

Re-creación Contemporánea de la Estética y Narrativa Picassiana en el Vestuario de *El Maleficio de la Mariposa* del Ballet Flamenco de Andalucía.

Contemporary Re-enactment of Picassian Aesthetics and Narrative in the Costumes of *El Maleficio de la Mariposa* of the Andalusian Flamenco Ballet.

Dra. María Cabrera Fructuoso

Beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas por la Universidad Rey Juan Carlos (URJC), financiada por la Unión Europa-Next Generation EU, el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia. Estancia en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Resumen

Nos adentramos en la obra *El maleficio de la mariposa* del Ballet Flamenco de Andalucía, estrenada en 2021 con motivo del centenario de la obra de Federico García Lorca con el mismo nombre. A través de una aproximación al pasado artístico de creadoras, como “La Argentina”, “La Argentinita” o Loïe Fuller, y de pintores, como Pablo Picasso, pretenden reavivar e inspirarse en él, provocando una reflexión del presente. De manera que, la modernidad y la vanguardia de tiempos anteriores es entendida como materia prima para la reinterpretación de los bailes y su vestuario, -que es lo que nos ocupa-.

Palabras clave: Ballet Flamenco de Andalucía; danza española; El Maleficio de la Mariposa; Pablo Picasso; vestuario.

Abstract

We delve into the work *El maleficio de la mariposa*, premiered by the Andalusian Flamenco Ballet in 2021 on the occasion of the centenary of Federico García Lorca’s work of the same name. Through an approach to the past of women creators such as “La Argentina”, “La Argentinita” or Loïe Fuller and painters such as Pablo Picasso, they intend to revive and be inspired by it, provoking a reflection of the present. Thus, modernity and the avant-garde of previous times is understood as raw material to reinterpret the dances and their costumes, -which is what concerns us-.

Key words: Andalusian Flamenco Ballet; Spanish dance; *El Maleficio de la Mariposa*; Pablo Picasso; costume.

Introducción

“Somos nosotros quienes tenemos que mirar que el hilo de la tradición no se rompa y que se ofrezcan oportunidades a los artistas para que acrecienten la preciosa sarta de perlas que constituye nuestra herencia del pasado” (Gombrich, 1950, p. 597).

En el siglo XX se instauraría el espacio teatral como una plataforma favorable para darse a conocer los artistas entre el público. Esto permitió un estrecho contacto entre creadores de otras disciplinas, dando lugar a obras donde la hibridación, las sinergias y la transversalidad son utilizadas en pro del acto creativo. Donde el pintor puede salir “de los márgenes del lienzo para experimentar con el movimiento, la corporalidad, el discurrir del tiempo y la convivencia con la música” (Murga, 2015); sumado a las posibilidades que ofrece la danza como arte sin palabra hablada.

Con la aparición de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev (1909-1929) surgió un modelo de compañía vanguardista donde experimentar en el ámbito de la creación escénica, tomando el discurso del concepto de “obra de arte total” del que nos habla Richard Wagner. Gracias a este diálogo interdisciplinario, a partir de la década de los treinta “la faceta escenográfica del pintor de caballete estaba más que asumida” (Murga, 2013, p. 131). Por tanto, la composición musical, la coreografía, el libreto, la escenografía, el vestuario y la iluminación pasaron a ser aspectos fundamentales de la obra.

Junto a Diaghilev trabajaron artistas como Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, Josep María Sert y Pedro Pruna que supusieron un referente para el arte español y, en concreto, para la danza. No obstante, además de esta compañía, encontramos en España otras como los Ballets Suecos, los Vieneses, Alexandre y Clotilde Sakharoff, Anna Pavlova, los Bailes Rusos de Bronislava Nijinska, los Ballets Russes de Monte Carlo, los Ballets de Woizikovsky y las bailarinas de danza moderna Loïe Fuller e Isadora Duncan.

