

# LA DANZA EN LA OBRA DE JOSE CLARA. LA ARGENTINA

Por JUANA M.ª GIL LÓPEZ

La Danza ha sido fuente de inspiración para los artistas de las civilizaciones más diversas. Si analizamos detenidamente sus principios, terminaremos por penetrar el misterioso atractivo que ejerce en el artista plástico un arte en el que se concreta la idea pagana de exaltación de la belleza del cuerpo humano. Coordinación estética de movimientos corporales, sujetos al dictado del ritmo musical y del ritmo plástico cuya misión es expresar la emoción religiosa o la exaltación vital, puede considerarse una definición válida, más o menos afortunada, de los principios que rigen la danza. El artista, pintor o escultor, persigue en su proceso de creación, inspirado por ella, la captación del movimiento imposible de este arte fugaz, aprehender esa construcción armoniosa en el espacio, perpetuar la emoción del contemplador que comparte el estado de exaltación estética del bailarín.

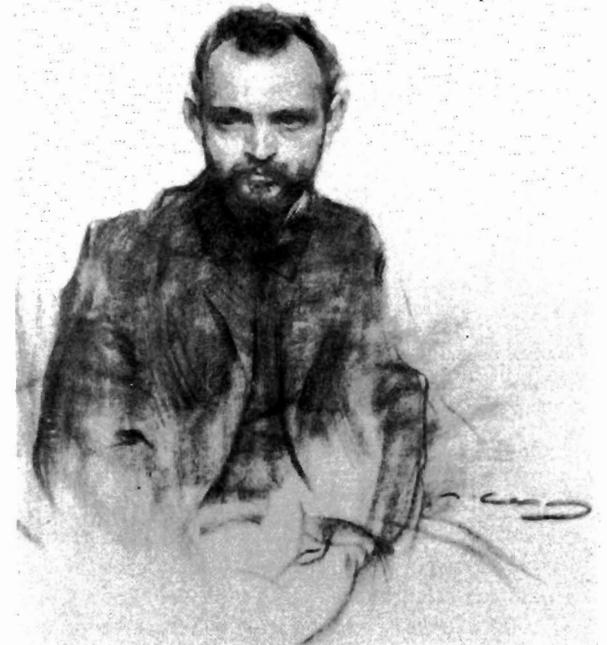
A comienzos del siglo XX, los principios y razones del ballet clásico, eternizado en la obra del pintor Degas, son sometidos a revisión y se abre un nuevo proceso de investigación de la expresión a través de la libertad de movimientos que va a repercutir de forma diversa en los responsables de las nuevas compañías (1). El público seguía con interés estos esfuerzos de renovación; pintores, escultores y músicos reencuentran, entonces, en la danza una nueva suerte de inspiración.

Este movimiento regenerador cobra forma en París durante las dos primeras décadas de nuestro siglo y en el período de entreguerras. La Exposición Universal de 1900 había fomentado todos los atractivos necesarios para reunir a grandes colectivos de artistas extranjeros, el intercambio cultural en el centro mismo de la modernidad era un buen reclamo; transcurrían los años fructíferos de la Francia colonial, llena de prestigio, rica y bohemia. En este momento culminante de la Belle Époque parisina destacan tres nombres que definen las distintas opciones de la danza, Loie Fuller, Isadora Duncan y la Compañía de Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. La Fuller representaba la técnica impresionista llevada a sus últimas consecuencias. Diaghilev, apasionado por toda novedad presentaba en París la realización

de su ideal de pintura en movimiento. En 1906 llega a París para exhibir más de mil obras que representaban el arte pictórico más significativo de la Rusia contemporánea, luego se sucederían las muestras escenográficas, la ópera, la música sinfónica rusa y finalmente en 1909 los ballets, un alarde de unidad, perfección y originalidad de música, danza y decoración. Los ballets rusos se abrieron al arte europeo y supusieron un continuo estímulo para éste.

Isadora Duncan, americana al igual que la Fuller, se presentó en la capital francesa en 1902. Representaba la renovación basada en la vuelta a la Naturaleza, se inspiraba muy libremente en la coreografía griega que ella tomaba de documentos arqueológicos. Produjo un efecto tan extraordinario como duradero; la intelectualidad francesa la saludó como una bailarina genial.

En esta gran metrópoli que se había convertido en el centro exhaustivo de todas las artes, se encuen-



R. Casas, dibujo al carbón de José Clará Ayats. Museo de Arte Moderno de Barcelona.

tra el escultor olotino José Clará. Ha llegado a París durante la celebración de la Exposición Universal tras un período de iniciación en la escultura en la Escuela de Bellas Artes de Toulouse (2). Estos primeros años estuvieron marcados por la angustia de la miseria, la negra realidad de la bohemia de tantos artistas españoles; es la época de lucha por la subsistencia y el incesante trabajo de aprendizaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes junto al maestro Barrias.

José Clará es, aún, un autor novel que carece de personalidad definida, se debate atormentadamente entre los últimos vapores del modernismo y la fuerte personalidad del genial Rodin. Barrias no pasa de ser un maestro formal que despierta escasos alicientes en el joven artista. Es lógico, pues, que mantenga una postura de rebeldía frente a la Academia; sus palabras son bien elocuentes al respecto: "Despiau acababa de abandonar la clase de escultura de M. Barrias en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuando yo ingresé en ella. Eramos amigos, él me confiaba su descontento de la enseñanza de la Escuela y yo por mi parte a pesar de la estima que me tenía el profesor que me sugería nacionalizarme francés asegurándome el Prix de Roma, a lo que yo me negaba no sólo por patriotismo sino porque con mi amigo Despiau me ofrecía poco interés la enseñanza de la Escuela". Instalado en Montparnás (3) donde viven un buen número de artistas españoles, su vida parece discurrir paralelamente al incesante bullicio de las alegres bandas de artistas de una zona de ambiente "canaille", rica en cabarets, cafetuchos y otros lugares de placer frecuentados por pícaros y hampones.

Este apartamento voluntario que, sin embargo, no duraría mucho tiempo, no le lleva a adoptar similar postura respecto a los círculos de intelectuales y artistas próximos a su admirado Rodin. No tenemos noticias de primera mano sobre el encuentro entre el artista catalán y Aristides Maillol, posiblemente Joaquim Claret, amigo desde la infancia, en aquel momento picapedrero en el taller de Maillol, facilitó la entrevista; lo cierto es que, desde ese incierto encuentro, se establece una duradera amistad no exenta de cierto paternalismo por parte del escultor de Banyuls que introduce al neófito en los círculos artísticos más relevantes del momento, a él debe Clará su deseado encuentro con Rodin (4). El joven artista no puede escapar al poderoso influjo rodiniano que marcará toda esta primera etapa de su obra artística; el contacto con este círculo le permite consolidar y ampliar su formación cultural muy especialmente en el campo de la música. Sueña para sus esculturas el vigor vital del ritmo. Cuando acude a los conciertos que se celebran los domingos en la Colonne o a los cafés-concierto con sus amigos, lo hace movido por la necesidad de encon-

trar en las partituras de los grandes maestros ese sentimiento que pueda ser trasladado, después, a la forma (5).

Clará, en esta su primitiva época, sobrepone a la forma la preocupación por trasladar ese sentimiento impreciso y musical, lo que le lleva a una permanente contradicción y a una más estrecha dependencia de Rodin. Su obsesión es el ritmo, pero exclusivamente dinámico, sacudido, en este momento lo considera como único principio válido para transmitir expresividad al mármol o a la piedra. El paso siguiente será su entrega a la danza, una pasión que reaviva, en este año de 1902, la contemplación de las danzas de Isadora Duncan en el Châtelet —Teatro de Sara Bernard—. Años después, Clará hablará de este momento, "El ritmo de las danzas de Isadora Duncan que nos hicieron vibrar en su tiempo, era como una serpentina sin rupturas, sin rigideces, plena de dulces ondulaciones tal como el agua que surge del manantial y se escapa bajando dulcemente por las vertientes insinuándose e infiltrándose por el cuerpo".



