



Ópera o “limbo”. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular*

OPERA OR “LIMBO”. SCENERY AND MUSIC FOR THE CREATION OF A WORLD BETWEEN REALITY AND FANTASY IN RUSSIA IN THE TURN OF THE CENTURY

ÓPERA OU “LIMBO”. CENOGRAFIA E MÚSICA PARA A CRIAÇÃO DE UM MUNDO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO NA RÚSSIA FINISECULAR

Cristina Aguilar Hernández**

Fecha de recepción: 15 DE JUNIO DE 2011 | Fecha de aceptación: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2011.
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<79:OLEMCM>2.3.TX;2-4

Resumen

El presente artículo propone una inmersión en el espectáculo operístico ruso de finales de siglo, con especial atención a los teatros privados de ópera –en particular, la Ópera privada de Mamontov–, el lugar donde la clase intelectual tuvo por primera vez una forma de expresión libre al margen de los aparatos del poder. La filosofía estética de estos grupos se expresa mediante la “unión de las artes”, que se alcanza mediante la interacción de escenografía y música, núcleos entorno a los que se desarrollará el análisis de esta exposición. Una simbiosis que dará lugar a obras en las que se diluyen los límites de la realidad tangible para explorar mundos de evasión desconocidos para el espectador ruso y el europeo.

Palabras clave: ópera rusa, escenografía, Mamontov, fin de siglo, ballets rusos.

Palabras clave descriptores: Mamontov, Savva Ivanovich, 1841-1918, Ópera rusa, Escenografía, Ballets – Rusia.

* Artículo de investigación resultado de los estudios que dieron lugar al DEA titulado “Escenografía y música en Rusia entre 1882 y 1907: los teatros privados y la evolución del género operístico”, codirigido entre la Dra. Marta Rodríguez Cuervo (Departamento de Musicología) y Ana María Arias de Cossio (Departamento de Arte III).

**Licenciada en Historia del Arte e Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid, España. Actualmente, disfruta de una beca predoctoral para realizar su tesis en el Departamento de Musicología de dicha universidad. Dirige la revista online Jugar con Fuego. Revista de musicología, www.jugarconfuego.es, donde escribe habitualmente sobre crítica y actualidad musical. cris_ah4@hotmail.com.

Abstract

This article proposes an insight into the Russian opera at the turn of the 19th century. A special attention is given to creative freedom in private companies –namely to Mamontov’s Private Opera–, where an aesthetical view based on the idea of a “total work of art” is created by the interaction of scenery and music. An analysis of this relation is carried out, concentrating on the ability that certain works of art have to open the edges of reality and explore unknown worlds, not only to the Russian public, but also to the European one.

Keywords: Russian Opera, Scenery, Mamontov, Turn of Century, Total Artwork, Russes Ballets.

Keywords: Mamontov, Savva Ivanovich, 1841-1918, Russian opera, Setting and scenery, Ballets – Rusia.

Resumo

O presente artigo propõe uma imersão no espectáculo operístico russo de finais do século, com especial atenção aos teatros privados de ópera – em particular a Ópera privada de Mamontov –, o lugar onde a classe intelectual teve pela primeira vez uma forma de expressão livre à margem dos aparelhos de poder. A filosofia estética destes grupos expressa-se mediante a “união das artes”, que se alcança por meio da interacção de cenografia e música, núcleos em torno dos quais se desenvolverá a análise desta exposição. Uma simbiose que dará lugar a obras nas que se diluem os limites da realidade tangível para explorar mundos de evasão desconhecidos para o espectador russo e europeu.

Palavras chave: ópera russa, cenografia, Mamontov, final do século, obra de arte total.

Palavras chave descritor: Mamontov, Savva Ivanovich, 1841-1918, Ópera russa, cenário, Ballets – Rússia.

*La locomotora rusa no silba,
sino que brama como la sirena de un navío,
extensa, serena y oceánica*

Joseph Roth, *Viaje a Rusia*

Si algo hace atractivo a la Rusia de las dos últimas décadas del siglo XIX y los primerísimos años del siglo XX es la dicotomía entre realidad y fantasía, educar el intelecto o estimular los sentidos, permanecer en este mundo o evadirse (Haldey, 2010, pp. 15-34). Una balanza que acabará por inclinarse hacia la opción volátil a partir de las primeras décadas del siglo XX, hacia un *Mir iskusstva* (Mundo de arte), alejándose intencionadamente de los problemas sociales, así como la música de Alexander Scriabin se distanciará de la tonalidad –las tensiones que mantenían la atención del oyente– o Ígor Stravinsky del drama. Mientras tanto, en el periodo que se propone como objeto de estudio (1882-1907), una disyuntiva predominará entre los grandes personajes del momento: “¿no es mejor adentrarse en los sueños y huir de la realidad?”, decía Chaikovski. Todavía en estos años de bisagra finisecular, estas cuestiones se expresan en forma de duda y los signos de interrogación se eliminarán solo cuando sea definitivo el éxito que tendrá Diagilev en Europa.

Una iniciativa estatal, la abolición del monopolio de los teatros imperiales en 1882, será el desencadenante del despegue de estos aéreos mecanismos de pensamiento, en realidad subyacentes en la idiosincrasia rusa: una nación en la que el zar alcanza niveles casi supraterráneos, sin olvidar la fuerte presencia de la superstición y la leyenda, basadas en la creencia de las fuerzas secretas de la naturaleza. Cualquier testimonio de la época cogido al azar es suficiente para demostrar cuánto de importantes eran estas para la cultura popular rusa. Tamara Karsávina, por ejemplo, afirmaba:

Para cualquier ruso la fascinación del fuego es irresistible. Precipitarse para observar un fuego era casi intrínseco de la vida rusa. No solo el pueblo llano, sino incluso los empleados ministeriales habrían salido corriendo, dejando su trabajo, electrificados por la palabra “fuego”. (Karsávina, 1950, p. 7)

Todo este potencial había sido hasta el momento reprimido a la hora de su expresión pública, especialmente en el mundo del teatro, por la férrea autocracia estatal. No solo la censura, sino también la etiqueta ceremonial zarista y las preferencias italianizantes de la aristocracia habían limitado fuertemente la capacidad creadora de los artistas rusos en el mundo del espectáculo. La apertura del teatro a la iniciativa privada –antes circunscrito prácticamente a los cinco teatros imperiales – favoreció la presencia de una red de espectáculos accesible a las clases sociales incipientes, permitiendo manifestaciones culturales públicas por primera vez independientes del poder central, que sirvieron como válvula de escape para grupos de aficionados de la clase media alta, ya enormemente activos en sus reuniones privadas. Estimulados por la libertad creativa que inesperadamente se les brindaba –por primera vez en ruso, su lengua madre–, los nuevos emprendedores se orientarán hacia una estética del “arte por el arte”, multiplicando el valor del arte en sí mismo y, paulatinamente, aunque sin abandonarlo –siendo

esto lo que hace especial a la época–, alejándose del movimiento artístico anterior, el populismo, mucho más comprometido con la actualidad rusa, sus problemas y su educación. Esta incipiente filosofía del “arte por el arte” se enriquecerá con los postulados finiseculares de la “obra de arte total”, cuya ultraterrenalidad –ya expresada en términos semejantes por Wagner– sustituía el único elemento casi sobrenatural, encargado de dignificar a las óperas solo con su presencia, que sobrevivía en los palcos de los teatros imperiales: la figura del zar.

