto utilizó lo que pudo hallar. No

LA GIRA ESPAÑOLA DE LOS BALLETS DE DIAGHILEV

Sólo el coraje y la voluntad de ese gran empresario que fue Diaghilev, secundado por el entusiasmo de dos empresarios teatrales españoles —Arturo Serrano y Méndez Vigo— fueron capaces de vencer las enormes dificultades que presentaba realizar una gira de los ballets rusos por España. La empresa debía tener además calidad musical y artística que siempre exigió Diaghilev en sus espectáculos y, por este motivo, se eligieron a unos músicos excelentes del Teatro Real, de la Sinfonía y de la Filarmónica para formar la orquesta y se les puso bajo la competente dirección del maestro Joaquín Turina. Sobre estas bases se diseñó la gran gira cuyo recorrido ha podido reconstruirse gracias a la valiosa información ofrecida por Alfredo Morán, el gran biógrafo de Turina. Esa gira enlazó las ciudades que

TEATRO ISABEL LA CATÓLICA

Compañía de Ballets Russes

Procedente de los teatros Metropolitan Opera House, de New-York; Real, de Madrid; Liceo, de Barcelona; Gran Opera, de París; San Carlo, de Lisboa, dirigida personalmente por

Mr. Serge de Diaghilew

Gran orquesta compuesta de profesores del TEATRO REAL, SINFONICA y FILARMONICA, de Madrid

Maestro director de Orquesta, D. Joaquín Turina

Primeras figuras coreográficas

Lydia Lopokova
Lubow Tcherichowa
Alexandria Wasilievka
Lydia Sokolova
Marie Chabelska
Leokadja Klementovics

Leonida Massine
Alexandre Gavrilow
Stanislas Idzikovski
Nicolas Krementoff
Nicolary Eversow
Mycosylas Fianowsky

52 BAILARINAS - 22 BAILARINES

Regesent general, SERGE GRIGORIEW

MAGNÍFICO ATRILLO, VESTUARIO y DECORADO original de los reputados artistas

L. Bakst - A. Benois - M. Larionow

L. Roerich - B. Anisteld - N. Gontcharova

Propiedad de Mr. Serge de Diaghilew

Jefe de maquinaria, MICHEL TCHAUSSOVSKY

Jefe mecánico-electricista, AGUSTÍN DELGADO
Del Teatro Real de Madrid

PROGRAMA OFICIAL y NOTAS EXPLICATIVAS

Domingo 19 Mayo 1918

Primera de abono



aparecen en el mapa recorriéndose, en veinte días que duró la expedición, cerca de cuatro mil kilómetros. Los recuerdos gráficos que de aquella gira quedan nos ha facilitado a PAPELES Alfredo Morán a quien deseáramos expresar públicamente nuestro agradecimiento. Ese material es el que se ofrece a los lectores mostrando la representación de Scherezade en la Alhambra y los carteles y programas de esa pintoresca excursión por las tierras de España.



existían cojines en los que reclinarlos ni espaldas que nos diesen muerte, ni escalones en los que morir. La visión de cada uno de nosotros suscitaba en todos los demás risitas contenidas; pero lo más divertido que he visto en mi vida era Luba (Tchernicheva) intentando bailar con Gavrílov. Todos estábamos poseídos por la histeria, pero bailamos como nunca lo habíamos hecho hasta entonces y durante la orgía el auditorio aplaudió enloquecido. Al final, Grigoriev, que se había hecho de un viejo espadón, comenzó a patear el escenario gritando: "¡Morid, necios, morid en cualquier sitio!" He olvidado si me hirió la espada, si morí por autosugestión o si un colega benevolente me estranguló. Cuando bajó el telón los aplausos fueron estruendosos. ¡Habíamos triunfado en Logroño!»

«A la mañana siguiente, al llegar a la estación, descubrimos que el andén estaba tan abarrotado que Grigoriev, pensando que jamás conseguiríamos acomodarnos en el pequeño tren local, dado lo numeroso de los pasajeros, pasó la voz de que procurásemos instalarnos en el furgón de equipajes. Cuando el diminuto tren llegó, echamos los baúles en el furgón y trepamos todos detrás como pudimos. Al ponerse en marcha el tren descubrimos asombrados que la multitud continuaba en el andén agitando las manos y diciendo "Adiós". Casi toda la población masculina de Logroño había acudido a despedirnos y el tren estaba vacío, salvo en lo referente a nosotros».

En 1955, en una serie de artículos publicados por la revista *Dance and Dancers*, Richar Buckle manifestó que el «viejo espadón» fue proporcionado a Grigoriev por la «policía local». Todo hace suponer que se trataba de un sable facilitado por la Guardia Civil.

Tras esta divertida aventura riojana, los ballets caminan a Zaragoza. Desde allí, el 23 de abril de 1918, Turina escribe a Manuel de Falla cómo le va en la aventura:

«Querido Manuel: Aquí me tienes rodando con los rusos, y si te he de decir la verdad, estoy bastante contento con ellos, incluyendo a Don Pascual (alias Diaghilev). ¿Por qué no me escribes al Teatro Principal de Valencia? ¿Cómo fue lo de Lahowska? Llevamos a todas partes el frío, el agua y el viento. ¡Ridiez! Un fuerte abrazo de Joaquín». En Zaragoza se representa "Tamara", realización trágica; «muy difícil

para la orquesta y que es preciso ensayar a cada representación», afirmará Turina, según testimonio de Morán.

Fue precisamente en Zaragoza también donde ocurrió el primer accidente, inevitable dada la modestia de los escenarios y las exigencias del ballet. Gavrílov, en uno de sus saltos, traspasó con un pie la madera del escenario, seguramente carcomida, pudiendo a duras penas extraer el pie. En otra ciudad española, en ese mismo ballet —«Las Silfides»— volvió a sucederle otra vez tal cosa, pero el accidente tuvo consecuencias graves; estuvo un año sin poder actuar y jamás pudo recobrar su antigua agilidad. Ese incidente prueba la profesionalidad con la que, pese a todas las adversidades, actuaban los componentes del ballet, lo que les ganaría el afecto de cuantos contemplaban sus actuaciones.

Sabemos que la expedición partió de Zaragoza a Valencia, donde —según cuenta Morán— Turina recibe el regalo de una batuta y escribe de las incidencias del viaje a su mujer: «Valencia, 27 de abril... Ayer me cogió Diaghilev a las cinco y media de la tarde y me soltó a la una menos cuarto de la noche, invitándome a cenar. Cuando se pone amable es de plomo el hombre».