Hay que tener en cuenta que, anteriormente a esto, en el contexto nacional la danza española se encontraba en los bailes del candil, cafés cantantes, tabernas, hogares o fiestas privadas. Por lo que la aparición de estas compañías internacionales supuso una revolución en la historia de la danza española, surgiendo compañías como los Ballets Espagnols de Antonia Mercé (1928). En esta se hibridaba el concepto nuevo vanguardista junto con el concepto de “lo español”, gracias al genio creador de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, Cipriano Rivas Cherif, Federico García Lorca, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals y Néstor de la Torre, entre otros (Murga, 2009).

Por otro lado, encontramos en esta misma línea la Gran Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López (1933), en colaboración con Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca y Ernesto Halffter, donde participaron con sus diseños plásticos Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón, Manuel Fontanals y Alberto Sánchez. Además de otros artistas como Teresina Boronat, Laura de Santelmo o Vicente Escudero, quien se desarrollaría en la faceta de pintor atraído por estas corrientes (Murga, 2012).

Aparece, así, el surgimiento de los ballets flamencos, lo que trae consigo una profesionalización, estilización y sistematización de los pasos de baile, volviéndose fundamentales los ensayos para una buena precisión y coordinación. De manera que la figura del bailarín se fue sustituyendo en pro de la del bailarín. En cuanto al aspecto sonoro, se incorporan a los estilos flamencos la música clásica española. Además, vemos una intelectualización en el baile y el concepto de espectáculo, -donde la generación del 27, con personalidades como Lorca, e iniciativas como el Concurso de Cante Jondo de 1922 tienen una gran repercusión en este arte-. Se reclama la presencia de un público más culto. Surge, asimismo, una jerarquía dentro la compañía, diferenciando el cuerpo de baile de los solistas, así como la figura del maestro, coreógrafo, director y la del artista-empresario. Por lo que, encontramos una preferencia hacia las representaciones colectivas (Cabrera, 2020).

De esta manera, comienza la llamada etapa de la teatralización. Momento de gran dignificación para la danza española y el baile flamenco a nivel nacional e internacional, que irán desarrollándose gracias a sus artistas.

Por tanto, todas estas aportaciones artístico-creativas supusieron una transición en cuanto a la concepción de esta danza y la obra escénica. La pintura y su plasticidad, -sumado a las otras disciplinas-, ofrecieron un campo de posibilidades desconocido hasta el momento, que ligado al genio creador marcó un hito en la historia de la teatralización de la danza española en su complejidad. Legado del que se sirven compañías como el Ballet Nacional de España o el Ballet Flamenco de Andalucía, que es el que nos ocupa, a través de obras como *El Maleficio de la Mariposa* (2021). Una obra que aglutina los elementos plásticos mencionados, la contextualización e inspiración en la época de finales del XIX y principios del XX, así como la presencia de identidades artísticas, cuyo su legado, memoria y cuerpo fundamentan el espectáculo.

El análisis de todos estos elementos son el objetivo de nuestra investigación, sumado al estudio de la reconstrucción del vestuario creado para esta obra. De manera que se han tomado como herramienta metodológica diversas fuentes bibliográficas especializadas, fuentes primarias a partir de material iconográfico y fílmico de *El maleficio de la mariposa* (2021) y la entrevista con la propia diseñadora.

Arquetipos Artísticos Legados Para la Reconstrucción y Reinterpretación de *El Maleficio de la Mariposa* del Ballet Flamenco de Andalucía

El Ballet Flamenco de Andalucía se trata de una institución creada en 1994 de la mano de Mario Maya (1994-1996), seguido de la dirección de María Pagés (1996-1997), José Antonio Ruiz (1997-2003), Cristina Hoyos (2003-2010), Rubén Olmo (2011-2013), Rafaela Carrasco (2013-2016), Rafael Estévez (2016-2018) y Úrsula López (2018-actualidad).