Por este motivo, será el género operístico –máximo medio para alcanzar la integración de las artes– el que resurgirá con fuerza a finales del siglo XIX a través de la nueva clase social de intelectuales emprendedores. Se encontrarán iniciativas como la Ópera de Kiev, de I. Petrovich Priaichnikov (1889-1893); el Círculo de los Artistas, de Tiflis de Iván Pitoeff; la Ópera privada, de Zimín (1904-1915) y, la más importante –debido a la convivencia diaria entre pintores “profesionales” y músicos y, por tanto, elemento central de esta investigación interdisciplinar–, la compañía de la Ópera privada, de Sava Mamontov. Fue allí donde algunos pintores (Konstantin Korovin, Mijaíl Vrubel, Víctor Vasnetsov, Vasili Polenov, Isaac Levitán) construyeron día a día un nuevo tipo de espectáculo en colaboración con músicos (Rimski-Kórsakov, Rajmáninov, Krotkov, Ipolitov-Ivanov), dirigidos por la mente creadora de Sava Mamontov (1841-1918), no solo empresario de una industria de ferrocarriles, sino, sobre todo, gran coleccionista, amante y mecenas de arte, además de un gran aficionado a la ópera. Mamontov será el paradigma y máximo representante de las iniciativas de aquellas clases medias en ascenso que, con la responsabilidad de lidiar con las disyuntivas culturales del momento, encontrarán su espacio de discusión en el género de la ópera.

Dos tipos de espectáculos tan opuestos en su temática y tratamiento como son la ópera fantástica y la ópera épico-dramática son testigo de que nos encontramos en un punto importante de inflexión cultural. En este caso, la evolución del género operístico, por primera vez en la historia, está marcada por la intervención de la pintura –realizada por pintores profesionales inmersos en el panorama cultural de la clase media– y la integración de ésta con el todo. Ambas tipologías, junto con la interacción dentro de las mismas de elementos visuales y sonoros, serán por tanto el primer objeto del análisis propuesto, para cuyo estudio se recurrirá a toda fuente relacionada con la obra original –la música, el libreto, los decorados, el diseño y los figurines–, así como a los testimonios de personalidades directamente implicadas, con el objetivo de adentrarse de manera directa en los misterios de esta época tan controvertida.

EN LA BARCA DE CARONTE. VIAJE Y TRANSFORMACIÓN DEL GRAN ACTOR RUSO EN LA ÓPERA ÉPICO-DRAMÁTICA

La travesía que emprenderá el espectáculo privado de ópera comenzará por el paulatino abandono del puerto al que se habían anclado desde la segunda mitad del siglo XIX: el realismo. Las concepciones de esta corriente se basaban en la visión del arte como una vía de exploración de la realidad, que tenía como finalidad asegurar una educación de la población, impregnándose así de concepciones populistas. “Rafael y Shakespea-

re valen menos que un buen par de botas” (Haldey, 2010, p. 26) era una de las frases favoritas, emitida por primera vez por Nikolai Chernyshevski –fundador del populismo–, hacia 1850. Expresaba una preferencia hacia un objeto artístico útil, activo, que abrigara a sus usuarios, no solo desde el punto de vista práctico, sino también internamente, presentando modelos –o “antimodelos”– de comportamiento. Unas buenas botas “morales” que le permitirían al hombre ruso –perteneciera a la clase a la que perteneciera, pero siempre orientado por los estamentos dirigentes – continuar su andadura por la existencia.

Sin embargo, en la ópera, la moda de los personajes colectivos destinados a impresionar al “pueblo” y educarlo que proponía esta ideología durará poco (Maes, 2002, p. 172), configurándose en el espectáculo teatral de los años ochenta un nuevo objeto artístico, intuido por el visionario Músorgski en su *Boris Godunov* (estrenado en 1874,) que estará representado por el actor mismo, el gran actor ruso, que deambulaba desde la década de los sesenta en la literatura de Dostoievski o la del Tolstói de *Ana Karenina*, reflexionando sobre las contradicciones de la existencia. En el escenario, se manifestará a través del género de la ópera épico-dramática, que tuvo su antecedente en *Una vida por el zar* de Glinka (1836) –más épica que dramática, debido a una concepción más colectiva que individual– y que triunfa a partir de la apertura de 1882, tal y como testimonian los datos, tomados todos ellos de la Ópera privada de Mamontov, acerca de las exitosas reposiciones del *Boris Godunov* de Músorgski (1898) y *La doncella de Pskov* de Rimski-Kórsakov (1897) o las obras de este género, pero de nueva creación, como *Mozart y Salieri* (1898) y *Vera Sheloga* (1898) de Rimski-Kórsakov, e, incluso, óperas con personajes con fuertes contradicciones internas –más dramáticas que épicas–, como lo fueron el *Fausto* de Gounod (1885, 1896) u obras del genio dramático Verdi, como *Otello* (1889). Un gran actor conseguirá que las antiguas “botas” cobren vida bajo sus pies: Fiódor Shaliapin, cuya originalidad estará basada en una presencia creativa en el escenario, catapultada por el ambiente de colaboración de las compañías de teatro privadas. Y es que será precisamente la simbiosis entre pintores, músicos y actores –todos ellos al servicio del arte– la que impulsará una progresiva autonomía del actor-creador, quien en la ópera épico-dramática, como hemos visto, comenzará a personificar una auténtica encarnación del drama.

No debe pasar desapercibida la atracción del bajo Fiódor Shaliapin hacia los géneros pictóricos y al poder de “inspiración mística” que les atribuye Chaliapin (1977, p. 131). Los actores de la época, deseosos de captar la esencia –siempre estilizada y nunca como mera reproducción de la realidad– de las cosas, no encontrarán mejor síntesis que las imágenes inmortalizadas sobre el lienzo, pintadas además por artistas que se iban alejando de los cánones realistas del Círculo de los Ambulantes o *Peredvízhniki*, acercándose a nuevas concepciones cada vez más cerca del modernismo (Konstantin Korovin) o el simbolismo (Mijaíl Vrúbel), apoyados en su voluntad de renovación del arte por el mecenas Mamontov. Estos actores, en su deseo de revivir las imágenes pictóricas, suscriben así las palabras que el brillante ensayista Elías Canetti dedicará al arte décadas más tarde:

Una de las vías de acceso a la realidad pasa por los cuadros [...]. [Con ellos] nos aferramos a lo inmutable, desligándolo así de lo que siempre cambia. Ha de haber un lugar cualquiera donde el ser humano pueda hallarlos intactos, y no sólo él: un lugar donde cualquiera que se sienta inseguro pueda encontrarlos. Aparentemente esta realidad seguiría estando allí sin él, pero esta apariencia es engañosa: el cuadro necesita de su experiencia de observador para despertarse. Y esto explica la existencia de cuadros que duermen durante generaciones enteras porque nadie es capaz de mirarlos con la experiencia que los despierte. (1995, p. 118, cursivas en el original)