El viaje de Valencia a Alicante y Alcoy planteará problemas graves de acomodo a todos. Las discusiones de vagón a vagón, fueron —según afirma Morán en su biografía de Turina— interminables. La plana mayor del ballet ha de dar ejemplo y viajar en el furgón de equipajes.

En Cartagena el ballet tiene que actuar en un teatro-circo y comienzan a aparecer los primeros problemas económicos de la gira. En sus «Memorias de los ballets de Diaghilev», la Lopokova recordaría: «Tuvimos bastante éxito en Madrid y Barcelona, pero las pequeñas ciudades españolas no hicieron colas para ir a vernos y apenas conseguimos lo suficiente para pagar el hotel. Las suelas de los zapatos de Diaghilev tenían agujeros...»

Los componentes de la gira parecen acusar esas dificultades económicas de Diaghilev y se origina un conato de huelga que —según cuenta, en su biografía de Turina, Alfredo Morán— «se arregló por Arturo Serrano con unos cuantos billetes de banco».

Las notas siguientes de la excursión hacia Andalucía testimonian lo pesado del viaje y de nuevo las dificultades económicas de la gira. «... El viaje a Andalucía es largo, sofocante y pintoresco. El fondista de la estación de Chinchilla se enfurece porque en un telegrama apócrifo le ordenan preparar comida para toda la compañía y solamente cenamos (por economías) Méndez Vigo y yo. En Alcázar de San Juan se irritan los dos trompas de la orquesta y toman el tren para Madrid» (Turina).

La llegada a Andalucía cambia el ambiente de la excursión. La Sokolova recuerda que «... al llegar al sur y penetrar en el calor las ventanas abiertas dejaban entrar el perfume en flor de los naranjos, que resultaba casi irresistible, y en las estaciones andaluzas los niños solían vender unas cañas con naranjas ingeniosamente atadas y un manojo de hojas y flores en su parte superior. Visitamos catedrales en callejas que encerraban unas Vírgenes que llevaban perlas (*sic*) por ojos y estaban repletas de piedras preciosas y vimos a los mendigos ciegos o tullidos sentados en la escalinata exterior».

Quizá los mayores éxitos de esa larga vuelta a España de las huestes de Diaghilev iban a cosecharse en Sevilla y Granada. En Sevilla los ballets actúan los días 11, 12 y 14 de mayo de 1918 en el teatro Cervantes, con una gran acogida de público y crítica:

«Se trata —afirmaba el periódico sevillano "El Liberal"— de un espectáculo excelente. Hay en él belleza plástica, una perfecta eutimia en el conjunto, se oye música grande, se aprecia el arte, bien depurado y estudiado, de la masa coreográfica, la belleza aislada y conjunta del elemento femenino integrante...»
«El vestuario no puede ser realmente más rico ni espléndido. La composición escénica responde en cada momento a lo que en arte coreográfico es ley y todo, en fin, contribuye a dar una completa sensación de arte exquisito, bien compenetrado con las modernas orientaciones que exigen los gustos del público... y muy bien la orquesta dirigida por el afamado Maestro Turina, en la cual forman parte profesores de la Sinfónica Madrileña.»

Las alabanzas a la Lopokova son insistentes. El crítico del «Noticiero Sevillano» afirmaría de su actuación en «Les Papillons»: «Tuvo la Lopokova momentos como el desplomarse, rotas las alas por la curiosidad de Pierrot, en que

demonstró poseer el secreto de un arte inimitable y sublime».

Por su parte, y en sus «Memorias de los ballets de Diaghilev», la Lopokova manifiesta el agradable recuerdo de su estancia en Sevilla: «En Sevilla, en cuya catedral los niños danzan ante el Altar Mayor, el canónigo organista nos tomó cariño, dejó que vagásemos a nuestro antojo por las sombreadas naves y tocó a Bach en el órgano».

Es en Sevilla también donde Diaghilev —que conocía bien la ciudad— decide invitar a la compañía a una venta rodeada de naranjos (¿antigua venta de Antequera o la de Eritaña?) para que pudieran contemplar las actuaciones de un «cuadro flamenco». De esa visita se conserva el vivo testimonio que ofrecen las «Memorias» de la Sokolova: «El sol poniente se filtra en la habitación en la que se encontraban sentados algunos gitanos, uno de los cuales rasgueaba suavemente la guitarra. Eran de varias edades y todos tenían magnífico aspecto. Las mujeres llevaban chales de vivos colores sobre sus hombros bajo los cuales lucían trajes con faralaes y lunares y en su cabello lucían claveles sujetos con peinecillos. Los camareros trajeron vino y, tras varias cañas, la atmósfera se hizo amistosa; fue entonces cuando Diaghilev rogó a los gitanos que actuasen».

La compañía de Diaghilev que asistía al espectáculo llevaba consigo un «bailaor», Félix Fernández, que había sido contratado en Madrid en vísperas del viaje a Lisboa de la compañía, sin que hasta el momento hubiera podido actuar. Diaghilev le reservaba quizás para un proyectado y futuro ballet español que deseaba incorporar al repertorio de la compañía. El hecho es que esa noche Félix Fernández —que viajaba con disgusto sin mostrar su arte en las actuaciones de los ballets rusos— estalló ante la asombrada sorpresa de sus compañeros de viaje.

«Cada bailarín —afirma la Sokolova, testigo directo de aquella noche— parecía ser mejor que el anterior. Espoleados por el cante y el acompañamiento de la guitarra, con palmas a un ritmo inimitable y el taconeo de los zapatos, se fueron excitando más y más según transcurría el tiempo. El último en actuar fue un joven que parecía salido de un cuadro; era un gitano español tan auténtico que no parecía de este

PICASSO Y LA LOPOKOVA

Una de las amistades más duraderas de Lydia Lopokova fue la mantenida con Pablo Picasso. Lydia conoció a Picasso en Roma, tras de su vuelta del trágico viaje por Iberoamérica cuando programaba el ballet «Parade» con Jacques Cœtenu. Lydia ha contado los pormenores de estas relaciones con Picasso en sus «Memorias sobre el ballet de Diaghilev». Diaghilev se da cuenta del genio de Picasso y pretende impresionar al público con

el arte del gran pintor malagueño, beneficiándose así de las relaciones que Picasso mantenía con Olga Khoklova, bailarina integrante de la compañía. Lydia interpretaba en «Parade» el papel de una acróbata de circo, con calzas blancas que Picasso había dibujado.