Dicho ballet se sumergió en la aventura de *El Maleficio de la Mariposa*. Una obra basada en una profunda tarea de investigación llevada a cabo por la Dr. Idoia Murga Castro, especializada en el campo de la danza española durante la época de la Edad de Plata. A través de una importante labor de recuperación de un patrimonio histórico dancístico, nos acercan a una interpretación original de sus movimientos y formas, a excepción de la música, escenografía, figurines y atrezzo que serán actualizados, aunque inspirados en los artistas y sus obras, como veremos a continuación.

Incluso con un carácter pedagógico, se establece un compromiso con nuestra sociedad y nuestra cultura, con nuestro pasado y nuestro presente, como hiciera en su día Lorca. Recuperar y tomar la tradición como reivindicación y modernización. Se manifiestan “anacronistas, capaces de mostrar varios tiempos a la vez, pero nunca anacrónicos” (anónimo, 2021).

Así, toman la figura de Lorca como centro del espectáculo con motivo del centenario de su primera obra teatral *El maleficio de la mariposa*, que tanto revuelo causó en su día, de la mano de “La Argentinita” en el papel de la mariposa blanca. Mariposa, emblema de la danza moderna, que representa la metamorfosis, la transformación, la delicadeza y la sensibilidad.

Los cuerpos de los bailarines habitan cuerpos pasados de mujeres intérprete-creadoras, esencialmente, con las que Lorca tuvo el placer de trabajar y colaborar, así como de contemplar o atisbar. Antonia Mercé, Encarnación López, Carmen Amaya a través de su colaboración con Luis Buñuel o Martha Graham. Pues serán las mujeres de esta generación las principales transgresoras y creadoras, -aunque hay excepciones-; además de que para Lorca lo femenino y la mujer tuvo siempre una gran presencia e importancia.

Se ha realizado un ejercicio de recuperación de un patrimonio, legado y memoria que nos pertenece, y que ha sido olvidado en numerosas ocasiones. Como tejedora principal de esa memoria encontramos a Úrsula López en colaboración con Pedro G. Romero.

Profundizando ya en la estructura del espectáculo, hay que decir que está dividido en tres partes, cada una de las cuales posee diferentes referencias de artistas relacionadas con la danza moderna o la danza española. En la primera, “el pregón de las naranjas de Antonio “el Divino””, encontramos el arquetipo de Fanny Elssler a través de *La Cachucha* (1836), uno de los primeros bailes españoles con repercusión internacional, cuyo legado se vio reflejado en las Zambras del Sacromonte de Granada (1898) que, a su vez, nos conecta con la infancia de Lorca. Continuando con el contexto teatral del siglo XIX, se abarcan tres obras innovadoras como son *Serpentine dance* de Loïe Fuller (1897), la *Danza del fuego* de *El amor brujo* de Pastora Imperio (1915) y *El maleficio de la mariposa* de Lorca con “La Argentinita” (1920). Le sigue la *Danza de los ojos verdes*, una pieza solista fundamental en el repertorio de “La Argentina” (1916), regalo de Enrique Granados, y *El fandango del candil* de “la Argentina” (1927), primera gran obra grupal con composición musical de Gustavo Durán que se encuentra próxima a las *Goyescas* de Granados.

En la segunda parte, “el pregón de las brevas de Anastasio Ruiz”, encontramos *Serenate* de Gret Palucca (1932), -bailarina perteneciente al expresionismo alemán, seguidora de Mary Wigman y que inspiró a Vicente Escudero y Antonia Mercé-, y el *Corpus-Christi en Sevilla* de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz por “la Argentina” (1929). Le sigue *Cuadro flamenco* de los Ballets Russes de Diaghilev (1923) y *La Romería de los Cornudos* de Compañía de Bailes Españoles de “la Argentinita” (1933), ambas piezas afines por la presencia de baile flamenco más tradicional ligado al concepto vanguardista. Continúan con alusiones a Tórtola Valencia, *La gitana de los pies desnudos* (1919), bautizada así por Rubén Darío, quien le dedicó un poema. Pantomima, estampa y variedades llenos de erotismo y con carácter orientalista que enlazan y contrastan con *Las calles de Cádiz* de “La Argentinita” (1933) junto a “La Macarrona”, “La Malena” y Fernanda Antúnez. Para acabar con las *Alegrías de Cádiz* de Regla Ortega (1936), una pieza que aúna la tradición de un baile flamenco “de mujer”.