ISADORA DUNCAN. Estudio de actitudes inspirado en las danzas de Isadora Duncan. Apunte a pluma de José Clará. Museo Clará Barcelona.

Cincelar, a partir de este encuentro, una mujer bailando con toda su indeterminación, se convierte

en el sueño del artista que nunca verá plenamente satisfecho. Lo intenta en 1903 con "Extasis" y en 1910-1913 con "Ritmo", obras que la crítica especializada de la época saluda complaciente con las matizaciones necesarias a una obra primeriza —con Extasis el artista catalán se presentaba por primera vez ante el público francés en el Salón—. *Extrait Paris* se refiere a ella como "...una obra muy bella, muy sincera, original interpretación de una idea y no la mera reproducción de un acto."

Clará en esta etapa, aún no ha abandonado cierto aire literario en sus obras. *Eclair* —1903— comenta, "Excelente debut de este joven artista que con el tiempo nos depara un maestro, con la estatua Extasis, joven mujer de formas elegantes que acerca a su rostro en un gesto de delicioso éxtasis su violín. Extasis es una obra expresiva e interesante." La revista "Obras de Arte" añade, el Extasis de José Clará es el Extasis musical; la expresión se ilumina con esa visión.

Efectivamente, la expresión se ha impuesto a la pujanza que alcanzará la forma en el futuro para Clará (6).

Este año se produce el segundo encuentro con las danzas de Isadora Duncan; en el movimiento de aquel cuerpo genial comprendió que se encontraba la síntesis de sus sueños; los postulados de la bailarina le impregnarán de ahora en adelante (7): "Estudia el movimiento de la tierra, de los planetas, de los árboles, de los animales, de los niños. Encontrará que el movimiento de todo lo natural tiene una expresión armoniosa. Esto se puede apreciar en la infancia. Luego con los años, las férreas teorías educativas llevan a los niños a perder su natural espontaneidad y su poder de expresión centrada en el movimiento.

...el cuerpo alcanza a ser más maravilloso con la danza. Los artistas tratan de reproducirlo, de él aprenden la armonía y las proporciones de los miembros del cuerpo como una arquitectura.

El arquitecto, escultor, pintor músico, poeta, todos entienden que el ideal del cuerpo humano, la comprensión de su divinidad está en la base de toda creación artística y el primero de ellos el bailarín.

Conseguir un movimiento natural.

¿Cuál es la primera ley para todo arte? ¿qué nos responderá un gran escultor o un gran pintor: Yo creo que simplemente responderé esto: "Preguntad a la Naturaleza, estudiadla, sentidla y tratar de exprimirla." La Danza como cualquier otro arte tiene un principio: la Naturaleza. La danza y la escultura son las artes más íntimamente ligadas, su fundamento es la Naturaleza; el escultor y la bailarina buscan las formas más bellas y los movimientos que expresan el alma de estas cosas.

Así la enseñanza de la escultura y la danza debía darse la mano. El escultor puede interpretar

los movimientos y formas según su fantasía, pero sólo el estudio de la naturaleza puede servirle de base. El análisis de las formas vivientes que danzan espontáneamente expresando su individualidad, su inteligencia y su fuerza personal, será la mejor escuela de danza para el escultor..." (8).

Impelido por esta fuerza genial, por estos presupuestos en los que comienza a ver su posible salida en el campo de la creación, se replantea su obra, necesariamente el nuevo viraje que dará a su escultura le conduce a posiciones diametralmente opuestas a las que defiende el maestro de su primera época, Rodin.

Emprende con renovadas fuerzas el estudio de la estatuaria griega y romana, asiste a las clases que en la Sorbona se imparten sobre el tema y realiza en estos años dos importantes viajes, explícitamente para realizar unos encargos, pero ciertamente lo que le mueve es el aún escondido propósito de inspirarse en la obra clásica y renacentista que él puede admirar en los museos londinenses e italianos (9).

No obstante, esta nueva fase de su carrera que se abre ante él, discurre con altibajos; son años de grandes crisis. La obra que inicia en esta etapa "Alma y Materia", tiene que ser abandonada en incontables ocasiones; es significativo el título que le pone el artista al presentarla, por fin, en el Salón de Bellas Artes de 1907, "Tormento".

Con esta obra inicia un camino que ha de consolidarle como figura central del Noucentisme catalán —Eugenio D'ors, Xenius, le saluda como tal desde las páginas de su *Glosari* en 1906—. Comparte, en versión personalísima, el mediterraneísmo de Maillol. Son los primeros y dolorosos pasos hacia una escultura sólida que construye el volumen integrado con economía de elementos y rotundidad de diseño sin menoscabo de la exaltación vital que le aparta de todo academicismo, una escultura que reafirma el clasicismo mediterraneísta mirándose en la Naturaleza. Las opiniones de los críticos son unánimes a la hora de aprobar este nuevo camino. Entre otros muchos, cabe recoger la opinión de hombres como Henri Grégoire de "Juvenia (10)" "Los visitantes del Salón de la Sociedad Nacional que van al Gran Palais para ver y no para hacerse ver, seguramente han percibido las cuatro obras enviadas por José Clará: El Enigma, el busto de la Sra. Conchita Alvarez, cabeza de cortesana antigua y la deliciosa estuatilla de una jovencita...el joven maestro catalán fiel a sus sanas tradiciones que en gran número sus contemporáneos desconocen, estima que un artista no da verdaderamente la talla hasta que no llega a realizar una bella obra de conjunto. "La idea que me guía, me ha confesado, es ante todo la preocupación de rendir un modesto homenaje en la medida en que puedo, al culto de lo bello, a la plástica joven y sana de la cual desgracia-

damente hemos perdido casi totalmente la visión en estos días”. He de añadir que los croquis que he examinado permiten preveer una de las obras más originales y emocionantes...” Angel Guerra por su parte, en este mismo año comenta en las páginas de “La Correspondencia de Madrid”, “No sé cuántos entre franceses y españoles nos reunimos anoche en el restaurante Lapr  (Par ) para festejar a José Clará el escultor catalán que ha conseguido tan largo renombre en Par , con motivo de haber sido nombrado “socio” de la Sociedad Nacional. La importancia de este título no lo saben apreciar en su justo valor más que los artistas de Francia. Es una carta de ciudadanía artística que excepcionalmente se da a los pintores y escultores extranjeros de positivos talentos y de justa nombrad a...”



ISADORA DUNCAN. Dibujo a pluma. Museo Clará.