Durante su estancia en Roma, Picasso hizo dibujos de Lydia y también en Londres, cuando Picasso fue a preparar los decorados de

«El sombrero de tres picos» de Falla. Para esa fecha, Picasso se había casado ya con Olga Khoklova en París en 1918.

Tras el regreso a la compañía de Diaghilev en 1921, Lydia bailó con decorados y vestuario de Picasso, «Pulcinella», confesando que «los colores tiernos y exquisitos de Picasso emocionaban los ojos del espectador y permitían a los bailarines manifestar plenamente sus sentimientos».

En 1924, Lydia bailó «Les soirées de Paris» en la capital de Francia y coincidió allí con Picasso. Creó el papel de Proserpina en el ballet de Picasso «Mercure» en el que Lydia tenía una fugaz aparición.

Después de retirarse del ballet, Lydia volvió a coincidir con Picasso en Londres en 1950. Cuenta Milo

Diaguilev, Vladimir Polunin y Picasso, 1919.



Keynes que Picasso se alojó en Sussex con Roland Penrose y que solo había una persona a la que deseaba ver antes de volver a Francia: Lydia. Almorzaron juntos en la «capital» de Bloomsbury –Gordon Square, 46– y Picasso le preguntó al llegar, si continuaba bailando. Lydia le dijo que sí y ambos bailaron en la calle frente al portal. Picasso quiso ofrecer a Lydia un regalo y más adelante le envió un dibujo de ella con Massine en el can-can de «La boutique fantasque», hecho en 1919. Picasso dejó también un dibujo de Lydia realizado en Londres en 1919 y un apunte de las figuras del ballet Diaghilev pintado en Roma en 1917.



siglo. Cuando comenzó a bailar nos dimos cuenta en el acto de que su actuación revelaba verdadera técnica y estaba ejecutada maravillosamente. Diaghilev mostró enorme interés y observó cada uno de los movimientos. Félix Fernández nos acompañaba y pude observar que sentía cada vez más celos de su rival en potencia, ansioso por demostrar que él era capaz de bailar mejor todavía. Durante los aplausos que siguieron a la actuación del muchacho, Félix saltó al centro de la habitación y comenzó a bailar como jamás le habíamos visto danzar hasta entonces. Taconeaba cada vez más aprisa en una asombrosa variedad de ritmos y castañeteaba los dedos como si fuesen crócalos. Bailaba sobre las rodillas, saltaba en el aire, caía sobre la parte lateral de los muslos, daba media vuelta y saltaba con tal velocidad que resultaba increíble que el cuerpo humano pudiese soportar sin daño físico el esfuerzo. Los propios gitanos estaban boquiabiertos y le aclamaban y jaleaban. Félix no dejaba de bailar, y así hubiese continuado hasta caer exhausto. Todos gritábamos, ¡basta!, ¡basta!, pero él no se detenía, y fue preciso que los gitanos se echasen encima de él para que quedase inmóvil. A partir de ese momento Diaghilev debió convencerse de que no iba a encontrar un bailarín español superior a Félix».

Sin embargo, aquella actuación improvisada de Félix Fernández iba a ser su canto de cisne. Incapaz de transmitir la intuición de su baile español a la compañía, iba a acompañarla más tarde a su triunfal regreso a Londres, donde no pudo (por falta de disciplina y acomodo a sus compañeros) intervenir como quería Diaghilev, en «El sombrero de tres picos». Esa incidencia marcó trágicamente su vida. Diaghilev intentó consolarle asignándole un papel en la tarantela de «La boutique fantasque», para lo que era preciso que se amoldase a una absoluta exactitud en ritmos y tiempo de compás, a cuyo efecto se le facilitó un metrónomo. En su afán por conseguir acomodarse a esa forma de actuar, Félix no se separaba del aparato. Poco a poco fue mostrando mayores excentricidades. Por la calle iba marcando los movimientos y escuchando el pausado tic-tac de la máquina. Un día desapareció; un policía lo descubrió algún tiempo después en una iglesia solitaria, con el metrónomo en marcha, bailando ante el altar, como nuevo «jongleur de Nôtre Dame». Completamente enajenado, fue preciso

recluirle en una institución psiquiátrica en la que moriría en 1941.

Desde Sevilla la excursión de Diaghilev partiría hacia Granada, ciudad en la que quizás se alcanza el momento culminante de la gira: «No podré olvidar jamás —afirma Joaquín Turina— la representación de “Scherezade” en la Alhambra de Granada. El ambiente y los efectos de los trajes árabes con el fondo maravilloso del palacio fue único».

Madrid constituía la penúltima etapa de la excursión. La compañía llegaba para actuar una semana: del sábado 25 de mayo al domingo 2 de junio de 1918. Seis funciones, que incluían todo el repertorio, a diez pesetas la butaca por función. Turina comparte con Pérez Casas la dirección de la orquesta. El éxito fue de nuevo el de siempre: tanto el público como la crítica atestiguan ese paseo triunfal que siempre constituían los ballets de Diaghilev.

La gira se cerraba en el Liceo de Barcelona, donde Lydia Lopokova representa su papel de Mariuccia en «Les Femmes», el ballet montado el año anterior en Italia por Diaghilev y Massine y que iba a ser uno de los que la consagrara en Londres.

El fin de la gran excursión española de los ballets rusos de Diaghilev dejó en los que vivieron la aventura un recuerdo inolvidable. Solo un milagro de energía y voluntad, secundado por el entusiasmo de todos, pudo movilizar a tantas personas durante tantos kilómetros y entre dificultades de todo orden. Evocando esos días, Joaquín Turina dirá en 1944:

«No, nunca se verá nada parecido, pues será muy difícil reunir, no ya los elementos, sino la organización y dirección de un Diaghilev. Después de la emoción recibida como espectador de los maravillosos “bailes rusos”, en el Teatro Real, con la presencia de Stravinsky y la dirección de Ansermet, cuando Pepe Cubiles se ofreció a tocar los platillos en “Petruchka”. ¿Te acuerdas, Pepito? Fue entonces cuando Diaghilev y Manuel de Falla me sacaron de mis casillas y me lancé a una excursión por toda España con ellos».