Por último, inicia “el pregón del Zarapico del Niño de las Moras” que aglutina *El lenguaje de las líneas* de “La Argentina” (1935), una conferencia bailada (Bardet, 2013) cuyos textos son evocados con un baile al desnudo, “a palo seco”. En esa misma línea, continúan con la *Colección de canciones populares españolas antiguas* (1931) de “La Argentinita” y, como extensión a estas, *El café de Chinitas* de la Compañía de la misma (1943). Le siguen dos piezas llenas de dramatismo de dos grandes figuras, *Deep Song (Cante Jondo)* de Martha Graham (1937) y *[Los cabales] Seguiriya* de Pilar López (1947), que servirán de analogía con la tragedia de la guerra civil española (1936-1939), la muerte de Lorca y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para acabar con otro homenaje a Lorca con *Guns and castanets* de Ruth Page (1939), heredera de Graham, donde toma elementos musicales de la *Carmen* de Georges Bizet (1875) en unión con el *Llanto por la muerte de Ignacio*

Sánchez Mejías de Lorca (1935); y con Carmen Amaya a través de su *Taranto* (1942), palo flamenco nunca antes bailado (Hidalgo, 2010).

Pablo Picasso y su Relación con la Danza Española

Pablo Picasso (Málaga, 1881-1973) fue uno de los artistas más importantes de la pintura vanguardista del siglo XX. Aunque también se dedicó a la escultura, diseños de vestuario y escenografías, implicando una revolución en este campo. De gran prestigio a nivel nacional e internacional, se ha convertido en referente para numerosos artistas de posteriores generaciones, pues sus formas cubistas han tratado de ser imitadas, incluso a través del propio cuerpo, por bailaores como Vicente Escudero o Israel Galván.

Artista versátil que ha pasado por diferentes etapas artísticas: el período azul (1901-1904), el período rosa (1904-1907), cubista (1907-1914), clasicista (1917-1927), -momento en el que comienza a interesarse por la música y el ballet, tras conocer a artistas como Manuel de Falla, Ígor Stravinski u Olga Koklova-, surrealista (1928-1932), -entre medias estaría el encargo de la serie de grabados, la *Suite Vollard*, por iniciativa de Ambroise Vollard (Alcalde, Asencio y Macías, 2006)-, el período expresionista (1937-1947), el período de Vallauris (1947-1954) y su última etapa en la que realizó diversas interpretaciones de obras de pintores como Diego Velázquez, del que pintó 44 lienzos de *Las Meninas* (1656) (Preckler, 2003).

Centrándonos en la relación entre Picasso y la danza, su primera incursión en el mundo de las artes escénicas se produjo a través de los Ballets Russes de Diaghilev. Participó en los decorados y vestuarios de algunas de sus obras como *Parade* (1917), -con música de Erik Satie, coreografía de Léonide Massine y texto de Jean Cocteau-, donde conocería a la que sería su primera esposa, Olga Khokhlova.

A partir de ahí su colaboración se extendería a otros ballets, como *Le tricorne* (1919), -cuyo proceso creativo se extendió de 1916 a 1919-. Estrenado en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919, dirigido por Ernest Ansermet. La obra está basada en la novela de P. Antonio de Alarcón, con coreografía de Massine, música de Falla, libreto María Lejárraga y decorados, maquillaje y vestuario de Picasso (Gallego, 1993). Una obra clave dentro del repertorio de la danza española teatralizada, junto con el *Amor Brujo*, de la que se han realizado numerosas versiones.