Pero seguramente, quien mejor ha definido la obra de Clará en estos años ha sido el crítico y sin embargo amigo, Georges A. Denis (11)... “Al hablar de las obras actuales de José Clará, varios me han dicho, es hermoso como lo antiguo. Esto, que les parecía el mejor elogio que podían hacer, no significa nada, lo antiguo no tiene belleza por ser antiguo. Lo que es verdad es que toda obra de arte perfecta, o que se aproxima a la perfección, tiene el mismo tipo de belleza que nosotros reconocemos en las obras de los artistas de la Hélade. Para un profano, el nombre de Fidias representa a estos artistas, en realidad fueron numerosos, Ictinos y Calistratos fueron los arquitectos del Partenón, Mnesides del Propileo, Corebos del templo de Eleusis, Alcameno, alumno y rival de Fidias, hizo el frontón occidental del Partenón y la decoración interior del templo es

debida en gran parte a Agoc critas, una muchedumbre de pintores, de escultores, de cinceladores, de fundidores, cuyos nombres que son desconocidos ilustraron el siglo de Pericles.  Qu n era el maestro que impuso a sus colaboradores la Unidad y la Perfección de la obra? no lo hubo, el gusto en los artistas había llegado a su más alto grado, una frase del Elogio de Atenas pronunciado por Pericles, nos da el secreto de esta perfección y ello de la manera más evidente y natural: “Nos gusta lo bello en su simplicidad”. Las obras de José Clará son perfectamente bellas formas sencillas, ningún esfuerzo, ninguna tensión dolorosa en los músculos, ninguna literatura, todo comentario es inútil ante ellas... No son más literarias, más simbólicas de lo que puede serlo el mar, la llanura o el bosque. Son formas bellas y puras que se bastan a sí mismas, las palabras que las describen: Diosa, Crepúsculo, Bachos, no las explican, ni las comentan; no es más que una designación. Son cuerpos cuya carne fue sacada del mármol de la escayola o del bronce, como Adán lo fue del barro, no les queda nada de su origen, viven, “viven” es inexacto, la vida es pasajera, permanecen. Si se mueven como esas dos bailarinas —se refiere al grupo “Ritmo”—  bailan o avanzan simplemente?, en ellas trabaja el artista actualmente, su cadencia fina, su seguridad tan divina, que su movimiento, igualmente exento de fatiga y de dejadez impone aún la idea de perpetuidad.”

Es interesante recoger estas opiniones porque en estos años y hasta 1913 la obra de Clará en el campo escultórico no es muy numerosa, aunque en estos años realice obras muy importantes en su carrera, realmente podríamos decir que toda su atención está centrada en el dibujo. Un evento importante acontece en su vida el año 1912, Goerges A. Denis le presenta a Isadora Duncan a requerimiento de ella. Sus recuerdos de estos años, recogidos en diversos cuadernos de notas y agendas, mantienen viva la emoción que experimentaba el artista por entonces, 1912. “...paso la velada en casa de Denis. El compositor Paul Dupin ha hablado de mi trabajo —los bocetos de danza— a Isadora Duncan y ésta va a venir a mi taller.”

Noviembre de 1912. “Día de delicias, Denis me acompaña a casa de la gran Isadora Duncan. Ella misma había manifestado el deseo de conocerme. Diosa en su templo de belleza, estaba voluptuosamente recostada en un gran diván. Ha querido complacerme y ha bailado para mí; solos hemos pasado tan larga tarde que la noción del tiempo ya no existía para mí. He sentido hondas emociones de arte infinito.”

Años más tarde record ndola dice: “Cuando ella aparecía, teníamos todos la sensación que Dios —es decir, la certeza, la simplicidad, la grandeza y la armonía— se hacía presente. Ella despertaba o recrea-



J. CLARÁ

ISADORA DUNCAN. Dibujo a pluma. Museo Clará.

ba todos los favores del ideal del arte: los sueños más bellos y las visiones más elevadas nacían y se desarrollaban por la magia de sus gestos. No se ha conocido Oración más ardiente, Victoria más irresistible, Virgen más pura, Gracia más juvenil, Furia más trágica, Serenidad más luminosa, que ella Isadora (12)". Diciembre. "Isadora me invita al Châtelet para escuchar la Novena Sinfonía de Beethoven. Me coloca junto a ella, me ha otorgado esta preferencia. He observado la extremada sensibilidad hacia el arte de esta mujer. En la segunda parte de la Sinfonía, ella que tenía su cabeza apoyada en una mano lloraba, estaba tan bella que mis ojos no podían apartarse un instante de su contemplación..."

Con ella, materialización de su ideal, escucha música, se apasiona por Beethoven, hablan de arte, descubren que profesan la misma religión.

Diciembre. "Voy a casa de Isadora, está sola, viste una túnica larguísima, ofrece el ritmo de su cuerpo sublime para mis estudios, baila para mí solo, le he llevado un centenar de dibujos míos para enseñárselos pues se interesa por mis obras. He hecho de ella una colección de anotaciones. Isadora quiere que haga una estatua de ella para el vestíbulo de su teatro —desgraciadamente es una obra ansiada que jamás llegó a realizar Clará.

Tengo la visita de Isadora que viene a contemplar mis nuevas obras, hablamos de ellas, es amabilísima. Esta tarde a las cinco fui a su casa, me invitó al té y a escuchar música, se han tocado dos conciertos de Shumman y Shubert. Había más gente, todos literatos, músicos y artistas, allí estaba Jean Richepin. El lunes próximo continuaremos el traba-

jo. Paso la noche precisando y completando notas de Isadora Duncan que enviaré a la exposición que realizaré en breve en Barcelona en el Fayans Catalá. De esta exposición, retomamos algunas críticas que reflejan la importancia del envío. El crítico de "Esquilla de la Torratxa (13)" comenta de esta exposición: "A últimos de diciembre (1913) se abre la exposición de dibujos de nuestro escultor, José Clará. Sorprende por su firmeza y el encaje de todas las figuras lo cual demuestra aquello que no tendrían que olvidar sus compañeros de oficio y es que no se puede ser un buen escultor sin ser un diestro dibujante." Folch y Torrèy en la Veu de Catalunya el 2 de enero, comenta:

"Los dibujos de Joseph Clará pueden dividirse en dos partes, los estudios del natural y los simples apuntes de actitudes o anotaciones decididamente escultóricas. En ambas palpita la grandiosidad y perfección constructiva como elementos constituyentes.

Estudiar el cuerpo humano, no es efecto del desnudo, sino de la constitución de las masas; algunos son simples y esquemáticos como un resumen de estructuras, otros analíticos y depuradores fijando las más nimias conformaciones. Estos dibujos son un ejemplo porque nos muestran una disciplina de trabajo, una brecha en el estudio, un afán de descubrir. Como las Glosas de Xenius, la obra de Clará es un ejemplo, como Torres García en sus pinturas. Un nuevo renacimiento en la decoración mural.

...las hermosas siluetas de la célebre Isadora Duncan que como notas del carnet de un espectador aparecen en uno de los cuadros expuestos son dentro de simples anotaciones una maravilla de gracia y precisión y en ellas se expresa con una elocuencia magnífica el valor de las relaciones de unas líneas con otras, este gran inciso de la comparación de espacios con los límites del cuerpo, así misteriosa pero gradualmente, de lo cual nace el ritmo... Ritmo es movimiento pero reposo también, Clará delimita a lápiz las masas con que más tarde construirá edificios de belleza..."

Continúa refiriéndonos el artista, marzo de 1913. "Me piden los dibujos de Isadora para exponerlos en Berlín junto con los realizados de ella por Rodin y Bourdelle (14). Esta exposición se organiza por ella misma y su secretario Mario Menier".

"Voy a la velada que realiza Isadora en el Trocadero, acudieron unas cinco mil personas, el teatro estaba lleno. Y he tenido la agradable sorpresa de ver reproducido en el programa uno de los dibujos que hice de ella. Es una gentilísima artista. ¡Me ha dado la preferencia! Me ha colocado como espectador en un lugar preferencial para que pudiera realizar otros dibujos. El éxito de esta grandísima artista ha sido delirante."