«¡Pintoresca y extraña sociedad la de aquel pueblo errante! Estaba constituida por tres sectores: la plana mayor, la burguesía y la parte popular, que tenían entre sí el menor contacto

posible, guardando un protocolo riguroso. El primer bailarín, Massine, muchacho inteligentísimo, sucedía al famoso Nijinski, si bien con poquísima simpatía de los bailarines, quienes no le perdonaban su rápido encumbramiento».

«Y aquel racimo de seres, tropa errante, sin ninguna cualidad aparente, se transformaba completamente por la varita mágica de Diaghilev y por el reflejo luminoso de los focos, haciéndonos estremecer en el trágico episodio de la cruel "Thamar"; nos descubría todo un mundo fantástico, en la deslumbrante "Scherezade", nos llevaba al más puro romanticismo en el "Carnaval" de Schumann (y conste que el maravilloso Arlequin era un inglés —se refería Turina al bailarín Stanislav Idzikovski, de origen polaco—; nos hacía soñar en poética noche al ver las evoluciones ingravidas, cual figurinas de porcelana, de las chopinescas "Sífides"; y nos restituía a los tiempos de "Cleopatra", con bulliciosa bacanal (que, por cierto, me dio mucho que hacer con los publiquitos). En todo esto pensaba yo la otra tarde con nostalgia cuando escuchaba las danzas de "Petrouchka"».

El paso del tiempo, sin duda, permitía a Turina en 1944 evocar lo mejor y olvidar lo más próximo y desagradable: las dificultades económicas padecidas por el ballet de Diaghilev. En el momento de finalizar la gira por España en 1918, la situación de Diaghilev no era precaria, sino desesperada. La expedición comenzó en Valladolid sin un céntimo de reserva, pues Diaghilev tuvo que pedir anticipos a cuenta de ganancias (que no llegaron a materializarse) para liquidar la factura del hotel de Lisboa. Como sabemos por la Lopokova, la mayoría de las actuaciones sólo aportaron lo imprescindible para ir satisfaciendo las estancias en hoteles de toda la compañía. Las representaciones de Madrid y Barcelona supondrían alguna ganancia; nos indica Lydia que los públicos de ambas capitales respondieron mucho más brillantemente que los de las restantes provincias. A Diaghilev debió quedarle al finalizar las actuaciones en Barcelona un ligero remanente, que forzosamente destinó a pagar a Turina. «Me han pagado todo —dirá Turina en carta a su mujer— menos el viaje a Madrid, por no constar en el contrato. Así y todo estoy muy contento, pues veía muy mal el cobro, ya que, según parece, Diaghilev no ha pagado a nadie en Madrid y los acreedores se tirarán sobre él

antes de que se marche a Inglaterra». Los acreedores a que se refiere Turina y que menciona Morán en su biografía, debieron ser los que anticiparon fondos al comienzo de la expedición.

Al finalizar la gira, y no sólo por dificultades económicas, Diaghilev tropezó con terribles obstáculos a la hora de sacar a su compañía de España; las autoridades francesas mostraron abierta hostilidad y de las británicas no se obtenían permisos de acceso al Reino Unido. Diaghilev marchó a Madrid para intentar solucionar el problema y recurrió a sus conocimientos en la capital a tal fin. Alfonso XIII no escatimó el menor esfuerzo y al final se debió directamente a él que las autoridades de Francia y el Reino Unido diesen su *placet* al tránsito y llegada de los rusos.

Sin embargo, transcurrieron muchos días antes de que el problema del viaje se solucionase y la situación de Diaghilev se fue haciendo económicamente más y más desesperada.

Refiere Lydia Sokolova que al volver desde Lisboa (a donde había marchado tras finalizar la gira en Barcelona) con Nicolás Kremnev a recoger a su hija de corta edad, que había quedado a cargo de una campesina, al pasar por Madrid, sin un céntimo, tuvo gran alegría al descubrir a Diaghilev en una pensión. Ellos marcharon a otra y todas las noches se encontraban en el Parque madrileño para comentar la situación. Descubrieron de ese modo que Diaghilev había recibido de amigos en París la sugerencia de que dejase abandonada a la compañía en España y marchase solo a la capital de Francia, a lo que el empresario se había negado: «No. Yo nunca haré eso», les decía a sus bailarines, según atestigua la Lopokova. Una noche, la hija de los Kremnev enfermó gravemente y tuvieron que recurrir a Diaghilev en busca de fondos. Este abrió sobre la cama del hotel en que se hospedaba un maletín y volcó su contenido: un puñado de monedas de plata y cobre de varios países; era cuanto tenía en el mundo en ese momento. Con las monedas de plata los padres pudieron adquirir medicamentos, y Diaghilev y el matrimonio Kremnev se turnaron con la niña en brazos varios días hasta que se venció la crisis. Para esa época Diaghilev no tenía materialmente nada que llevarse a la boca y cuando al fin llegó un telegrama de Londres indicando que las últimas dificultades se habían superado, el empresario



LA LOPOKOVA Y MASSINE EN EL CAN-CAN DE «LA BOUTIQUE FANTASQUE»

Uno de los mayores éxitos obtenidos por los ballets de Diaghilev durante sus representaciones en Londres fueron los del ballet de «La boutique fantasque» y especialmente el baile del Can-Can. Este ballet se estrenó el 5 de junio de 1919 en el Alhambra. La danza del Can-Can bailada con Massine fue recibida por los londinenses no ya con aplausos sino con verdadera histeria. Los gritos de Lopokova-Massine, Lopokova-Massine, fueron tan estruendosos que Lydia llegó a su camerino en un estado emocional extraordinario. Años después contaba la Lopokova que hizo bailar a John Maynard Keynes el Can-Can de «La boutique». Al preguntarle sus amigos que qué tal lo hacía, contestó que «con mucho vigor y entusiasmo». Vanessa Bell, la pintora del grupo Bloomsbury, realizaría una caricatura en la que los dos aparecían bailando juntos en el ballet que Vanessa denominó «el Keynes-Keynes».

cayó en redondo al suelo, a causa de la inanición y de la alegría.