Dentro de este ballet destacan dos telones: el de la obertura musical, -solicitado explícitamente por Picasso y que firmó como *Picasso pinxit*-, y el telón de fondo con una estética de carácter español, que sería repetido posteriormente en otros telones de ballets de danza española. De su vestuario hay que destacar que

se trató de un proceso elaborado con numerosas pruebas de dibujos y de color. En ellos se puede observar una jerarquía y sociología de los caracteres de los personajes ligado al color, donde ninguno de ellos es igual a otro, -exceptuando el de los harineros y las aguadoras- (Galiardo, 2021; Ferreiro, 2021).

Tras este ballet colaboraría en *Pulcinella* (1920), donde hay que destacar el uso de las máscaras. Elemento relacionado con la corriente vanguardista, propia de dramaturgos como Bertolt Brecht (1898-1956) que se inspiran en culturas orientales.

En *Cuadro Flamenco* (1921), donde la influencia de la danza española y el baile flamenco en sus diseños son evidentes y donde cuentan con la presencia de María Albaicín, “La Rubia de Jerez”, “La López” y “Gabrielita del Garrotín”, Rojas, Tejero, Juan Sánchez “El Estampío” y Mate “el sin pies” y “El Moreno”.

Asimismo, colabora en el telón de *Le Train Bleu* (1924) tomando su obra *Dos mujeres corriendo en la playa. La carrera* (1922), junto a Jean Cocteau encargado del libreto, Darius Milhaud de la música, Coco Chanel del vestuario, Bronislava Nijinska de la coreografía y Henri Laurens de la escenografía. O en el ballet *Mercure* (1924), iniciativa del conde Étienne de Beaumont, donde Picasso se acerca a una expresión más vanguardista de la escena.

Desde que comenzó a colaborar con los Ballets Russes estudió con detenimiento los movimientos y dinámicas de los bailarines, como muestra la serie de dibujos sobre *Bailarines* (2017). Ese vínculo le permitió tener un gran conocimiento y comprensión del espacio dentro de las artes plásticas, provocando un mayor movimiento y ritmo en pinturas como *Los tres músicos* (1921) o *La danza* (1925) (Ramírez, 1996). Sin olvidar que también trabajó en el decorado de *Antigone* (1922), *Andrómaca* (1944), *Edipo Rey* (1947), *Le 14 Juillet* (1936), *Chant Funèbre* (1954) o en el ballet *Icare* (1962) de Serge Lifar.

Además, entre la danza española y Picasso habrá una relación recíproca, pues para el malagueño, aunque de joven se trasladara a Cataluña, sus raíces andaluzas estarán muy presentes en gran parte de su obra, evocando elementos, espacios y personajes relacionados, como en *Bailaora* (1899) o *Bailarina malagueña* (1900).

Una Visión Picassiana dentro del Vestuario de *El Maleficio de la Mariposa* del Ballet Flamenco Andaluz

Centrándonos en el diseño de vestuario de la obra, hay que decir que fue el primer encargo del Ballet Flamenco de Andalucía a Belén de la Quintana. No obstante, el proceso inicial de investigación estilístico fue realizado por Teresa Lanceta. En él, toman referencias de las danzas y bailes del pasado y su contexto actualizándolo.

Asimismo, se quiere diferenciar la presencia de los bailarines como intérpretes y como personas/espectadores de la obra. De manera que se emplean tonos nude, como básicos, incorporando los complementos que identifican al baile en el momento de la representación, como nos manifestó en una entrevista la propia de la Quintana (27 de enero de 2022).

Comenzando por orden de aparición, tenemos al cantaor-pregonero con un traje de chaqueta con estampado clásico, lazo negro y con el detalle de unas cucarachas plateadas como broches, en homenaje y referencia a los personajes de la obra *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca. Vestimenta que cambia al final de la representación, más flamenco esta vez.