En el periódico "La Veu" se resalta este hecho: "Con motivo de las danzas de la célebre bailarina

Isadora Duncan en el Palacio del Trocadero de París se ha publicado un elegante fascículo, en él, además de fotografías, de actitudes, notas y comentarios literarios sobre la materia realizados por los más importantes hombres de letras francesas, hay dibujos y apuntes de danza realizados por artistas eminentes, entre éstos destaca nuestro escultor José Clará.

G. Denis-Rault en "La Vie" comenta que ha podido dar a la publicidad un poema de Isadora Duncan así como las opiniones sobre esta artista de Rodin M. Paul-Boncour, Franz Ruhlmann primer director de orquesta de la Opera Cómica y... "la de José Clará, gran escultor español".

Pero este año viene también marcado por la tragedia. Mueren ahogados los hijos de Isadora al caer su coche al Sena. Clará se encontraba de viaje por España y será su hermano quien le dé la triste noticia.

Los párrafos entresacados de sus agendas, hablan por sí solos, amén de la obra, de la importancia que para Clará tuvo este trabajo realizado en colaboración tan estrecha con una mujer de la talla humana e intelectual de Isadora, su influjo fue más allá de ser el modelo de un artista. Si analizamos las reflexiones del escultor sobre el Arte y concretamente sobre los principios de la escultura, vemos hasta qué punto hace suyas las enseñanzas de Isadora.

Ella le introduce en círculos muy importantes de la vida intelectual francesa, le abre las puertas de una clientela adinerada y aumenta su ya bien ganada fama. A sus 34 años, Clará se encuentra situado a la altura de su antiguo maestro Rodin, un anciano que continúa creando, y su amigo Bourdelle.

No obstante, no debe deducirse que por parte de la bailarina hay un trato singularizado un tanto ambiguo hacia el artista catalán que le encubre en estas relaciones por encima de otros artistas escultores. Isadora, por encima de simpatías, llevaba a la práctica sus postulados estéticos y didácticos entre danza y escultura y un trato similar mantenía con Rodin que realizó álbumes magníficos sobre las danzas de Isadora (15) o con Bourdelle quien se inspira en ella para realizar los relieves escultóricos para el Teatro de los Campos Elíseos entre 1912-1913 (16).

Los dibujos que Clará realizó de la danzarina revelan ya la plenitud del dominio de la técnica, ha sabido captar magistralmente en ellos el ritmo y el gesto utilizando el lápiz como más tarde hará con el cincel.

De su obra dibujada dirá el propio artista: "Considero mis dibujos como documentos que me han de servir a mí mismo y procuro registrar todo lo que puedo para aplicarlo a mis esculturas. Mis dibujos anuncian la posterior obra."

Son el lento aprendizaje de la línea del cuerpo. Aún, realizará un último apunte, en 1927, pero en



*Estudio de actitudes de Isadora Duncan por José Clará. Lápiz, pluma y aguada. Museo Clará.*

este caso a una Isadora muerta.

Y en 1927 desaparecida la que fuera su indiscutible musa, José Clará descubre nuevamente la pasión del ritmo de la mano de la danza española. Se deja fascinar por el movimiento serpenteante y equilibrado, la fuerza del gesto expresionista o contenido, concedor de todos los resortes para expresar el sentimiento trágico o la más desbordada alegría, aquellos principios de la danza de otra mujer genial, española esta vez —su nacimiento en Buenos Aires, en 1890, fue casual— Antonia Mercé Luque "La Argentina." La bailarina que fue considerada como la primera intérprete de la danza española. Su arte arrebató al público e hizo exclamar a un afamado crítico francés: "Je ne connais rien de plus beau ni dans les dances de Karsavina, de Paulova, ni dans celles d'acune célèbre artiste."

El escultor catalán encuentra, ya, a una bailarina en la cumbre de su carrera. Sin embargo, Antonia Mercé antes de conseguir un estilo tan depurado y libre ha realizado un largo aprendizaje sobre los escenarios más variados y ante públicos de tradiciones culturales muy diferentes de la suya. Su capacidad de asimilación, no obstante, supo sacar partido hasta en las circunstancias más adversas. A los catorce años, pisaba por primera vez un escenario —el Romea— y lo hace demostrando que su baile ha de

estar regido por la libertad de creación, es la ruptura con la normativa encorsetada de su padre (17) —primer bailarín del teatro Real de Madrid— un técnico de reglas frías.

Argentina no tenía un físico agradable. Era una mujer delgada, angulosa y un tanto destartada —tan diferente de Isadora Duncan— pero en el desarrollo de la danza sufría una profunda transformación, modelaba su físico con la suavidad y la gracia que conseguía imprimir a sus movimientos, con el equilibrado gesto y los ademanes más sugerentes.

El comienzo de su carrera se realiza en los escenarios del music-hall y sus bailes serán apreciados por el público del Arnau, el Dorado y el Salón Doré de Barcelona; Cataluña es la prueba necesaria que debe afrontar todo artista antes de partir hacia París; en 1905, realiza este anhelado sueño. Pero el paso por la capital francesa no representa la cosecha del triunfo, en el teatro de variedades donde debuta, “La jardín de París”, los espectadores reciben con indiferencia a la que consideran una bailarina española más, una de tantas que inunda en aquel momento los numerosos cabarets y music-halls parisinos. Por el estudio de la Av. Malakoff de José Clará pasaron, entre otros artistas, desde la Fornarina a los bailaoras La Macarrona, el Faico y el Mojigongo.

La Argentina, aún sin conseguir un éxito seguro, se contrata con facilidad y emprende varias giras por Europa. El estallido de la Gran Guerra la sorprende en Rusia.

Tanto por causa de la guerra como por el deseo de ampliar su conocimiento de las posibilidades expresivas de otros pueblos, Antonia Mercé se exila voluntariamente en Méjico hasta 1918; en la diaria confrontación con un pueblo tan pasional consigue el dominio absoluto del gesto.

París, al término de la guerra, vive un período trepidante en las artes, pleno de creatividad. En la danza, el Ballet de Diaghilev se abre al arte europeo, es posible para él aunar todas las fantasías coreográficas, todas las teorías pictóricas y musicales. Y Argentina regresa a Francia, baila en Ambassadeurs, en el Moulin Rouge acompañada por el pianista Joaquim Nin —gran amigo de Clará— y una cantante, no encuentra su arte lo suficientemente depurado para llenar un escenario por sí sola. Son años en los que la bailarina trabaja duramente para cohesionar los infinitos timbres del gesto con un movimiento equilibrado y natural. Por fin en 1926 se presenta en la sala Gaveau, cuenta ahora con la inapreciable ayuda de su empresario Arnold Mekkel. En su repertorio ha integrado a Granados —danza quinta—, Albéniz —Córdoba—, y La danza del fuego de Manuel de Falla. La magistral interpretación que realiza del “Amor Brujo” le abre las puertas del éxito sin reservas. Anatole France no duda

en calificarla de bailarina única. El crítico más implacable de la danza francesa, André Levison después de asistir al concierto de la Sala Gaveau dijo de ella: “Je crois que c’est une grand artiste... La Argentina circula por la escena libremente con la envergadura de una clásica. Su sentido del ritmo es maravilloso. Es la sustancia misma del arte (18).” Tal es el entusiasmo de este gran crítico que una de sus conferencias sobre baile español fue ilustrado con las danzas de Antonia Mercé. A partir de este momento se sucede una carrera de éxitos en todo el mundo.

En junio de 1927 se presenta en solitario en el teatro de Champs-Élysées con un desbordante éxito, se encontraba presente en el teatro José Clará que queda fascinado por la perfecta simbiosis de la línea musical y plástica que realiza la bailarina, de inmediato se pone en contacto con ella con la intención de realizar varios apuntes de su baile, es el inicio de una fructífera relación artística, aunque su peso en la obra escultórica de Clará no llegó en ningún momento a ser tan relevante como el de Isadora Duncan.