EL PENOSO VIAJE DE ESPAÑA A LONDRES EN 1918 Y EL GRAN TRIUNFO DEL BALLET EN LA CAPITAL BRITANICA

Cuando Diaghilev recibe desfallecido y alegre el telegrama que confirma el contrato de su compañía en Londres, el problema era cómo transportar personas, equipajes y decorados, y no sólo por la escasez de trenes sino por dificultades políticas y administrativas. Cuando los bolcheviques se retiraron de la guerra mundial, Clemenceau reaccionó con dureza y prohibió que cualquier ruso pusiera sus pies en suelo francés, negando los visados de tránsito a los ballets rusos. Sin embargo —como hemos afirmado ya—, uno de los admiradores de los ballets, el rey Alfonso XIII, hizo posible el viaje. Con todo, hubieron de pasar tres largas semanas a la espera de los visados y otras tres a la espera del transporte. No es extraño que la compañía llegara a Londres agotada. La Lopokova dirá tras el viaje: «Pienso que no he realizado peor viaje que el de Madrid a Londres y espero que nunca haré otro igual. Hemos tenido que utilizar todos los rincones para practicar, incluso en el pasillo del ferrocarril».

Roy Harrod, en su biografía de Keynes, ha contado así esta temporada de los ballets rusos en la capital británica: «En el otoño de 1918, el maltratado Londres, entristecido por la guerra, gozó de un delicioso intermedio. El ballet de Diaghilev regresó y dio una temporada en el Coliseum. Por supuesto, Bloomsbury y todos los círculos artísticos y literarios de Londres se entusiasmaron». Ese entusiasmo, encendido además por el fin de la guerra, llegaría a su límite máximo con la temporada de 1919 que los ballets realizan en el Alhambra, donde se estrena con éxito clamoroso «La boutique fantasque». Lydia Lopokova obtendría un éxito singular y siempre recordado en sus papeles de

BLOOMSBURY Y LOS BALLETS DE DIAGHILEV

La exposición social de Bloomsbury como grupo tuvo lugar en 1910-1911 y se inició con un acto que escandalizó a la sociedad victoriana de su tiempo: la exposición sobre «Manet y los post-impresionistas» que las Galerías Grafton presentaron a partir del 5 de noviembre de 1910. Roger Fry, ayudado por Desmond MacCarthy, seleccionaron un conjunto de cuadros, cuyo núcleo lo constituían obras de Cézanne, Gauguin y Van Gogh, que habían cedido coleccionistas particulares franceses. Aunque las pinturas tenían ya muchos años, la exposición levantó las iras de la crítica que la descalificó, considerándola «producto de un asilo de lunáticos».

Bloomsbury apoyó con entusiasmo esta causa del postimpresionismo como parte de su gran misión: cambiar los valores victorianos tratando de orientar el gusto artístico hacia direcciones distintas de las dominantes. En esta empresa de convertir a Bloomsbury en árbitro del gusto, desempeñó un papel definitivo el ballet. El ballet en aquel tiempo significaba bailes rusos, que Diaghilev había presentado, primero en el teatro Châtelet de París y más tarde —en junio de 1911— en Londres. Como afirma Skidelsky, ese ballet fue el arte que definía la época, igual que treinta años antes lo había hecho la ópera wagneriana. Diaghilev fue el gran creador de este arte del ballet de la anteguerra europea. «Yo soy un gran fabricante de *cocktails* consistentes en mezclar colores, música y bailarines y crear un ambiente», le diría Diaghilev a Lydia Lopokova en España. Esos *cocktails* emborracharon al público que apreció lo que Diaghilev buscaba y ofrecía en cons-

tante afán de superación. El fue el que presentó en Occidente al genio de Chaliapine, a los bailarines, Karavina, Lopokova, Nijinski y Massine, terminando por hacer del ballet un catalizador de todas las artes modernas. Diaghilev deleitó con Ravel, Stravinsky, Strauss, Debussy y Falla. Enseñó a ver a los públicos, con escenarios y vestuarios diseñados por Benois, Bakst, Sert y Picasso. Este nuevo impacto visual alteró profundamente la aproximación al mundo y a las cosas. Como Richard Shone escribió, «su influencia no se redujo al ballet; se extendió al teatro, inspiró la decoración interior y la moda, cambió la forma de pintar... No era simplemente la revolución del color la que reclamó la atención de los pintores, sino la necesidad del espacio de los bailarines y el movimiento de los cuerpos en una forma que antes jamás se había hecho».

El ballet de Diaghilev logró lo que el grupo de Bloomsbury deseaba: que las clases gobernantes llegaran a civilizarse, cambiando los gustos victorianos por un gusto actualizado y distinto. Como Lydia Lopokova diría más tarde, Diaghilev tuvo el acierto de combinar lo excelente con lo *chic*, el arte revolucionario con la atmósfera del viejo régimen. Ottoline Morrel y Lady Cunnard fueron las introductoras en la clase dirigente de las nuevas formas difundidas por Bloomsbury y que facilitaban los ballets de Diaghilev. Esta misión de civilizar y elevar los niveles artísticos se tomó absolutamente en serio por el grupo de Bloomsbury. La aceptación de esta nueva forma de entender el arte, facilitada por el ballet, fue también ratificada por una gradual aceptación social de la pintura post-

impresionista y su interpretación por artistas ingleses, ya que la segunda exposición de postimpresionismo organizada en octubre de 1912, en la que dominaban las obras de Picasso y Matisse, incorporaban también obras inglesas de Duncan Grant —hombre clave de Bloomsbury— y de otros pintores británicos contemporáneos. De esta forma, los puntos de vista de Bloomsbury fueron disolviéndose en la sociedad británica de su tiempo y haciendo distintos sus gustos y su forma de vivir.



«Dadie» Rylands, Raymond Mortimer, Leonard y Virginia Woolf con Lydia Lopokova, 1923.