Entran en escena los intérpretes. En primer lugar, aparece la bailarina bolera que recrea la *Cachucha* de Fanny Elssler con una falda con vuelo en blanco roto, cuerpo de color carne, zapatillas y un recogido clásico; frente a esta vemos a la bailarina más flamenca del Sacromonte con zapatos, palillos, falda negra con vuelo, una falda bajera, cuerpo de color carne y recogido a partir de una trenza. Por lo que se ha llevado a cabo un proceso de reconstrucción y reinención poniendo el foco en la actualización de este vestuario.

Figura 1.

Figurines de La Cachucha de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz por Belén de la Quintana.



Nota: Todo el conjunto de las imágenes del artículo son parte del *Vestuario de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco de Andalucía*, por B. de la Quintana, 2021, Archivo personal de la diseñadora.

Ya con el resto del elenco, recordándonos a los corrillos que tendrían lugar en el Sacromonte, aparecen las bailarinas con un vestuario en tonos *nude* con figuras (estrellas, círculos...) que aportan un toque de color en las blusas y delantales (azul, verde y amarillo-dorado) y con peinados diversos (colas, moños, trenzas y ondas); mientras que los bailarines llevan camisa y pantalón en tonos tierra, grisáceos y blanco roto, además de los toques de color que aportan las figuras que mencionábamos. Todos ellos diferentes, pero en sintonía, como ocurría en el contexto original de la pieza. “Pedro G Romero quería evocar las cuevas de Granada, con esa parte tan dorada y la geometría de sus azulejos. De ahí vienen las referencias. Todo está pintado a mano” (De la Quintana, 2022).

Figura 2.

Figurín de mandiles para la cueva de Sacromonte de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz por Belén de la Quintana.



Le sigue *Serpentine dance* donde, inspiradas en las prendas de Loïe Fuller, las bailarinas visten unas túnicas y alas blancas, con un recogido sencillo y sobrio para resaltar la plasticidad del movimiento y del vestuario.

Figura 3.

Figurín de Serpentine dance de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz por Belén de la Quintana.



Hay que destacar el papel importante que juega el cabello y cómo se adapta en función de las exigencias y requerimientos de la obra y la figura que representan. Por ejemplo, al aparecer el personaje de Pastora Imperio, vemos a la bailarina con el cabello suelto, además de con un vestuario completamente diferente al original; o cuando se interpreta a “la Argentina” con caracoles y ondas pronunciadas, vestida con un traje que recuerda a la *Niña bonita* del *Fandango del candil* de Néstor de la Torre y al que utilizó en su *Danza de los ojos verdes*. Vestido del que hay que destacar las líneas angulosas, su vuelo, el largo de la falda -que recuerda a las bailarinas de danza española de generaciones pasadas- y los tonos fucsia, blanco (incluida la peineta) y verde, en sintonía con la pieza.

Figura 4.

Figurín de “La Argentina” de la parte primera de *El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz* por Belén de la Quintana.



En cuanto a los bailarines, aparecen con unos sombreros negros con 6 velas que recuerdan a los de *El fandango del candil* de “la Argentina” y, más directamente, al propio Francisco de Goya. Aunque no será el único momento en el que se utilicen unos sombreros peculiares.

Por otro lado, en las piezas recreadas de danza moderna, como la de Gret Palucca, las bailarinas visten unas faldas similares a la original en tonos tierra y blanco roto, sin volantes, pero con vuelo, y con unos tops cortos.

También vemos referencias al surrealismo de Picasso, como en la espalda de nubes que porta la bailarina con flores y un sol saliendo de la cabeza en el momento de la intersección con la pieza *Corpus-Christi en Sevilla*, representando las nubes y la corona que rodean a la virgen en las procesiones, seguida de los bailarines descalzos con los torsos al descubierto y pantalón remangado.