Al regreso de diversas jiras por América, Antonia Mercé organiza una compañía de ballets españoles que reúne a los más importantes bailaores del momento; con ellos estrena en la Opera Comique varios ballets, “Juerga” con libreto de Tomás Borrás y música de Julián Bautista; “El Contrabandista” con libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Oscar Esplá y figurines de Salvador Bertolozzi; “Sonatina” con música de Ernesto Halffter y “Triana” sobre música de Albéniz con figurines y decorados de Néstor de la Torre, este ballet obtiene un éxito delirante (19). La Argentina en esta etapa definitiva de su arte se rodea de los mejores colaboradores, los nombres de estos artistas lo ilustran elocuentemente.

La muerte llega para la bailarina el 19 de julio de 1936 en Bayona; se dirigía a París alarmada por los acontecimientos que había vivido en España, preludio de la guerra civil.

Antonia Mercé supuso un paso definitivo en la historia del baile español de teatro, incorporó lo más selecto de la música española sin abandonar por ello la danza folklórica. En este campo, puede decirse que llevó a cabo una interesante labor de investigación de “campo”, recogía unos pasos de una danza local casi olvidada, un determinado movimiento de brazos. Sus viajes por Europa y América le permitieron desarrollar su capacidad de asimilación. A veces, los elementos más pintorescos y desordenados de una danza, tras sufrir el proceso de estilización que realiza la bailarina cobran nuevo significado dentro de su repertorio. La jota aragonesa junto a danzas argentinas y rumbas cubanas aparecen cohesionadas por el criterio refinado e intelectual de la Argentina. Sin embargo, fue su versión

universal del baile flamenco la que impresionó a todos los públicos. Fernando de Triana, cantautor y compositor excepcional afirmaba en su libro *Arte y*



LA ARGENTINA. Ballet Triana. Pluma y aguada. Museo Clará.

artistas flamencos que: “La Argentina no sólo es la primera bailarina española en los teatros, sino que es la mejor “bailaora de tablado”. “Antonia baila tan clásico y tan flamenco como las maestras, y son ellas y los profesionales del jondo los que más se ensusiasman con ella”. “Los estilos andaluces que ella ejecuta no están falsificados y el público lo aprecia”.

Fue una mujer inteligente y equilibrada que guiada por su sentido estético trabajó incansable en busca de la perfección. Estas palabras suyas ilustran su peculiar estilo y su fuerte personalidad: “Quiero devolver a la danza española su belleza integral. Nuestra danza es magnífica, pero contiene unos aspectos vulgares que siempre me han dolido, y yo quiero que sea algo absolutamente bello. Nuestra danza es en ocasiones guerrera cuando la bailan multitudes incultas. Es preciso evitar la excitación no coreográfica, el instinto de la anécdota que hace sufrir su impureza conceptual a la coreografía. Cuando se analiza a la danza en sus pasos esenciales y primitivos, la danza es pura, si además es sensual, es porque es necesario que lo sea. Quitar a la danza su sensualidad es quitarle su propia vida. Ahora bien, hacer de esta sensualidad, la primera materia del baile es traicionarlo, porque el baile debe expresar el amor, principio superior del ser, por los movimientos del cuerpo, es necesario encontrar una armonía que desnude a la danza de toda idea de animalidad.”

Respecto al dominio de la técnica, Antonia Mercé era absolutamente radical cuando rechazaba el encorsetamiento de unas normas tradicionales y clásicas impermeables a la belleza. Ella que dominaba la técnica impecablemente aplicó a sus bailes reglas personales más plásticas que las clásicas.

La Argentina en la danza española coincidía en determinados presupuestos con el proceso de renovación y libertad generado a principios de siglo en la danza europea, su reconocimiento “oficial” la colocaba como modelo de inspiración para el artista plástico.

José Clará buscaba en la ejecución de esta serie de dibujos perpetuar la belleza materializada en esas construcciones fugaces y geniales de Antonia Mercé. Triana, Juerga, Corrida, Córdoba y Tango del candil, son los “ballets” que el artista elige como tema de unas obras que deben ser consideradas como definitivas.

Su estilo rotundo y desprovisto de intenciones narrativas se percibe sin confusión en la manera de construir con trazos seguros la forma dinámica de la bailarina desplazándose en el espacio; se trata de apuntes de movimiento de una gran expresividad pero dentro de los límites de las leyes de equilibrio y armonía que rigen la obra de madurez del escultor.

Los materiales y técnicas que emplea para este caso denotan su ulterior reelaboración, utiliza como soporte un papel blanco de superficie ligeramente texturada con el fin de facilitar y destacar, a un tiempo, el perfecto empleo de la técnica mixta —de



LA ARGENTINA. Ballet Triana. Pluma y aguada. Pluma Museo Clará.

pluma, lápiz, tinta lavada y acuarela— así como el lápiz y la pluma, independientemente. Los fondos

son predominantemente blancos salvo en un apunte de Tango, en este caso prepara el fondo a la aguada con la clara intención de sacar luces.

El "ballet" Triana ha sido reflejado por Clará en cuatro momentos culminantes de su desarrollo, y de lo que fuera un cuadro abigarrado y cargado de color, el artista selectivamente ha aprisionado la figura aislada de la danzarina en una ejecución majestuosa, concentrada y rotunda del baile andaluz que mayores ovaciones arrancó en su estreno.



LA ARGENTINA. Ballet Triana. Pluma y aguada. Pluma Museo Clará.

La figura solitaria de Antonia Marcé se destaca delimitada con firmes trazos realizados a plumilla con tinta azul, tinta negra y lápiz, pluma y tinta lavada aplicada con pincel. Con rápidas indicaciones quebradas, yuxtapuestas a largas líneas ondulares, Clará define el complejo arabesco de volantes de la bata de cola; pero, dejando a un lado la preocupación por el volumen, el mayor cuidado del autor se percibe en la necesidad de captar con trazos relativamente cortos, el ritmo vivo de los pies en el brioso inicio de un trenzado o en la consecución del paso, y en la insinuante plasticidad de esa línea arqueada de brazos desnudos que unas veces se levantan majestuosos hacia la cabeza, otras se recogen sobre las caderas de la bailarina. El empleo de la aguada en degradación, permite al artista agudizar los tránsitos de zonas iluminadas y sombreadas arrancando nuevas vibraciones al cuerpo de la mujer o delicados efectos tonales que complementan el modelado realizado previamente con la plu-

ma en tramas cruzadas y rayados diagonales y cortos.

La línea suavemente ondulada del tronco sugiere un lento y sensual movimiento de las caderas.

El análisis de Juerga se construye sobre un único dibujo en el que Clará ha utilizado la pluma con tintas azul y verde y aguada. La Argentina surge en un momento de "desplante", la línea rítmica de las obras anteriores se transforma aquí en la rotunda afirmación de una figura de formas ocultas por el abigarrado ropaje agitanado que la cubre. La bailarina en reposo se vuelve frente al imaginario espectador, su quietud se ve acentuada por la caída vertical de las líneas que definen los pliegues y los flecos de un largo mantón, la aguada a pincel consigue brillantes efectos de tonalidad en la indumentaria y en la cabeza.