Mariucchia en «Les femmes de bonne humeur» y con el can-can bailado con Massine en «La boutique fantásque». Sobre la primera de esas creaciones diría Cyril Beaumont: «Toda mi vida la recordaré en el papel de Mariucchia, con su elegante peluca blanca y su traje ocre salpicado de rojo con un lazo color violeta en el pecho, juntamente con su pequeño gesto levantando la cabeza hacia un lado y arqueando ligeramente sus cejas expresivas, mientras que sus labios temblaban perpetuamente entre una sonrisa y un puchero...» «... Ha sido la única danzarina por mí contemplada que era además una comedianta nata. Pequeña y bien formada, era tan vivaz como un gorrioncillo. No sólo bailaba con sus miembros, sino con su cabeza, con sus ojos, con sus hombros e incluso con sus labios...» Su compañero Massine juzgaba así los motivos del éxito del can-can: «La Lopokova sabía instintivamente cuál era el efecto que yo buscaba y sin que tuviese que decirle palabra aceleraba sus movimientos o inclinaba la cabeza con coquetería en respuesta a mis insinuantes movimientos. Quizás fuera el contraste entre la traviesa Lopokova, ingrávida, vaporosa, con un atuendo que seducía y a la vez era seducida y su acompañante de aspecto tenebroso y grisiento, lo que hizo que el can-can fuese tan bien recibido». De esa recepción no cabe dudar: *The Times* afirmaría en su reseña necrológica de la Lopokova que «rara vez en ningún espectáculo artístico se han conocido ovaciones como las que se le tributaron al terminar el can-can de "La boutique fantásque"».

LA PRIMERA RELACION DE Lydia CON J.M. KEYNES. LA DESAPARICION DE Lydia LOPOKOVA

Es en esta etapa donde se inicia la primera relación de Lydia con John Maynard Keynes, que según testimonios escritos de la época —recientemente difundidos por Robert Skidelsky— no fue muy afortunada. La guerra había terminado para Keynes en medio de un remolino incesante de relaciones sociales: fines de semana con los Asquitts, los McKennas, Maud

Cunard y Sir Thomas Beecham; cenas diarias con políticos, diplomáticos y personalidades de intensa vida social. Oswald Falk acompañó a Keynes a los ballets rusos el 16 de septiembre de 1918. «No hay ningún genio este año, pero al menos el ballet es divertido. La bailarina Lopokova es pobre. Pero el nuevo Nijinski, Stanislav Idzikovski, aunque no puede sustituir a su antecesor, tiene gran encanto y está bien entrenado», escribió Keynes a Duncan Grant el 17 de septiembre. Oswald Falk subraya que después de ver a Lydia por vez primera, Keynes afirmaría: «Es una mala bailarina». El 10 de octubre Keynes fue presentado a la Lopokova en una fiesta en casa de los Sitwells en Chelsea, tras una representación de «Scherezade». El 19 de octubre Keynes vuelve al ballet en compañía del pintor Edward Wolfe y visita a la Lopokova en su camerino. Sus impresiones no manifiestan especial entusiasmo.

Tras el apoteósico estreno de «La boutique fantásque» en junio de 1919 en el Alhambra, un mes más tarde, el 10 de julio de 1919, Lydia abandona bruscamente la compañía de Diaghilev a menos de tres semanas del fin de la temporada. La noticia cayó como una bomba. Y su motivo, no desvelado, dio pie a toda clase de rumores. Se dijo que se había fugado con un oficial ruso y que estaba enferma. La verdad que parece más fundada es la de su ruptura matrimonial con Randolpho Barocchi.

¿Qué hizo Lydia Lopokova entre julio de 1919 y febrero de 1921? Un misterio no explicado rodea a este paréntesis de su vida. Keynes preguntaría a Duncan Grant por Lydia en una carta del 17 de julio: «¿Qué pasa con Lopie (nombre familiar de Lydia)? ¿Se ha descubierto ya todo? Clive y yo daremos una fiesta el 29 y espero que ella esté con nosotros». No fue así. Lydia no volvería a aparecer hasta febrero de 1921 en que reapareció bailando en Nueva York durante algunos minutos de un número musical, «The Rose Girl». Al contar este episodio en la BBC más tarde afirmaría: «Me encontraba desentrenada en Nueva York, porque me había alejado de los escenarios. Por eso pensé que no sería mala cosa aparecer en una comedia musical, donde resultaba tan fácil cubrir defectos, lo que es imposible en un ballet. Se había invitado a Fokine a que montase un número con un vals de Brahms. Se llamaba "Perfume". Yo me encontraba por los suelos, hasta tal extremo

que la dirección se libró de mí en cuanto pudo. Tuve que pedir dinero a unos amigos para llegar a Europa. En la escena yo era una especie de espectro femenino de la rosa, sin semilla o sin flor. Es bueno estar desanimada en ocasiones, pero no en esos momentos».

«The Rose Girl» estaba programado para noventa y nueve funciones y hubiese finalizado de representarse en mayo, pero Lydia se marchó antes, para volver a la compañía de Diaghilev.

A comienzos de marzo de 1921 Diaghilev recibió en París un telegrama del agente de Lydia en Nueva York preguntando si admitía a la Lopokova de nuevo, a lo que contestó: «Sí, si es la misma Lopokova que yo conocí». Esa respuesta llevó a la Lopokova de nuevo a España, pues es donde Diaghilev dijo a Lydia que debía dirigirse para reunirse con la compañía.

1921: LOS BALLETS DE DIAGHILEV DE NUEVO EN ESPAÑA

Desde París, donde había recibido el telegrama de Lydia, Diaghilev vuelve de nuevo a España. Viaja a Sevilla y contrata a un grupo de flamencos entre los que se encontraba «La Rubia de Jerez», María Dalbaicín y otros gitanos. Los exhibiría el 30 de mayo siguiente en Londres, en su compañía, en un espectáculo titulado «Cuadro flamenco».

Quizás Diaghilev pensaba utilizar a la Dalbaicín en el papel de Molinera del «Sombrero de tres picos» en su presentación en España, que, con música de Falla, libreto de Martínez Sierra, basado en el relato de Alarcón y con decorados de Picasso se había estrenado en Londres el 22 de julio de 1919, después de la desaparición de la Lopokova. Pero ese proyecto de Diaghilev de utilizar intérpretes españoles en el ballet de Falla fracasó y éste se estrena en Madrid con los bailarines rusos. La Lopokova está entre ellos.

DUNCAN GRANT Y Lydia LOPOKOVA



Duncan Grant, uno de los pintores del grupo Bloomsbury, conjuntamente con Vanessa Bell, realizó distintos apuntes y retratos de los miembros integrantes del grupo. Entre ellos figura un gracioso apunte en el que Lydia Lopokova aparece danzando como escocesa y que corresponde a un *divertimiento* del «Scotch Reel» que se representó en el Royal Opera House en Covent Garden en 1922. Como compensación probablemente a este apunte, Lydia Lopokova decidió iniciar en los secretos de la danza a Duncan Grant y a esa iniciación corresponde la fotografía en que los dos aparecen en un paso del ballet realizado en Stutland en 1923.