Bailan descalzos y con zapatos, -en un primer momento de color carne hasta *Cuadro Flamenco* que son negros-. De esa pieza hay que destacar las alusiones a cuadros y vestuario de Picasso por los colores, los sombreros de líneas angulosas -inspirados en *La mujer que llora* (1937) y *Busto de mujer con sombrero* (1939) de Picasso-, los chalecos y mandiles con triángulos, líneas e, incluso, con la cara de una mujer que recuerda a su obra *El sueño* (1932). Todos ellos diferentes, pero en sintonía entre ellos y con la obra original. Además, se introduce en la escenografía minimalista un personaje que nos recuerda a los creados por el artista para los *managers de Parade*.

Figura 5.

Figurines de Cuadro flamenco de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz por Belén de la Quintana.



Aparece, como referencia a Tórtola Valencia, la primera bata de cola en tonos blanco y negro con espirales pintadas a mano, complementada con el mantón rojo dotado de una importante función deíctica. Vemos aquí el uso de la curva, tan ligado a lo exótico y lo oriental, aunque nos recuerda también al vestuario del acróbata diseñado por Picasso para *Parade*. A continuación, se suman otras cuatro batas de cola que completan el cuerpo de baile de *las Calles de Cádiz*, cada una de ellas con el volante inferior de un color diferente (verde, azul, dorado, rojo y morado). Y destacar que, uno de los mantones utilizados en esta pieza, recuerda al patrón seguido con las líneas y colores del vestuario de *Le tricorne* de Picasso.

Figura 6.

Figurín de "Tórtola Valencia" de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco Andaluz por Belén de la Quintana.



Asimismo, uno de los bailarines con bata de cola reconstruye las alegrías de Regla Ortega, sin más acompañamiento musical que el de su propia respiración. Con un traje que recuerda al original, aunque alternando la combinación blanco y negro de los volantes.

Le sigue *El lenguaje de las líneas* de “La Argentina”, donde se interpreta su conferencia bailada con un vestido plateado con brillo y cuello de barco, muy similar al corte del vestido de “La Argentina”.

Finalmente, el cuerpo de baile aparecerá con pantalón negro, camiseta blanca y chaqueta negra (*bomber*) que recuerdan al vestuario utilizado en *Guns and castanets* de Ruth Page. A excepción de la bailarina en el papel de Martha Graham y Pilar López que interpreta su baile, descalza y posteriormente con tacones, con una bata de cola a rayas negra y blanca y con cuello de pico, donde se puede observar las similitudes de forma y color con el vestido de Graham. Y, por último, en el *Taranto* de Carmen Amaya aparecerá la bailaora con pantalón, -elemento recurrente en la artista-, y *bomber* de lentejuelas y pedrería en tonos rojo, plateado y negro.

Querían que hubiera la referencia de Carmen, pero querían un destello de luz, algo moderno, y no recurrir a la chaquetilla típica. Algo que fuera más actual. Con espejos que destellaran hacia fuera, como la luz que fue Carmen y la fuerza que requiere el final de espectáculo. Todo ello potenciado con las luces de Cube, que estaban pensadas para resaltar el vestuario y lo que ocurría en escena.

Era una mezcla muy clara entre las referencias del pasado, donde el baile siguiera esa línea, mientras que el vestuario recoge una vuelta al presente (De la Quintana, 2022).

Conclusiones

Para concluir, *El maleficio de la mariposa* del Ballet Flamenco de Andalucía reivindica el nutrirse del pasado y asumirlo como materia prima para la creación, con la finalidad de avanzar en él con una mirada actual. Hecho que, en el ámbito de la teatralización de la danza española y el baile flamenco actual, se está convirtiendo en un recurso coreográfico importante, como inspiración y fuente de creación, asumido en *Cuerpo infinito* (2019) de Olga Pericet, *Entre hilos y huesos* (2021) de Daniel Doña o *Sota, Caballo y reina -jondismo actual* (2021) de Marco Flores.