Pero allí estaban los actores rusos para resucitar, y nunca mejor dicho, a esas imágenes que de otra forma permanecerían condenadas a una inmovilidad eterna. Cualquier representación plástica, en un momento en el que se carecía de vídeos o fotografías para ayudar al intérprete, podía ser válida para la interiorización del papel por parte del actor, tal y como se observa en las similitudes entre un grabado antiguo de Boris Godunov (inspirado en una imagen original) y una foto de Shaliapin (figuras 1 y 2): las referencias no se limitan a los detalles de vestuario, joyas y complementos, sino que parecería que el uno es un reflejo del otro, incluso en las expresiones faciales (y, de hecho, así están dispuestas las imágenes). Obsérvese la radical diferencia entre esta voluntad de fidelidad histórica –aunque por vía de la estilización del arte conceptual bizantino– y las vestimentas mucho más convencionales del primer intérprete, Mark Reizen, en 1872 (figura 3), cuando todavía el vestuario escénico se reducía a tres modelos estandarizados: “Hugonotes”, “Molière” y “Fausto” (Stanislavski, 1988, p. 108). Mefistófeles –personaje del Fausto– será a quien representa en esta ocasión Mark Reizen, muy similar a la encarnación de Shaliapin durante su estancia en los teatros imperiales (figura 4) y, sin embargo, radicalmente distinta al carácter que adquirirá junto a Mamontov (figura 5).



Figura 1. Grabado del Boris Godunov. / Figura 2. Shaliapin como Boris Godunov, 1898.



Figura 3. Mark Reizen como Boris Godunov 1872 / Figura 4. Shalapiin como Mefistófeles (Fausto) para los teatros imperiales, Teatro Mariinski 1895.



Figura 5. Shalapiin como Mefistófeles (Fausto) para la Ópera privada de Mamontov, 1897.

Sin embargo, quizás la parte más atractiva de estas imágenes en movimiento es que también adquieren voz propia, perfilada por el gesto musical que, gracias al recitado –desde *El convidado de piedra* de Dargomyzhski un elemento fundamental de las óperas épico-dramáticas–, se convierte en un elemento más en la exploración interior. Si el antiguo grabado fue la única cosa que consiguió que Shaliapin se sintiera seguro en su representación del Boris Godunov en 1898, una indicación de su maestro Mamonov sobre el tipo de matiz que debía imprimir a la voz le hizo tomar confianza en el estreno de *La doncella de Pskov*, en su papel como Iván el Terrible: “una voz capaz, imponente, cruelmente burlesca, como la sacudida de un báculo de hierro” (Grover, 1971, p. 305). El género del monólogo, constituido básicamente sobre las líneas de entonación del ruso, se convierte en la forma musical predominante, permitiendo inflexiones vocales, casi gestuales debido a la libertad rítmica, supeditada a la palabra que da el género, solo en ocasiones matizada por impulsos dramáticos o partes más líricas que necesitan de las técnicas vocales incorporadas al repertorio a lo largo del siglo XIX. En estos discursos, incluso las abundantes oclusivas y fricativas sordas de que consta la lengua rusa, fonemas que no se sirven de la vibración de las cuerdas vocales y que muchos cantantes todavía hoy en día sonorizan para favorecer la continuidad de la emisión del aire, no solo no se construyen a modo de obstáculo, sino que se conciben como un impulso musical, aprovechando, por ejemplo, la potencialidad de la acumulación de aire de las oclusivas. A estos efectos, es conocida la costumbre de Shaliapin de modular cada vocal a través de una pequeña consonante para, así, individualizar la pureza de cada sonido (Albright, 1990, p. 162).



Figura 6. Shaliapin en su papel de Holofernes en *Judith*.

No serán suficientes voz y vestido, sino que un complemento más acabará por definir la idiosincrasia del actor: la escenografía. Se trata de todo lo que se encuentra detrás del telón, impregnado de la misma materia que el actor. Por primera vez, dos oficios que solían ser concebidos por separado –el de escenógrafo y el de figurinista, la mayoría de las veces artesanos que se limitaban a copiar modelos prefabricados– comenzarán a aunar sus fuerzas, incluso a encarnarse en la misma persona –ni escenógrafo ni figurinista, sino pintor–, configurando “bajorrelieves hechos vida”, tal y como le gustaba decir a Shaliapin sobre su papel de Holofernes en *Judith* (Grover, 1971, p. 324) (figura 6). Los cueros y joyas de Isadora Duncan para extender sus movimientos en el escenario, que tanto inspiraron a Fokin en 1904, no son más que la continuación de esta voluntad de comulgar el movimiento con el decorado subyacente.

La primera prueba escenográfica de este afán será la eliminación de todo aquello que generaba tridimensionalidad en la escena. En las escenografías románticas, el atractivo fundamental era precisamente la sensación de espacio que se creaba en el escenario, a través de un sinfín de suntuosos muebles y distintos tipos de accesorios –el mismo Verdi quedó impresionadísimo por la prolijidad de la escena en el estreno de *La fuerza del destino* en San Petersburgo (Fedosova, 2009) (figura 7)– y a través del recurso de la superposición de rompimientos para conseguir la ilusión pictórica de la tercera dimensión, introduciendo elementos reales en la ficción. Sin embargo, como se observa en las obras que empiezan a surgir a partir de los años ochenta, los decorados caminan paulatinamente hacia la abstracción bidimensional. Esta tiene en su origen una búsqueda de lo arcaico, como demuestra Korovin en su exploración de las gruesas líneas del icono ruso –el *lubok*– (Haldey, 2002, p. 576) desde Sadkó (figura 8), pero cuya sensación de planitud continúa en los frondosos decorados de óperas no fantásticas como el *Fausto* (figura 9).



Figura 7. Escenografía de *La fuerza del destino* de Verdi en la reposición de Andrei Voitenko basada en el original de A. Roller en el Teatro Mariinski el 4 de agosto de 2009

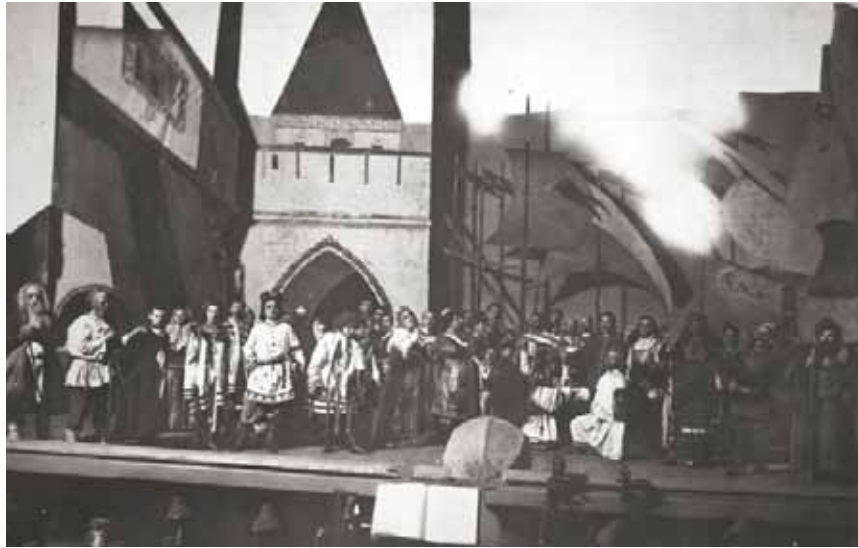


Figura 8. K. Korovin, diseño para Sadkó, foto del estreno para la Ópera privada de Moscú en 1897. Cuadro IV: la escena del mercado