Quizás en los tres dibujos del "ballet" Corrida, es donde el artista encuentra el auténtico reto de la danza, pues la fugacidad del movimiento y el gesto expresivo se ajusta en este caso al dictado de un ritmo casi frenético. Clará nos presenta tres movimientos sucesivos de la danza desde ángulos diferentes. La línea discurre nerviosa en trazos cortos y serpentinos silueteando el contorno de la figura que se sitúa diagonalmente en el plano para comunicar el ritmo escalofriante y vitalista de la danza. El dibujo a lápiz de este ballet es la versión más sobria pero de efectos plásticos mejor conseguidos, la línea de brazos y piernas, así como la falda corta y acampanada que viste para este caso la Argentina demuestran con una economía de medios propios de la técnica, la más sutil apreciación del movimiento vivo.

Argentina viste de goyesca con mantilla en el ballet Córdoba, así es como se nos muestra en estos tres dibujos realizados a pluma, lápiz y pluma con aguada. En este caso, el autor deja, además, constancia de las peculiaridades del majestuoso atuendo goyesco sin necesidad de caer en afectadas anécdotas; los trazos cortos en diagonal sobre hombros y brazos sugieren recargados adornos, la conjunción de líneas a plumilla y tinta lavada destacando los volantes de la falda y la mantilla produce interesantes efectos de texturas yuxtapuestas. Clará, en esta serie, plasma magistralmente con su rotundo dibujo la finura de observación de movimientos exaltados o la majestad de un desplazamiento lento de la bailarina.

Para los dibujos sobre el "ballet" Tango, el autor se ha decidido por el uso de la técnica mixta. Cuidadosamente se sirve de la pluma para definir en primer lugar, la forma, con trazos largos de distinto grosor delinea los contornos y marca las transiciones tonales y de texturas, así como el plano de sustentación de la figura. Con la acuarela completa el trabajo de detalle, subrayando los efectos de modelado y avivando los contrastes de texturas de la



*LA ARGENTINA. Ballet Juerga. Técnica mixta. Museo Clará.*

indumentaria. Emplea azules degradados con ligeros toques de tinta lavada para la bata de cola, la luz es avivada por el color añadido en estos dibujos y los efectos parecen más acabados. Marrones y rojos desvaídos resaltan y modelan los mantocillos cortos que se cruzan sobre el pecho de la bailarina para anudarse en la espalda. El cabello recogido en

la nuca en moño se aviva en contraste con la nota cálida de un clavel rojo.

En esta serie, uno de los dibujos de Tango se realiza sobre un fondo parcialmente preparado con tinta lavada sucesivamente y de forma desigual con el fin de sacar luces, esta obra parece como si estuviera pensada para un cartel. La Argentina es



BALLET CORDOBA. Pluma y aguada.



BALLET CORRIDA. Técnica Mixta. Museo Clará.



BALLET CORDOBA. Pluma y lápiz.



*LA ARGENTINA un tango del candil. Pluma, lápiz y gouache.*



*BALLET TANGO. Técnica mixta.*



*BALLET TANGO. Pluma, aguada y lápiz.*

captada en los fugaces momentos de creación de mayor sensualidad de toda la serie, las formas de su cuerpo aparecen destacadas por la ceñida bata mientras sus caderas se balancean en un movimiento tan sensual como delicado, el equilibrio lo marcan los brazos, que bien se levantan al unísono en ondulado movimiento o se desplazan por separado hacia

la cintura y la cabeza.

José Clará deja constancia con esta obra, una vez más, del dominio del oficio y la inspiración a la hora difícil de dar soluciones al proceso de creación de una obra bella y armoniosa sin menoscabo de las leyes del arte de la danza que la inspira.

## NOTAS

1. SALAZAR, Adolfo. *La Danza y el Ballet*. Col. Breviarios. Fond. Cultura. Ec. Méjico, 3ª ed. 1955. pág. 181 y ss.
2. GIL LÓPEZ, J. M. "Monumento a Don José Rodríguez. Obra de José Clará" En la Revista Liño n.º 1. Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo.
3. En su agenda-diario, el escultor escribe: "En 1901, yo había alquilado una habitación en el n.º 3 de la Rue Campagne Première. Mi habitación daba a un patio en el que vivían varios artistas; abajo estaba el taller de el escultor Pomou... Archivo personal, pág. 27. Museo Clará. Barcelona.
4. Se reproduce esta página de la Agenda-diario del artista.
5. En estos momentos las lecturas de José Clará se centran en los clásicos. Un interés especial se aprecia por la obra de Nietzsche, Fauré, Taine. La lectura del *Beethoven* de Wilder y *Considerations sur les oeuvres de Dieu dans la nature*, de Sturm, son sus obras de cabecera.
6. En 1910, Clará recibe la visita de su entrañable amigo Roma Jori, periodista, crítico y escritor, se interesa por la nueva obra del escultor y charlan de la nueva etapa del artista quien comenta: "Busco ahora la sencillez, la simplicidad. La escultura es FORMA, nada más que forma. A la forma yo lo sacrifico todo. Pero para ello tengo que luchar fuerte para conseguir hacer la revolución contra mí mismo. Tengo que huir del romanticismo, tengo que huir de la escultura de literatura". "La Publicidad" 11 de septiembre de 1910.
7. DUNCAN, Isadora. *Écrit sur la danse*. Editions du Granier. Paris. 1927. pág. 28 y ss. Esta obra se realizó como homenaje póstumo a la bailarina y se ilustró con obras de varios artistas, entre ellos los dibujos de Clará. En Estados Unidos se reedita en 1956, 1969 y 1977.
8. DUNCAN, Isadora. Op. Cit. pág. 30 y ss.
9. INFESTA, José M. *Gent Nostra. Clará*. n.º 5. Edt. Nou Art Thor. Barcelona, 1977. pág. 15.
10. GREGOIRE, Henri. "Juvenia" Junio 1909.
11. A. DENIS, George. "Touts les Arts." Paris 1911.
12. "L'Art Decoratif". Paris agosto de 1913.
13. "Esquilla de la Torratxa" Barcelona, enero de 1913.
14. "La Publicidad", 6 de marzo de 1913.
15. *Danse. Vingt-quatre études de Rodin*. Morancé-Paris. 1973.
16. AVELINE-DUFET. *Bourdelle et la danse de Isadora et Nijinsky*. Ed. Arted. Paris, 1969.

17. LUJAN, Néstor y MONTSALVAGE, Xavier. *La Argentina*. Horta. Barcelona 1948.

18. LEVISON, André. *La Danse. D'aujourd'hui*. Editions Duchastre. Paris XIV. 1929. pág. 243.

19. LEVISON, André. Op. Cit. pág. 245.

20. Apartir de estos apuntes de actitudes inspirados en los bailes de la Argentina, José Clará realizó a fines de los años veinte y década de los cuarenta, una serie de danzarinas de pequeño formato. Un excelente ejemplo lo constituye la figura en bronce que se conserva en el Museo Luxemburgo de Paris.

Se añade a continuación un reducido número de textos manuscritos por José Clará procedentes de su agenda-diario, en la actualidad en posesión del Museo Clará de Barcelona, así como tres cartas —correspondencia personal igualmente en poder del Museo—. La carta de su hermano Juan —el hermano mayor, también escultor y afincado como José en París— anunciándole la trágica muerte de los hijos de Isadora Duncan, con esta carta se desmiente una nota de Clará que reproducen algunos biógrafos del artista, de su Agenda en la que refería que había acompañado a la danzarina en el velatorio de los niños, en ese momento comprobamos que se encontraba en España. Una carta de Divoiv, escritor y amigo de Isadora que le pide sus dibujos sobre la bailarina con el fin de que junto a la obra de otros artistas figure en el libro homenaje "Escritos sobre la danza."