Manuel de FALLA Y LOS BALLETS DE DIAGHILEV

En las charlas que Lydia Lopokova dio en la BBC sobre los ballets rusos de Diaghilev, afirmaba la gran influencia que sobre ellos había tenido su larga estancia en España durante la Primera Guerra Mundial. Uno de los secretos de Diaghilev fue aprovechar, en los países que visitaban, todos los elementos —artistas, decorados, vestuario, música— que pudieran mejorar y embellecer los espectáculos del ballet que ofrecían. Esta actitud fue la que permitió que la música y los artistas españoles se incorporaran activamente a los ballets rusos.

Una vía importante para esa incorporación la facilitarían también el conocimiento directo que el propio Diaghilev tuvo con los grandes músicos españoles Manuel de Falla y Joaquín Turina. Un conocimiento que databa del París, de la primera anteguerra mundial. En efecto, Falla compone su ópera «La vida breve» a principios de siglo, obteniendo con ella el Premio de la Academia de Bellas Artes en 1905. Sin el menor ambiente en España para su estreno, marcha a París en 1907, poco después que Joaquín Turina. Entre 1907 y 1914 ambos músicos andaluces, amigos fraternales hasta la muerte, penetran en todos los círculos musicales, si bien Turina se acerca al grupo frankiano de la Schola Cantorum, capitaneado a la sazón por Vincent D'Indy, y Falla se afilia al bando impresionista, cuyos brillantes exponentes son a la sazón Debussy y Ravel. El hecho de militar en frentes musicales opuestos en nada empaña la amistad de ambos músicos españoles; como diría el propio Falla en su prólogo a un libro de Jean Aubry: «En el jardín sonoro de Francia se cultivan todas las plantas, todas las flores...». Ambos amigos asisten jun-



tos a conciertos, a representaciones de ópera. Existen dos detalles significativos: Turina contempló los ballets rusos de Diaghilev en París antes de 1914; Turina y Falla tocan en París a cuatro manos una versión para piano de «La consagración de la primavera», ballet escrito por Stravinsky para Diaghilev y estrenado en París el 29 de mayo de 1913.



Turina y Falla volverían a España en 1914 huyendo de la guerra y asistieron a la representación de «El pájaro de fuego» de Stravinsky en el Real. Este conocimiento entre Falla y Diaghilev iba a facilitar el montaje del ballet «El sombrero de tres picos». El ballet de Falla estaba basado en uno anterior, «El corregidor», que se había estrenado en Madrid en 1917 y del que constituía una versión más completa, si bien Turina acentúa que «al pasar a los ballets rusos "El corregidor" se perdieron algunos fragmentos de música preciosa, aunque se ganaron otros, entre ellos la farruca del molinero». El 22 de julio de 1919 se estrenaría «El sombrero de tres picos» en el Teatro Alhambra (que seguía así en Inglaterra la moda del alhambrismo, es decir, la de bautizar a los teatros con el nombre del gran palacio granadino que caracterizó aquella época). Los artifices de «El sombrero de tres picos» serían tres españoles (Falla, Martínez Sierra, que adaptó el argumento de la narración de Alarcón, y Picasso, que ofrecería su arte a los diseños del vestuario) y un ruso, Massine, que fue el coreógrafo del ballet. El 6 de abril de 1921 se vuelve a representar con toda brillantez en el Teatro Real de Madrid con la presencia de Falla y con la asistencia de los Reyes de España «El sombrero de tres picos». De esta manera, el arte español quedaba unido a los ballets de Diaghilev.

La noche del 5 de abril de 1921 el Teatro Real anuncia el estreno. De los pormenores de la solemnidad, la crítica ofrecería esta versión:

«Cuando hace dos temporadas se verificó en el Teatro Eslava "El corregidor y la molinera", pantomima que el depurado gusto de Martínez Sierra supo trazar sobre la conocida novela, debida al agudo ingenio de Alarcón, la crítica acogió la labor realizada por el ilustre Falla con cálido entusiasmo, por lo que aquélla representa de depuración de la técnica de los motivos melódicos que más genuinamente encarnan el carácter español».

«El arte de los bailarines rusos puede decirse que se ha engalanado de un nuevo joyel del más puro gusto español. El maestro Falla, al adaptar a los bailes rusos la primitiva pantomima, ha realizado una magnífica labor de estilización de temas melódicos, a los que ha llevado nuevos matices y efectos orquestales, ofreciendo una obra brillante, bella y de sugestiva inspiración».

«Cuanto se diga de la magnífica interpretación dada a "El sombrero de tres picos" por las magas del ritmo, Catalina Devilier, Lydia Sokolova y Vera Nemchivona, y los formidables bailarines, Leon Woizikowsky, Nicolás Zwerew y Stanislas Idzikowski, resultaría pálido ante el asombroso fenómeno de asimilación de estos artistas, que de forma tan admirable aciertan a dar expresión a ritmos tan españoles como los aires andaluces y la vibrante jota».

«El público interrumpió con aplausos algunos pasajes, tributando al final una calurosa ovación al ilustre Falla (en cuyo honor se levantó varias veces el telón) y a los admirables intérpretes del baile».

«El vestuario de Picasso, muy brillante, y el decorado, de un ingenuo humorismo, dieron al baile adecuada entonación y colorido».

«Dirigió la orquesta el Maestro Defossé, completando el interesante programa "Cleopatra" y "El Príncipe Igor"».

«El teatro, brillantísimo; al espectáculo asistieron los Soberanos, a los que acompañaban los marqueses de Carisbrooke y la infanta Doña Isabel» (*ABC*, crónica del 6 de abril de 1921).

De esa estancia en Madrid de los ballets rusos queda también recuerdo de un recital privado ofrecido el 6 de abril a los Reyes de España, en el que Lydia bailó uno de los números de su gran creación de «Les femmes de bonne humeur».

De Madrid, la compañía pasaría al Liceo de Barcelona, cerrando allí Lydia Lopokova sus actuaciones en España.

LA VUELTA DE LOS BALLETS A LONDRES EN 1921 Y LOS ÚLTIMOS EPISODIOS ESPAÑOLES DE Lydia LOPOKOVA

Los ballets vuelven a Londres, donde Lydia actúa a partir del 26 de mayo de 1921, estrenando en noviembre «La princesa durmiente», representaciones que presenciaria diariamente John Maynard Keynes. Así se iban a iniciar unas relaciones de Lydia con Keynes y con el grupo de Bloomsbury que terminarían en el Registro Civil de St. Pancrass con la boda de Keynes y Lydia el 25 de agosto de 1925.