Figura 9. K. Korovin, El jardín de Margarita, III acto de Fausto de Gounod, 1910

Como consecuencia de esta progresiva bidimensionalidad en el decorado, la única figura que se mueve en el escenario y va creando espacio a su alrededor será el actor, incrementando la primacía de su actividad en escena, sirviéndole el resto de puro aderezo. De este modo, los teatros privados enriquecen su escasez de medios: a Mamontov, el principal artífice de estas innovaciones, le bastará con servirse de los pintores que estaban bajo su protección –también expertos en artes aplicadas– para crear la ambientación necesaria.

Estos paisajes idílicos irán adquiriendo cada vez más un carácter de ficción y consecuente distanciamiento de lo real, eliminando todo elemento narrativo y favoreciendo lo arcaico y estímulos como el color o el atractivo de las formas. Las sensaciones que produce el lugar, más que su ubicación espacial o temporal, serán los parámetros sobre los que se focalizará la atención del público. Esta originalidad de las compañías priva-

das de ópera se situaba radicalmente en contra de la tendencia general rusa de estos años –presente, sobre todo, en los teatros imperiales– de entremezclar elementos de actualidad en las tramas de las óperas, aunque estas estuvieran ambientadas en épocas lejanas, “desatendiendo la integridad de estilo, olvidando completamente el carácter de la obra”; tal y como lamentaba M. Fokín (Lovanov-Rostovsky, 1977, p.6). Ello violaba la esencia de la nueva dramaturgia rusa: la contemplación visual, traicionada en este caso por la escenografía, no evasiva en estas representaciones, sino que favorecía la inclusión de elementos actuales, casi vulgares.

Y es que la ópera épico-dramática se iba alejando gradualmente del realismo moralista y didáctico del que había surgido. La fuerte caracterización del personaje principal, ayudada por las pinturas, una voz –casi familiar–, el vestuario y los mismos elementos escenográficos constituía un impulso hacia la fusión del espectador con el gran actor ruso, a quien acompaña a lo largo de las obras en un viaje mítico, siempre hacia lugares lejanos y legendarios. Un viaje tras el que, debido al grado de simbiosis alcanzado, se logra penetrar en su conflicto interno, recuperando algo de las concepciones populistas que estaban en el origen de las óperas épico-dramáticas. En verdad, este constituía el medio más eficaz de transportar al espectador: el de incluirle en el “bote” –la piel del actor– para navegar hacia mundos ilusorios. Sin embargo, al final del trayecto, como tras una larga travesía, no queda claro si el factor de aprendizaje radica exclusivamente en la problemática moral. Sin duda, el camino ha sido enormemente enriquecido por el estímulo estético que producen los paisajes que se recorrieron, el contacto con lo desconocido, con los “salvajes” del Príncipe Ígor o los movimientos de masas del Boris Godunov. Ya había dicho Mamontov: “a través de estos medios podemos introducir la chispa de lo divino en los más jóvenes” (Grover, 1971, p. 318, cursivas en el original), proponiendo claramente un tipo de aprendizaje que trasciende lo meramente utilitario y cuya progresiva importancia de lo estético llegará a sus extremos con la ópera fantástica, que se desarrollará de manera simultánea a la estética de la ópera épico-dramática durante estos años, aunque progresivamente irá cayendo en decadencia.

“FANTASMAS” EN LA ÓPERA FANTÁSTICA: ABSTRACCIÓN Y DECORATIVISMO

La voluntad de cruzar las barreras de la fantasía por vías del impacto de lo meramente visual ya se había atisbado en el teatro popular (Swift, 2002, p. 22), inclinado hacia un énfasis particular de lo espectacular y lo maravilloso por la necesidad de los nuevos teatros privados, ausente en los teatros imperiales zaristas, de atraer a públicos nuevos. Fuegos de artificio de los teatros de Lentovski, exuberantes obras carnalescas (los balagan rusos) o –en otro contexto– ópera bufa española (Los hijos del capitán Grant), todos demuestran la eficacia de lo visual para atraer a las nuevas clases sociales. Esta línea, inspirada en la trayectoria abierta por Glinka en su *Ruslán y Liudmila* (1842), será retomada por Rimski-Kórsakov en las “óperas fantásticas”: *Mlada* (1872), *Blancanieves* (1880-81), *Sadkó* (1895-96) o *El cuento del zar Saltán* (1899-1900). Estos eran unos dramas sin drama, óperas conformadas mediante la sucesión de cuadros, con argumentos,

como el del Ruslán –el rapto de una princesa–, que suponían solo una excusa para que el protagonista recorriera reinos desconocidos en los que son más importantes los elementos de ambientación que los de desarrollo dramático en sí mismo, perdiendo el actor de la ópera épico-dramática de manera definitiva su protagonismo.



Figura 10. El zar Berendei de La doncella de la nieve, Víctor Vasnetsov, 1885 /Figura 11. La primavera de La doncella de la nieve, Víctor Vasnetsov 1885



Figura 12. El abuelo "escarcha" de La doncella de la nieve Víctor Vasnetsov 1885 / Figura 13. La doncella de la nieve, Víctor Vasnetsov, 1885

Y es que incluso los personajes se van convirtiendo progresivamente en un mero objeto de atracción estética, caminando hacia una paulatina abstracción e idealización –fantasmisación, incluso–, tal y como demuestra la evolución del diseño de figurín. En las primeras representaciones de Víctor Vasnetsov para *La doncella de la nieve* de 1885 (figuras 10, 11, 12 y 13), se distingue perfectamente el carácter de cada uno de los personajes: la lánguida tristeza de la doncella al no poder obtener el amor de Lel y que anticipa su trágico final, la inquebrantable firmeza de la primavera –que llegará para derretir a la doncella–, la sabiduría omnipotente del zar y la crueldad de la helada. Sin embargo, en la imagen de 1895 de la doncella (figura 14), se observa una estilización mucho mayor, manifestada sobre todo en la expresión facial –incluso asimilable a la cándida indiferencia de las korai de la Grecia arcaica–, que contrasta con la marcada tristeza que emanaba la figura realizada diez años antes. Dada la importancia de los figurines en la gestualidad de los actores, esto tendría inevitablemente consecuencias en el movimiento escénico, que camina progresivamente hacia la estilización, como se observa en Vasnetsov, acorde, por otra parte, a la fascinación que Mamontov sentía por Grecia y en consonancia con esta obra sobre el origen de los fenómenos climáticos, referencia fundamental, como el resto de fuerzas misteriosas de la naturaleza, para la cultura popular rusa.