Y finalmente una carta-nota de la Argentina que nos proporciona una visión de las relaciones establecidas entre ambos artistas tendentes a la realización de los dibujos sobre danza. Clará asistía como mero espectador a los conciertos de Antonia Mercé para tomar notas rápidas que elaboraría más tarde en su estudio. Estas relaciones difieren bastante de las mantenidas con Isadora Duncan.

Los textos manuscritos del artista proceden todos ellos de la Agenda que inicia en los años cincuenta a manera de diario y recordatorio del pasado ya que pretendía realizar su propia biografía. Por sus páginas se suceden recuerdos de la vida en París, viajes, exposiciones, disquisiciones sobre su escultura o sus dibujos. Reflexiones sobre el Arte. Anécdotas sobre sus amistades. Reproducimos aquellas que nos hablan de sus encuentros con Maillol y Rodin. El lector comprenderá que sus reflexiones sobre estos encuentros a veces, se realizan desde la perspectiva de la vejez. Igualmente, nos habla de sus encuentros con Maurice Denis, Bourdelle, Despiau y Barrias. Finalmente, el anecdotario parisino de comienzos de siglo y sus consideraciones sobre la Danza.

1906.

Le sculpteur Aristide Maillol, qui venait souvent me voir à mon atelier et qui, avec mon frère, bien de dimanche, allait à bicyclette le soir à Marly-le-Roi. Me présenta un jour au sculpteur Rodin.  
 Je allai le voir à son atelier de la rue de l'Université, et lui montrai ce que je faisais. Rodin était très fier et très absolu, partant d'aucune peur ses élèves. Je voyais, entre eux, la mauvaise influence du maître, car, en général ils copiaient du maître les défauts et laissaient les qualités. C'est ce qui arrive souvent quand on veut copier ou suivre un artiste à l'empirisme. Je me méfiais donc de cela, et un jour que Rodin me montrait une de ses œuvres, me disant: "voilà ce qu'il faut faire" Je lui répondis:  
 "Maître, j'ai pour votre œuvre une grande admiration, mais je vois difficile de pouvoir m'identifier avec votre temps et ament."  
 Vous êtes du Nord et moi je suis du Midi. Vous êtes un réaliste passionné et moi j'adore la nature noble, sereine et paisible de la Méditerranée et l'esprit qui s'en dégage.  
 Depuis ce jour-là - je cessai d'aller à l'atelier de Rodin. Je m'enfermais à mon atelier devant la Nature et admirais la noble tradition des peuples bordant notre ~~mon~~ divine mer ensoleillée.

.. Avec Maillole - quelque fois, le dimanche après midi, allions tout en promenant voir des amis peintres qui habitaient près la Marly - le Ray. Le peintre impressionniste Roussel, et Maurice Denis, celui-ci habitait Saint-Germain-en-Laye.

Maurice Denis me dit un jour de 1902 au sujet d'une statue que je venais d'exposer au Salon de Paris <sup>(voir la page et plus tard de Roussel)</sup> "Avez-vous lu un article du sculpteur Bonodelle parlant de votre statue exposée au Salon? il en fait les plus grands éloges, disant que c'est la plus belle œuvre du Salon".

J'admirais la peinture de Maurice Denis. J'admirais aussi sa culture littéraire, mais ce qui m'inquiétait en lui, c'était qu'il était trop systématique, il résumait son art entre la formule du bon froid avec le ton chaud, et je me dis cet homme se met dans une impasse, et en fait, Maurice Denis, a montré, à d'évoluer dans son art.

Ce système de principes est souvent fatal aux artistes, qui, selon nous,

doivent toujours laisser la porte ouverte à leur propre tempéraments et émotion. (La statue dont je fais mention s'intitulait alors "Âme et Matière" plus tard, elle portait comme titre: "Tourments".

Je la cedais au Musée de Barcelone.

à cette époque-là, j'étais très préoccupé par les sciences psychiques, pour

1907 A. Maillol et Clará

A Marly-le-Roi, un jour, tout  
 en promenant avec Maillol  
 Je lui dis: « Mon cher ami,  
 Vous et moi, sommes nés  
 près des Pyrénées, vous à  
 Banyuls, moi à Olot,  
 de l'un et l'autre versant  
 nous respirions le même air,  
 et contemplions les mêmes montagnes,  
 mais, cependant, entre votre  
 situation et la mienne il y a  
 un monde de différence.

Vous êtes Français, moi Espagnol,  
 vous dépendez de Paris, moi de  
 Madrid. Paris rayonne dans  
 le monde entier. On y fait de  
 la publicité que le monde entier lit,  
 là tout est organisé pour lancer  
 à n'importe qui, à n'importe quoi,  
 tandis que de mon côté des  
 Pyrénées les choses sont autrement  
 difficiles, et combien plus limitées.

J.C.

Le hice elogios de las cualidades que yo encontraba y pasó la cosa como una simple Requiem.

Luego, usando de mi nombre y popularidad, pudo elegir el mejor sitio que le pareció del Jardin des Tuileries

haciéndola cambiar de sitio repetidas veces, pues él también se daba cuenta de la deficiencia de su obra que no le llegaba a gustar. Después de su inauguración vino el descontento general que acabó con la retirada de esa colosal estatua.

A mí me dio pena, pues la obra de ese maestro, indiscutiblemente también tiene un valor, sobre todo sus primeras obras, <sup>operas de su</sup> que ya eran de un hombre maduro, cuando empujó Bartholomé a brazos escultura, abandonando la pintura, tenía, según él decía, unos 40 años.

" La critique aisée et l'art est difficile " en (verdad.)

Ch. Despiau

Despiau acababa de abandonar la clase de escultura de M. B. Barrias en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, cuando yo ingresé en ella éramos amigos, él me confiaba su descontento de la enseñanza de la Escuela y yo por mi parte, a pesar de la estima que el profesor me tenía, puesto que me sugería de Nacionalizar a me Francis, asegurándome

el "prix de Rome" a lo cual yo me negué - por patriotismo y también porque, como mi amigo Despiau, compartíamos en el poco interés a la Escuela por su enseñanza sistemática Despiau - no tenía recursos - y tardó en ser reconocido - yo fui uno de los que hicieron buena atmósfera en el Salon d'Automne - cuando le nombraron "Sociétaire" (más tarde... por el año 1920)

Lo mismo hice con el viejo escultor animalista Pompon - que a los 70 años todavía nadie le conocía!

En ocasión de exponer un Oso - en escayola en el Salon d'Automne - con Bardielle y otros amigos le organizamos un homenaje - se excitó tanto le alegraba y entristecía. Me decía un día: "Las obras mías que hoy gustan están hechas por su mayoría en mi juventud. Mi pobre mujer que tanto me animaba cuando yo era pintista al marmal y que trabajaba para otros escultores, entre ellos Rodin. Mi pobre mujer murió y no pude ser mi triunfo! Pompon murió pocos años después como albacea nombro a un pintor amigo mío: Dimentze - quien una noche me llevó al estudio triste y abandonado en el que se hizo una selección de sus obras para un museo de París -

Recuerdo que entre otras cosas - me enseñó Dimentze, un pequeño

De la Dança.

La sardana, com totes les danzes, és un ritma que gosa: <sup>ademis,</sup> és un batec de goig i de germanor.

El ritme de les Danzes d'Isadora Duncan que hem fet tant vibrar en el seu temps, era com una serpentina, sense rupturas - era suau - sense rigideses. plè de dolces ondulacions, tal com l'aigua que, sortint del manantial o escampada baixant dolçament per les vertents insinuant-se i filtrant-se per el camí del cor.