Un penúltimo episodio español en la vida de la Lopokova tiene lugar en 1927. Con ocasión de la estancia en Londres de nuestro monarca, se le ofreció un espectáculo de ballet. Lydia Lopokova, aunque no se encontraba ya en el momento culminante de su carrera, bailó ante Alfonso XIII unas «danzas polovtsianas» con una entrega y un abandono tales como nunca hasta entonces había ofrecido. Para el Rey de España tuvo que representar una satisfacción que fuese Lady Keynes quien le diera la bienvenida a Londres, desde su mundo artístico, a quien en 1918 salvó a toda la compañía de una verdadera catástrofe.

El último episodio español de Lydia Lopokova fue su excursión en junio de 1930 acompañando a John Maynard Keynes a la conferencia que éste pronunció en la Residencia de Estudiantes de Madrid en esa fecha. Fue en esa oportunidad en la que Mrs. Keynes reveló su conocimiento de nuestro idioma y de nuestro país. Un largo conocimiento ciertamente que esta «Crónica española de Lydia Lopokova» ha tratado de contar para corresponder al afecto que Lydia Lopokova siempre manifestó hacia nuestro país y que expresaba cuando en sus charlas en la BBC sobre el ballet de Diaghilev manifestó: «De España nos llevamos más de lo que dejamos en ella».

Lydia KEYNES

El matrimonio de Lydia Lopokova con Keynes no cayó bien en Bloomsbury. Ya antes de casarse, Virginia Woolf pensaba que «como amiga, como ave de paso que salta alegre de rama en rama, Lydia resultaba deliciosa. Era bonita, muy animada, cómica, persona encantadora, y extremadamente bien dispuesta. Bajo ese aspecto alegre, peripatético, resultaba absolutamente irreprochable». Pero había otro más serio y trascendente al que se refiere Quentin Bell en su biografía de Virginia Woolf: «¿Cómo era posible que sin albergar dos ideas sólidas bajo su frente dejase de destrozarse el confort intelectual de los amigos de Maynard y, si viene al caso, del propio Keynes?... Puedo prever demasiado bien — escribió Virginia a Vanessa— a Lydia gorda, encantadora, exigente; a Maynard en el gobierno; a Gordon Square 46 como un lugar de reunión de duques y de primeros ministros. Por ser persona sencilla, no analítica como nosotros, Maynard se hundiría fuera de toda salvación mucho antes de percatarse de su situación. Un día despertaría para descubrir que tenía tres hijos y que su vida había quedado controlada para siempre jamás.»

También Lytton Strachey se preguntaba «cómo era posible que Maynard hubiera llegado a unirse a un "canario medio tonto". No había nada en su interior, iba de acá para allá acariciando los muebles, tropezando con todo el mundo y no logrando ocultar su incompreensión del inglés más coherente. ¡Era un desastre! ¿Qué era lo que se había apoderado de Maynard? ¿Por qué hizo tal cosa? (se preguntaba Bloomsbury). Por supuesto algunos podían sugerir cí-

nicamente que el poder mostrar como esposa a una brillante bailarina podría resultar una baza para su futura carrera. Pero no era eso. La verdad es que parecía estar enamorado de ella... y ella de él. ¡Extraordinario!»

Esta última afirmación de Strachey fue una gran verdad. Bloomsbury terminó por aceptarla y ver a Lydia y a Maynard convivir felices como matrimonio. El tiempo, por otra parte, iba a encargarse de confirmar este hecho: el matrimonio Keynes se entendió siempre bien. Patrik Hadley, compositor y profesor de música de Cambridge, diría a Lydia a la muerte de Maynard: «vuestra unión fue algo maravilloso. Creo que ha sido la mejor que he conocido». Uno de los personajes importantes de Bloomsbury —el novelista E. M. Forster— manifestaba que las reacciones imprevisibles de Lydia eran

las que divertían y animaban la vida de cuantos la rodeaban y desde luego de Keynes. Lydia, por su parte, admiró y temió a Bloomsbury y especialmente a sus dos mujeres: Vanessa y Virginia. Al leer las cartas de Virginia Woolf proclamó admirativamente su talento: «Virginia Woolf —escribió en una ocasión a Keynes— es un ramo de flores olorosas en palabras».

Lydia siguió bailando después de su matrimonio con menor continuidad, participó en el lanzamiento de la sociedad de ballets de Camargo, cuyas delicadas finanzas Keynes contribuiría a fortalecer.

Pero Lydia habría de convertirse a partir de 1937 en la insustituible protectora, enfermera y valedora de Keynes. Durante el verano de 1937 Keynes sufrió una trombosis coronaria mientras se encontraba en Cambridge durante un largo fin de



semana. Fue entonces cuando el doctor Plesch y Lydia Lopokova se convirtieron en los dos puntos de apoyo gracias a los cuales el gran economista británico logró sobrevivir. Tras algunas semanas de absoluto reposo, comenzó a recuperarse en el castillo de Ruthing, en Gales, y, finalmente, llegó a Tilton a comienzos del otoño para completar allí su convalecencia. Sin embargo —y pese a la asistencia continua del doctor Plesch y de Lydia Lopokova— jamás llegó a recuperarse por completo y se encontró parcialmente incapacitado durante el resto de su vida. Las *Notas al pie de la Teoría General*, que era el libro siguiente que Keynes programaba publicar antes de su ataque cardíaco en 1937, se quedaría en simple proyecto. Las escasas energías vitales disponibles las dedicó Keynes a aconsejar sobre las vías mejores para financiar la guerra y a tratar después de fundamentar un orden monetario internacional serio. Cuando Maynard murió en 1946 Lydia continuó viviendo en Tilton en el piso que habían puesto en Cambridge y en su casa de Gordon Square. Le gustaba la soledad durante la semana pero la compañía de los domingos y así fue envejeciendo lentamente, manifestándole a Milo Keynes «cada día se va volando algo de mí como un pájaro». El 8 de junio de 1981 se durmió sosegadamente, esparciéndose sus cenizas por las Downs, frente a la vieja casa que había ocupado tanto tiempo en Tilton.