Otra vía estética que se alejaba de los cánones imperantes fue la línea más plástica y decorativa –exuberante en lugar de estilizada, pero al mismo modo distanciada de los cánones realistas– de pintores como Konstantin Korovin (figura 15).



Figura 14. La doncella de la nieve, Víctor Vasnetsov, 1895 / Figura 15. La mujer del Khan para el ballet el Caballito jorobado, Konstantin Korovin, 1901.

También ornamental y de puro disfrute estético, más que testimonio de tensión dramática subyacente, fue la línea –armónica y orquestal– de la música de Rimski-Kórsakov, el principal compositor de ópera fantástica. Su decorativismo no se limita, aunque sí se enfatiza, en las secciones de fantasía dentro de sus obras –como la utilización de la escala octatónica para el reino de los mares de Sadkó en contraposición con la diatónica cuando se refiere al mundo terrenal–, sino que ni siquiera en las secciones más diatónicas se producen tensiones armónicas más allá de las alternancias de dominante tónica típicas de las sencillas canciones populares del folclore de los gusliari. En el fragmento “Zaigraite, moi guselki” (cuadro II), las atracciones tonales quedan debilitadas debido al uso de pedal de tónica, la repetición constante de esquemas armónicos casi a modo de ritornello (II –como dominante secundaria–VI), o una melodía construida sobre intervalos de tercera (en correspondencia con el acorde del bajo) en las notas largas, simplificando y eliminando la tensión para dar prioridad al adorno de las notas de paso. Y todo ello sin olvidar la orquestación: las notas picadas del fagot y el clarinete, casi bufo, que subrayan un estilo “rural”; y la simplicidad del personaje de Sadkó, sobre el que se intercalan pasajes líricos de los violines, creando una superposición plástica de caracteres contrastantes.

El folclore se convierte, así, en un medio para iluminar colorísticamente el espectáculo, tiñéndolo de elementos rusos que se presentan de manera estilizada, impregnando todas las escenas del mismo material, creando también, en este caso, un “todo” subyacente. Incluso el provocador canto del reino de los mares de Sadkó tiene antecedentes folclóricos: está inspirado en la protyazhnaya, un tipo de canción melismática rural (Maes, 2002, p. 197), carácter popular que, inserto en la trama de la ópera, el espectador consigue olvidar, adquiriendo un valor simbólico particular, una llamada, casi de sirena, hacia lo desconocido.

Es así como el decorativismo escenográfico no responde únicamente a la influencia del impresionismo francés, que normalmente se le achaca (Grover, 1971, p. 187) sin tener en cuenta la importancia del ornamento dentro de la ópera rusa, especialmente significativo en música, como ya se ha visto. Una conocida anécdota es una buena demostración del acierto inmediato de la decoración en este entorno: el pintor K. Korovin se quedó dormido mientras coloreaba las escenografías de *Lakmé* de Delibes para su representación en 1885, derramando un bote de pintura blanca sobre todo el decorado. Despertándose al finalizar el espectáculo, recibió numerosos halagos por esas florecillas blancas y brillantes que habían cubierto toda la superficie del fondo y que, sin embargo, habían sido realizadas de modo totalmente involuntario (Grover, 1971, pp.185-186). La influencia francesa, por tanto, no era directa –Korovin todavía no había viajado a París– y, al mismo tiempo, una profusa decoración era algo que iba muy en consonancia con la misma música colorista de Delibes, cuya máxima representación sería el aria “Où va la jeune Hindoue?”, paradigma del repertorio de soprano de coloratura y muy relacionada con la ambientación exótica que se quería dar también desde un punto de vista musical. No hay que olvidar que la cita de elementos orientales era algo en lo que se apoyaban los rusos en su nacionalismo desde la época de Glinka (Rodríguez Cuervo, 2006 pp. 24-28).



Figura 16. Palacio del zar Berendei, acto II La dama de las nieves, 1885



Figura 17. Rusalka, Shishkov, 1888



Figura 18. Ballet César en Egipto, Andreas Roller, 1834



Figura 19. Acto IV, Jovánschina, Konstantin Korovin, 1910

Un tipo particular de decorativismo, esta vez plástico, será utilizado para la ambientación de palacios y estructuras del poder en la ópera fantástica, estableciendo una enorme diferencia en este punto con los teatros imperiales. Obsérvese la estética de *Horror vacui* de Vasnetsov (figura 16) en contraste con la sobriedad de Shishkov (figura 17) o la de A. Roller (figura 18) –ambos pintores trabajaban en los teatros imperiales siguiendo la tradición de los decorados románticos–, en los que una austera monumentalidad es lo que asume la función a subrayar la suntuosidad del lugar, sirviéndose de una simetría ortodoxa para simbolizar, al mismo tiempo, la racionalidad del poder y su conexión con estructuras superiores y abstractas del pensamiento. El decorado

de Vasnetsov entronca directamente con la fábula y el arte bizantino, traspasando las barreras del adorno geométrico. Lo que subirá el rango de su palacio será la profusión de irrealidad que emanan los personajes fantásticos que pueblan las paredes, extraños seres polimórficos que implican un grado de fantasía suficiente como para trasladar al espectador y que, al mismo tiempo, resultan muy aptos para mostrar la categoría del zar al que se está haciendo referencia: sus secretos son impenetrables ya que, como autoridad suprema, el zar sigue siendo deudor de las fuerzas impenetrables de la naturaleza, a las que se refiere de manera directa la ópera y que son además muy inherentes a la cultura popular rusa, como ya se ha visto. Otros, como Korovin (figura 19), preferirán pequeños juegos asimétricos para sus palacios –el friso amarillo rectangular del lado izquierdo no está compensado cromáticamente y desequilibra en cierta medida la composición– para distraer la vista de sus residentes, como, de hecho, ocurrirá en esta misma escena (en el IV acto de la *Jovánschina*, unas sugerentes danzas hipnotizarán al príncipe Jovanschi hasta el punto de ser asesinado). Las indefiniciones rítmicas que existen en la música deben ser entendidas de esta manera, en calidad de elementos que rompen la asimetría y dan color a las melodías, especialmente en las secciones referidas a reinos fantásticos, por ejemplo, en las intervenciones de Voljova en *Sadkó* (cuadro II, “Coro de ninfas marinas”), en una melodía construida mediante motivos (la coloratura ascendente, notas largas en escala cromática o los recitados del coro) que se combinan dilatándose y contrayéndose sucesivamente en frases que oscilan entre 8, 6, 4 o 10 compases, aludiendo de nuevo, de una manera sutil, a esas impenetrables fuerzas de la naturaleza.