Asimismo, queda patente la profundidad investigadora que ha conllevado la realización de la obra analizada. Investigación histórica, artística, social y cultural de un período concreto, donde se parte de la figura de Lorca como ese hilo conductor entre las obras que se reconstruyen y las artistas femeninas implicadas en su creación e interpretación.

Una investigación y profundización que abarca el conjunto de los elementos que implican una obra teatralizada. Como ese modelo de obra de arte total que proponían los Ballets Russes, donde el vestuario es un elemento fundamental más en el discurso escénico, la narrativa y el estilo que se quería recrear, en este caso actualizado y contemporaneizado. Por tanto, Picasso estará muy presente en el espectáculo como referente esencial a través de sus diseños pictóricos, escenográficos y de diseño de vestuario; tomando, a su vez, ese binomio entre la vanguardia y lo popular español, que veíamos en Picasso, trasladado a la escena teatral contemporánea. Sin olvidar la importancia de los diseños utilizados por los arquetipos dancísticos reconstruidos, los ambientes que se querían evocar, así como las referencias a personalidades como Francisco de Goya.

Referencias Bibliográficas

- Anónimo (2021). Dossier: Ballet Flamenco de Andalucía. Mujeres, danzas y bailes en tiempos de Federico García Lorca. El maleficio de la mariposa. *Junta de Andalucía*. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/el-maleficio-de-la-mariposa-5>.
- Alcalde, C.; Asencio, P.; Macías, C. (2006). Picasso desde la perspectiva del mundo clásico. *Actas XLI Congreso 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_06.pdf.
- Bardet, M. (2013). Paul Valéry y La Argentina, una escena compartida entre palabras y gestos. En Muñoz, M.; Vela, L. [et. al], *Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad* (203-214). Universidad Nacional de Cuyo.
- Cabrera Fructuoso, M. (2020). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. [Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].
- De la Quintana, B. (2021). Vestuario de El maleficio de la mariposa del Ballet Flamenco de Andalucía. Archivo personal de la diseñadora, Madrid, España.
- Ferreiro Carballo, D. (2021). Este tricornio, que no pasa de moda, tiene más de tres picos. *Revista de Musicología*. 44 (1), 387-391. <https://doi.org/10.2307/27057553>.
- Galiardo Vivas, I. (2021). De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936. *El Pájaro de Benín*, 5, 15-47. https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/19156.

- Gallego, A. (1993). Introducción general y notas al programa. En *Ciclo de Conferencias y conciertos en torno a la exposición: Picasso. El sombrero de tres picos* (17-29). Fundación Juan March. <https://studylib.es/doc/8656260/picasso--el-sombrero-de-tres-picos>.
- Gombrich, E. H. (1950). *Historia del Arte*. Editorial Diana.
- Hidalgo Gómez, F. (2010). El nacimiento del baile por taranto. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4494321>.
- Murga Castro, I. (2009). Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX. En M.C. de la Peña Velasco, et al (dir. Congr.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia del 19 al 21 de noviembre de 2008*. Universidad de Murcia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194>.
- Murga Castro, I. (2012). La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85-86, 11-23. https://www.academia.edu/2283650/La_Argentina_y_la_Argentinita_bailarinas_de_la_Edad_de_Plata.
- Murga Castro, I. (2013). Años treinta en escena: escenografía y artes visuales. En *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro* (131-144). MNCARS. https://www.academia.edu/4521633/A%C3%B1os_treinta_en_escena_escenograf%C3%ADa_y_artes_visuales
- Murga Castro, I. (2015). Encuentros en escena. Danza mexicana y exilio republicano. En Paula Barreiro López, P. y Martínez Rodríguez, F. (eds.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (49-58). MNCARS. https://www.academia.edu/12225388/Encuentros_en_escena_danza_mexicana_y_exilio_republicano.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol. 2. Editorial complutense.
- Ramírez, J. A. (1996). Las vanguardias históricas del cubismo al surrealismo. En *Historia del Arte*. Vol. 4 (204-266). Alianza.