25 anys la vaig conèixer, des d'el seu debut a París en 1902 fins 1927 que després d'haver vetllat el seu cos mort, li vaig dibuixar l'últim agraïment. De memòria que fou publicat, junt amb els 72 que foren reproduïts en un album, a París en 1927, poc després de la seva incineració. Vaig dedicar-li, junt amb mes dibuïxos, aquest acrostich:

Souvenir:

Isadora, irradicable,  
Souvenir ineffaçable.

► me libre comme l'air.

○ ans ton rythme d'esprit et de chair

○ ndoyait ton desir indassable.

► ayonnant amour d'un grand cœur

► tashi à un sort implaçable.

J.C. Paris 1927

Elle me dédia une de ses photographies -

- Isadora Duncan -

- J'admirais ses danses. c'était une véritable artiste - pendant assez longtemps j'allais chez elle faire des croquis d'elle dansant elle dansait souvent pour moi seul - et elle aimait mes dessins -

- Sa vie a fini ainsi que celle de ses deux petits enfants, dans une lamentable tragédie !...

Une collection de mes dessins sur elle fut publiée à Paris -

Une autre danseuse: Argentina -  
 Era también tuvo una merecida celebridad  
 hija de ella una colección de apuntes  
 que se publicó la casa Horta de Barcelona  
 esas ediciones tuvieron mucho éxito y  
 fueron agotadas. -

## Recuerdos de París

1910. En mi estudio de l' Avenue Malakoff 30 (entre de Trocadero et l' Avenue du Bois de Boulogne) Allí recibía muchas visitas de amigos. De ese estudio conservo gratos recuerdos. Allí modelé, entre muchas cosas, en 1908 y 1909 mi estatua "Enigma." mas tarde, llamada "La Diosa"

En un año 1910 poco más o menos, modelé una pequeña figurita de la celebre combatriz española "La Fornarina". Parecía mi estudio un sánete.

La Fornarina venia a posar, acompañada de una mujer que la ayudaba a ponerse el típico vestido de morisca.

Después, la acompañaba también José Juan Cadenas (el que años mas tarde fue presidente de la Sociedad de la Prensa en Madrid. donde murió)

Mientras yo estaba trabajando en el retrato de la Fornarina en aquellos tiempos, antes de la gran guerra 1914, estaba Juan Cadenas con el compositor de musica flamenca Quinito Valverde estaban, en el piano que yo tenía en mi estudio componiendo musica española Juan Cadenas ponía la letra. Quinito Valverde la música. Entre las cosas que allí componieron una de ellas la llamaron "Clavelitos" otra: "Sarasa".

dos trabajos de la figurita fueron interrumpidos. La Fornarina se tuvo que marchar una tournée por Alemania. Dejémos los trabajos por unos días dijo la pobre Fornarina, pero, ya no la volví a ver!

Durante esa tournée tuvieron que operarla y murió!

quedó la figura sin terminar, y fue destruida. Siento ahora no haber conservado ese trabajo! pero si, conservo muy claro el grato recuerdo.

37 The Empress-Pookerian Park  
 Jundi 24 - 4 - 13

Estimat Josep :

He rebut ta carta, y la lletra d'ahir. Per ara res de nou.

L'enterrament d'els meus al Indora per la meua commoeder del mon la comissio tenen i hoan en el gran taller convertit en capella, Indora ara era visible encara que a cert moment sortia apunallada a la porta de son habitacio per fer la de ultima peligrin.

Al cementiri alla si fan morter y valque vueren poder el meu sobre el esparriet fatal pero no els vege cremar, car alla m'ha antes d'ignota seremonia haber dona habia perdut totos ses

interessants y ben acreditada

He rebut altres retalls de diaris, tots estan bé, encara que molts son incipients.

Una carta al en Jori, sense cap novetat ni urgencia,

Una postal al la Minuta deida Lourdes, esta bona y contenta

Una Lluvia L'apareixen ta postal que han rebut aquest matí

Una postal al en Carles deida Jerone ta postalera per lo que ~~haja~~ en aquella desventurada vides

En l'envio una foto

peres, ja me quedaria al farre crematori fins al vespre, parlo en un moment al l'empresari Luncan, Labruyere, Meunier y en Jui; En Lemois no pugue ven ning una malalt y guarda el llet, tanian per del tipus, pero sembla que no sera mai en una enginye. L'hi faix una visita per dia.

Ahir he trobat a casa meua una carta que hebin sigut enviada a la Vie, y que es per tu, te l'envio inclos, com veuris volen reproduir els dibuixos publicats a La Vie et ton text y amb algun altre dibuix, ja me diras lo que penseas per y ja podre apersona a la redaccio de l'est-Secretif; Aquesta revista crech que es

de la Luncan ab als 111111

remontant que te sera agradada en te donat una a n'endema y una altra a n' en Meunier.

Lo que me dius de la carta del Jolon suposo ja hauras vist son Secretif, pero no he pas trobat la carta en la lletra.

Comencem que valque la gran de un senyalat.

Jobre l'enterrament, si hi Indora ara alla, es com si no hi fos, veit son trist estat, donchs no t'impers cap greu. ~~Finalment~~ ~~suicidada~~ ab ta bicia y sobre tot no surtes per el dium es un dia de condeminats a morte

Coraralment Joan

**LA PRESSE**

Paris le 16 Janvier 1935

51, RUE ST-GEORGES

PARIS (9<sup>e</sup>)

TÉL. TRUDAINE 27-80

6 LIGNES GROUPEES

Monsieur José Clara

345 Avenue du 14 Avril

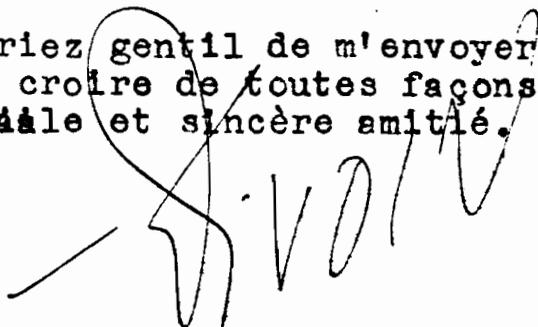
Barcelone

Mon cher ami,

Je vous avais envoyé un mot à Paris à une mauvaise adresse, voici ce que je voulais vous demander:

On va m'éditer un petit livre sur Isadora dans lequel je voudrais faire reproduire les paroles que vous avez entendues un jour au Père Lachaise. Voulez-vous me donner l'autorisation de reproduire dans ce livre l'admirable dessin que vous avez fait ce jour là. Et ne vous serait-il pas possible d'y ajouter deux ou trois de vos dessins sur elle, j'aimerais mieux des dessins qui ne figurent pas dans l'album que vous avez publié, car je ne voudrais pas avec des difficultés avec un ancien ami qui est peut-être toujours le vôtre.

Vous seriez gentil de m'envoyer un petit mot et de croire de toutes façons à ma vieille, cordiale et sincère amitié.



S/c. 15 rue St. Lenoch. 7 l. count 46-91.

La amiga Argentina.

Mi admirado amigo Clara.  
Cuanto me alegro que sus éxitos en España hayan sido grandes. No pude ser por *menos* pero los compatriotas a veces son indiferentes para los más grandes de ellos. Mis felicitaciones cariñosas. Encantada que acepte ilustrar ese libro, será para mí una gran satisfacción. No he podido contarte... hemos empezado nuestra temporada.... Ahora más tranquila dígame cuando nos vemos.

LA ARGENTINA. Paris 1929. Julio 5.

Querido amigo Clara

Comentarios

en mi efecto

para ser por culpa de los otros

por culpa de los otros

que se forman a un momento

Por mi interés no hay

esta tarde.

Contra fechos no puede venir

levere y me encuentro en

después de un momento se

Querido amigo?