De este modo, al mismo tiempo que la linealidad vocal proveniente del estilo italiano desaparecía para dar lugar al color y fantasía natural de las melodías populares, la escenografía prefirió la simplicidad de trazo y la superposición de colores para nuevas creaciones de espacios, en lugar de representaciones mucho más realistas. Se abandonan los decorados rococó a los que estaban habituados, “los brillos baratos” de los que hablaba Benois (Lovanov-Rostovski, 1977, p. 11). La estructura humilde y en ocasiones efímera de los teatros de la ópera privada condujo a la eliminación de plataformas móviles y otros subterfugios en los que se basaba el espectáculo tradicional, dando lugar a una ópera “sin lujos, pero con una potente maestría y brillo natural” (Grover, 1971, p. 336). Ya no importaba que los pocos artilugios y joyas exhibidas en escena –sobre todo tratándose de un nuevo público formado por la burguesía media– fueran realmente valiosas, sino que se iluminaran recíprocamente, también de manera interdisciplinar. Se observa cómo este tipo de filosofía estética, aunque también centrada en lo visual, se aleja progresivamente de los parámetros dictados por la Grand Opéra francesa, que centraba su estética en la ostentación fastuosa, mientras que, en lo ruso, se empieza a configurar como elemento principal de atractivo la importancia del detalle decorativo, tanto en música como en escenografía, cuyo misterio intrínseco –producido por la sorpresa o, incluso, extrañeza que genera, esta libertad decorativa– llama a la leyenda, o a la fábula, pero nunca los conceptos de grandiosidad y riqueza material de lo parisino.

La ópera se convierte en un conjunto de espacios de una simplicidad y una luminosidad casi arcádica –no por ello menos grandiosa–, en cuyo interior se mueven seres

que se sitúan en un mundo entre la fantasía y la realidad (Sadkó, Mlada, el pájaro-cisne del Cuento del Zar Saltán, etcétera), fantasmas que, por su carácter plano, se convierten en personajes casi míticos, excelentes candidatos a actitudes como la contemplación y la adoración, impulsada por su profusión ornamental, musical y visual. Todo ello impregnado de una esencia folclórica y de unas ideas salpicadas de un simbolismo subyacente –recuérdense, en este sentido, el empeño de Mamontov por inculcar la chispa de lo divino en los más jóvenes–, en el que lo fantástico ha trascendido de ser un mero medio de atracción visual y vacío para el público para convertirse en el lugar de expresión de las ideas que las principales personalidades de la cultura tenían sobre el poder trascendente del arte y que nunca les había sido permitido expresar.

EPÍLOGO

La unión de escenografía y música –sin importar que en ocasiones la ejecución de esta última no fuera perfecta debido al carácter amateur de los teatros privados de ópera – se efectúa, tanto en la ópera fantástica como en la épico-dramática, de manera premeditada y abrazada por un mismo programa estético: la utilización de idénticos mecanismos compositivos con la finalidad de conseguir un espectáculo dramático integrador. Decorativismo, asimetría, juego y ritmo serán, así, palabras aplicables tanto a la música como al decorado de las óperas fantásticas, mientras que credibilidad, drama y esencia serán las expresiones que sinteticen todos los elementos que conforman las óperas épico-dramáticas. La colaboración entre músicos y pintores contribuirá a generar un tipo de obra mucho más integradora, ejemplificada desde las aportaciones de Rajmáninov, que asumía el papel de director de orquesta –que por primera vez se colocó de frente a los cantantes y los instrumentistas, al contrario de los teatros imperiales: frente a la orquesta pero de espaldas al escenario–, ocupándose de ensayar individualmente las partes con los artistas para conseguir un mejor resultado, práctica que luego él mismo instauraría en el Bolshoi (Martyn, 2000, p. 513), favoreciendo de este modo el drama y el efecto de conjunto y nunca el lucimiento individual. En cuanto a la conceptualización de la “obra de arte total”, nótese, sin embargo, la diferencia con Wagner: su simbolismo se configura a través de la unión de música y drama, generando un universo sinfónico apoyado en la poética de la palabra. Lo importante para él será esta unión, cuyo impacto de renovación estética, aunque se complementa con lo que ocurre en escena, no reside en la coincidencia de elementos visuales y musicales como, sin embargo, sí ocurría en Rusia.

Se trata de un arte temporal –el musical– y otro del espacio –las artes plásticas–, cuya unión tiene su lógica consecuencia en el desarrollo del ballet que despegará en la época inmediatamente posterior. Precisamente, será el género a través del cual realizará la compañía de Diaghilev –inspirada en el ideario estético de Mamontov, tal y como demuestran recientes investigaciones (Haldey, 2002)– la propia renovación del espectáculo escénico, uniendo en cierto modo los dos modos de concepción del personaje que se habían dado en la época inmediatamente anterior: por una parte, la importancia de la interiorización del drama, proveniente de la ópera épico-dramática y materializada en los nuevos bailarines formados en la escuela de Cecchetti y Johansen –en concreto,

a la hora de mantener la máxima integración con el contexto (dramático, histórico y escenográfico)–; pero, al mismo tiempo, aprovechando el mayor nivel de abstracción de los personajes de la ópera fantástica y, sobre todo, compartiendo la admiración estética a través de un nuevo énfasis en la danza, disciplina de disfrute visual por excelencia. Nótese que, en el caso del ballet, la combinación de los parámetros fundamentales de las óperas épico-dramáticas y las fantásticas no genera incompatibilidad alguna, ya que se puede llegar a una profunda interiorización del drama y, al mismo tiempo, expresarlo de una manera enormemente estilizada, abstracta, esencialista. Sobre todo Fokín, pero también el Diaghilev de antes de la Primera Guerra Mundial, beberían de estos parámetros que ya encontramos en los teatros privados de ópera.



Figura 20. La molinera del Sombrero de tres picos, Pablo Picasso, 1919

Como se observa a través de las dos tipologías de ópera que allí se representaban, esencia de la belleza del drama o esencia de la belleza en sí misma, según nos refiramos a la ópera épico-dramática o a la fantástica, son las ideas que los teatros privados desean transmitir a una sociedad a la que se quiere seguir educando –elemento que ha dejado en herencia el populismo–, camino que se aleja del atajo que más tarde tomarán Picasso, Stravinsky y Massine, el del juego por el juego, la muerte del gran actor ruso en unos figurines sin rostro (figura 20), las risas musicales que retumban en nuestros oídos tras la muerte de Petrushka. Este será un sueño de agradables sensaciones, vacío de drama por el horror de la Primera Guerra Mundial, muy distinto al que hemos analizado a través de este trabajo.

Y es que Sava Mamontov, junto a sus músicos y sus pintores, abría la puerta hacia un universo misterioso, situado entre dos mundos –el de la realidad y el de la fantasía– en el complejo espacio de la Rusia finisecular. Sus fantasmas, recién liberados de las cadenas de la vida real, hasta entonces férreamente controladas por el gobierno, ad-

quieren el carácter de médium: necesitan revelar al espectador los secretos de ese arte creado por la interacción de dos mundos que nunca antes se habían compenetrado tan bien, el de las artes plásticas y el de las artes musicales. En esto, se diferenciarán de sus sucesores, mucho más independientes y distraídos, habitantes ya del otro mundo; un mundo que ya no pertenecía al mundo de ayer, como diría Stefan Zweig. Y así, disfrazados de esta guisa multidisciplinar, coloreados del gris brillante de los fantasmas en una Edad de Plata rusa, conseguirán asustar o estimular al espectador en su desarrollo intelectual, que pronto correrá hacia Europa, generando un enorme impacto para el desarrollo de la cultura occidental.

NOTAS

- 1 Mir iskusstva es el nombre que recibe la revista y movimiento cultural liderado por Sergéi Diáguiev, que reivindicará desde 1898 el concepto del “arte por el arte”, rechazando los postulados del anterior movimiento artístico, basado en un arte realista, cuya única finalidad fuera representar la verdad.
- 2 1882, por la abolición del monopolio de los teatros imperiales, y 1907, por la salida hacia Europa de la compañía de los ballets rusos de Diáguiev, culmen del proceso que se ha definido como objeto de estudio.
- 3 La censura en Rusia protegía, en primer lugar, a la familia imperial contra todo tipo de representación en escena –fuera buena o mala– y, en segundo lugar, era más restrictiva con los teatros de localidades de bajo precio, en un estado regido por ideales paternalistas de “proteger al más débil” (Swift, 2002, p. 22).
- 4 Dos en Moscú (Teatro Bolshoi y Teatro Maly) y tres en San Petersburgo (Teatro Mariinski, Alexandrinski y Mijailovski). Trabajos como el de Swift, *Popular theatre and society in Tsarist Russia* (2002), dan una buena idea de cuánto estuvieron limitados los teatros populares, incluso, normalmente reducidos al género de la pantomima.
- 5 El hecho de hablar de burguesía como tal en la Rusia finisecular es un tema discutido extensamente en *Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (1991). A ello se debe la elección de denominar a la clase social protagonista de los teatros privados como media alta. El término *intelligentsia* tampoco engloba a toda esta serie de clases intermedias, limitándose a los sectores de la intelectualidad de la aristocracia y, por ello, también se evitará aplicarlo en términos generales, a no ser que se refiera específicamente a las características que conforman esta clase social.
- 6 “Allí se dibujaba, se cantaba, se declamaba, se discutía de música”, decía a propósito Fiódor Shaliapin acerca de las reuniones de los viernes en casa de V. Andreyev (Chaliapin, 1977, p. 108).
- 7 Un énfasis en la lengua y cultura rusa ya se estaba comenzando a dar a partir del reinado de Alejandro II (1856-1881) debido a la reactivación del nacionalismo tras la pérdida de la Guerra de Crimea (1853-56). Coincide con el movimiento cultural que responde al paneslavismo ruso, impulsado por Pushkin y que se ve acompañado con una reactivación de la economía desde el Estado. En este mismo contexto, se debe entender el lanzamiento por parte del gobierno zarista de estructuras de pensamiento independientes, como los teatros privados de ópera: un impulso de la economía rusa hacia el capitalismo, introduciendo el sector más poderoso, el terciario, el del ocio.
- 8 En este sentido, se suscriben las afirmaciones de Haldey (2010, p. 110) –de acuerdo con Taruskin– de que el concepto de “unión de las artes” no se limita a la influencia de Wagner, sino que se trata de una tónica en el mundo finisecular europeo.
- 9 A estos efectos, solo hay que observar las diferentes reacciones de los artistas de la época cuando el zar estaba en el teatro imperial. “No hay necesidad de describir nuestra excitación la velada anterior a la representación, o cuánto de alegres nos sentíamos con el pensamiento de que se nos permitiera bailar

- jen presencia de la familia imperial! Nuestros jóvenes corazones latían de impaciencia y esperanza” (Kshesinskaya, 2005, p. 27).
- 10 Maximovich (1987, p. 59) establece la fecha de finalización de la labor de la Ópera privada de Zimin en 1907. Los datos aportados por Víctor Borovski (2001) demuestran que su labor tiene una amplitud mucho mayor.
 - 11 Ópera privada en una primera fase de 1884-1885 y en una segunda de 1896-1899; de 1899 a 1904 bajo la dirección de Ipolitov-Ivanov con el nombre de Asociación de la Ópera privada, todavía en una relación de dependencia hacia Mamontov.
 - 12 Una visión global de la vida en comunidad de la Ópera Privada de Mamontov la aporta, además del ya algo anticuado estudio de Stuart Grover (1971), Olga Haldey en su reciente y completísima publicación Mamontov's Private Opera (2010).
 - 13 En este sentido, las declaraciones del cantante Shaliapin (*Mi vida*), el compositor Rimski-Kórsakov (Crónica de mi vida musical) y el dramaturgo Stanislavski (Mi vida en el arte), además de las fuentes primarias aportadas por Grover (Savva Mamontov and his circle) y Olga Haldey (Mamontov's Private Opera) serán especialmente importantes.
 - 14 Estas afirmaciones suscriben las nuevas líneas de investigación –ilustradas en el prefacio de Maes (2002)– y ponen en entredicho las tesis de Stásov de que las nuevas corrientes artísticas estuvieran en contra de la represión del régimen zarista, en la que se relacionan muchos de estos círculos con los dirigentes, presentando una realidad mucho más compleja de lo aparente.
 - 15 La edición consultada ha escogido este tipo de transliteración, Chaliapin, en lugar a la que se prioriza en este trabajo, Shaliapin, motivo por el cual conviven ambas grafías.
 - 16 Lovanov-Rostovski dirá sobre la estética de los ballets rusos: “Los trajes de Bakst están basados en una interacción total entre decoración y figura humana” (1977, p. 12).
 - 17 Con maravilloso se quiere dar a entender la acepción usada por los críticos franceses de la ópera del siglo XVII, que sostenían que lo único que añadía la ópera al drama teatral era lo merveilleux, el espectáculo en sí mismo: maquinarias, vestuarios, escenografías y una cierta antinaturalidad que se atribuía a la voz cantada.
 - 18 Tañedores de gusli, instrumento de cuerda folclórico ruso similar a la cítara y representantes de la música popular rusa.
 - 19 Baste el ejemplo de que los integrantes del coro cantaron en el estreno de Sadkó con la partitura en la mano “como si de un menú se tratara”, según la mujer de Rimski-Kórsakov (Grover, 1971, p. 313).

REFERENCIAS

- Abraham, Gerald. “Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera”. *Musical Quarterly* 54:1 (1968: Jan): 58-74.
- Abraham, Gerald. “Psychological Peculiarities of Russian Creative Artists”. *Contemporary Review* 114 (1933: July/Dec.): 606-613.
- Abraham, Gerald. *Slavonic and Romantic Music*. London: Faber and Faber, 1968.
- Abraham, Gerald. *Studies in Russian Music*. London: William Reeves [1935].
- Albright, William. “Let Them Sing French Gounod: Faust”. *Opera Quarterly* 7:3 (1990: Autumn): 160-172.
- Arséntieva, Natalia. “Lo mágico en Gógol, Turgeniev y Andréiev”. En *Gógol y su legado*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2003: 147-185.
- Bakshy, Alexander. “The Path of the Russian Theatre and Le Coq d’or”. *Poet Lore* 27:2, (1916: Mar./Apr.): 164-171.

- Bertenson, S. y Leyla, J. *Sergei Rachmaninov, a Lifetime in Music*. Indiana University Press, 2001.
- Besaçon, Alain. "La dissidence de la peinture russe (1860-1922)". *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* vol. 17, núm. 2: 252-282.
- Borovsky, Victor. *A triptic for Russian Theatre: The Komissarzhevskys*. London: C. Hurst & Co, 2001.
- Bowlit, J. E. "Russian Symbolism and the 'Blue Rose' Movement". *Slavonic and East European Review* 51:123 (1973: Apr.): 161-186.
- Canetti, Elías. *La antorcha al oído*. Madrid: Alianza/Muchnik, 1995.
- Chaliapin, Fiódor. *Mi vida*. Buenos Aires: Centro Editor de Música Latina, 1977.
- Clowes, Edith W.; Samuel D. Kassow y James L. West (ed). *Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Cooper, Martin. *Russian opera*. London: Max Parrish, 1951.
- Cross, Samuel H. "Nineteenth Century Russian Painting". *American Slavic and East European Review* vol. 4, núm. 3/4: 35-53.
- Dobujinsky, M. V. "The St. Petersburg Renaissance". *Russian Review* vol. 2, núm. 1 (Autumn, 1942): 46-59.
- Downing, Thomas. "Opera, Dispossession and the Sublime. The case of Armide". *Theater Opera* vol. 2, núm. 49 (1997): 168-188.
- Du Quenoy, Paul. *Stage fright: politics and the performing arts in late Imperial Russia*. The Pennsylvania State University, 2009.
- Emerson, Caryl and Oldani R. William. *Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Fauchereau, Serge (dir.). *Moscú 1900-1930: vie quotidienne, ars plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*. Friburgo, Suiza: 1988.
- Fauchereau, Serge (dir.). *Paris-Moscú 1900-1930: vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*. [Catálogo de la exposición]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.
- Frame, Murray. *The St. Peterburg Imperial Theaters. Stage and State in Revolutionary Russia*. London: McFarland & Company Inc. Publishers, 2000.
- Grover, Stuart R. *Savva Mamontov and the Mamontov Circle. 1870-1905: Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art, Tesis inédita*. University of Wisconsin, 1971.
- Grover, Stuart R. "The World of Art Movement". *Russian Review* vol. 32, núm. 1 (Jan., 1973): 28-42.
- Haldey, Olga. "Savva Mamontov, Serge Diaghilev and a Rocky Path to Modernism". *The Journal of Musicology* vol. 22, núm. 4 (2005): 559-603.
- Haldey, Olga. *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Hale, Frank Gardner. "The Role of Jewels in Opera". *Musical Quarterly* 29:4 (1943, Oct.): 485-498.
- Haskell, Arnold L. *Balletomania: the Story of an Obsession*. London: Victor Gollancz, 1934.
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street*. London: Readers Union, Constable. 1950.
- Kschesinska, Matilde. *Dancing in Petersburg*. Hampshire: Dance Books, 2005.
- Lang, Paul Henry. *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza, 1993.
- Leach, Robert y Victor Borovsky (dir). *A history of Russian theatre*. New York: Cambridge University Press: 1999.

- Leibowitz, René. "Cap. XV. El esfuerzo de renovación de la ópera rusa." En *Historia de la ópera*, Madrid: Taurus: 259-269, s.f.
- Lichke, André. *Histoire de la musique russe: des origines à la révolution*. Paris: Fayard, 2006.
- Lieven, Dominic. *Nicolás II, el último zar*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- Lovanov-Rostovsky, Nikita D. *Russian painters and the Russian Stage. 1884-1965: a loan exhibition of stage and costume designs from the collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lovanov-Rostovsky*. Austin: University Art Museum of the University of Texas, 1977.
- Machimovitch, Michel. *L'opéra russe (1735-1935)*. Lausanne: L'Age de l'Homme, 1987.
- Maes, Francis. *A History of Russian Music*. Los Ángeles: University of California Press, 2002.
- Manine, Vitali. *L'art russe: 1900-1935: tendances et mouvements*. Paris : Philippe Sers, 1989.
- Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Muñoz Alonso, Alejandro. *La Rusia de los zares*. Madrid: Espasa, 2007.
- Naroditskaya, Irina. "Russian Russalkas and Nationalism. Water, Power and Women." En *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Newmarch, Rosa. *The Russian Opera*. Westport: Greenwood Press, 1972
- Nommick, Yvan y Antonio Álvarez Cañivano (ed). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla. Madrid: Centro de Documentación de música y danza, 2000.
- Norris, Geoffrey. *Rachmaninoff*. London: Dent, 1993
- Reeder, R.: "Mikhail Vrubel. A Russian Interpretation of fin de siècle Art." *Slavonic and East European Review* 54: 3 (1976: July): 323-334.
- Rimski-Korsakov, Nikolai. *Crónica de mi vida musical*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
- Robinson, Harlow. "Rimsky-Korsakov's 'Mozart and Salieri'." *The New York Times*, 16 de agosto de 1981.
- Rodríguez Cuervo, Marta. "Lo español en la música rusa." *Clave* 8 (1), 2006.
- ¡Rusia! Novecientos años de obras maestras y colecciones magistrales* [Catálogo de la exposición]. Bilbao: Guggenheim Museoa, 2006.
- Sánchez, Víctor. "El despertar de la música en Rusia." En *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. Madrid: Universidad Complutense, 2004.
- Sholl, Tim. *From Petipa to Balanchine: classical revival and the modernization of ballet*. Londres: Routledge, 1994.
- Slonimsky, Yuri Yosovich. *The Bolshoi Ballet Notes*. Moscú: Foreign Languages Publishing House. 1960.
- Soubies, Albert. *Histoire de la musique en Russie*. Paris: L.H. May, [1898].
- Souvchinski, Pierre. *Un siècle de musique russe (1830-1930): Glinka, Moussorgsky, Tchaïkovsky, Stravinsky et autres écrits Strawinsky, Berg, Messiaen et Boulez*. Arles: Actes sud, Assotiation Pierre Souvtchinsky, 2004.
- Stanivslavski, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1988.
- Swift, Anthony E. *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. London: University of California Press, 2002.
- Taruskin, Richard. "The case of Rimsky-Korsakov." *Opera News* (May, 1992).
- The age of Diaghilev: in celebration of the tercentenary of St. Petersburg*. St. Petersburg: Palace Editions, 2001.

- Theatre of desire: the art of Alexandre Benois and Leon Bakst*. [Catálogo de la exposición]. Thyssen-Bornemisza, noviembre 1998.
- Thurston, Gary. "The Impact of Russian Popular Theatre." *The Journal of Modern History* vol. 55, núm. 2 (Jun 1983): 237-267.
- Von Geldern, J. y L. McReynolds L. *Entertaining Tsarist Russia*. Indiana University Press, 1998.
- Westerman Gregg, Jean y Ronald C. Scherer. "Vowel Intelligibility in Vocal Singing." *Journal of Voice* vol. 20, núm. 2 (2006).
- Wortman, Richard S. *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Princeton University Press, 2000.

Cómo citar este artículo:

Aguilar Hernández, Cristina. "Ópera o 'limbo'. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 79-102, 2012.