

## INTRODUCCIÓN

Las artes escénicas han estado presentes a lo largo de la historia como un elemento principal de la cultura; la música, el teatro y la danza son disciplinas ampliamente cultivadas en todas las épocas. Sin embargo, su característica esencial de arte efímero hace de ellas un difícil objeto de estudio. Además, a la propia incapacidad de conservación de la obra en sí se suma la dificultad que se deriva de su interdisciplinariedad y, en muchas ocasiones, de la falta de interés y valoración que ha merecido a los investigadores hasta hace muy poco tiempo.

En España, el siglo xx es una etapa histórica con multitud de acontecimientos y cambios radicales que han marcado profundamente su sociedad y su cultura. Y, como sucede con el resto de las disciplinas humanísticas, las artes escénicas y plásticas se vieron intensamente condicionadas por el contexto social, político y cultural. Las circunstancias hacen que las relaciones entre el arte, la música, el movimiento y la poesía, ya de por sí interesantes para la comprensión de cualquier sociedad y época, en este caso faciliten una información, además de muy valiosa, imprescindible para complementar las aproximaciones que ofrecen otras áreas. Corresponde a la investigación histórico-artística bucear en los datos, desvelar evidencias y realizar los análisis pertinentes para salvar las lagunas del conocimiento en estos aspectos significativos.

Ya a finales de los años cuarenta, el pintor Joan Josep Tharrats reflexionó sobre el papel que tuvieron los artistas plásticos españoles en la modernización teatral y dancística y llegó a la conclusión de que el conjunto de aportaciones que realizaron, tanto a las artes escénicas como a las propias artes plásticas, fue tan significativa que resultaría un error no tener en cuenta estas

producciones. Así, en su obra *Artistas españoles en el ballet*, declaró: «La aportación de los artistas españoles al ballet ha sido considerable. Después de la participación rusa es quizás la más importante. Nuestros artistas, de tendencias diametralmente opuestas, han infundido en este espectáculo los aspectos más originales y más variados».<sup>1</sup>

A pesar de esta llamada, el estudio de la escenografía teatral contemporánea no inició su desarrollo en España hasta el último tercio del siglo xx. Lo hizo tímidamente, desde campos tan diversos como el de la filología, la escenografía técnica de las escuelas de arte dramático o la historia del arte. Así, poco a poco, la labor plástica ligada, no solo al teatro, sino también a la danza —ámbito si cabe todavía menos tratado desde la academia que el anterior— ha ido siendo objeto de diversos estudios que van incorporando esta faceta a los nuevos relatos historiográficos y expositivos.

Este libro analiza la labor realizada por los artistas plásticos que dedicaron una parte de su producción a crear escenografías y figurines para danza durante la llamada Edad de Plata. Se trata del periodo que designa el florecimiento cultural que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo xx en España,<sup>2</sup> cuyo arranque, en el ámbito de la escenografía de la danza, podríamos situar en 1916. Este es el año en el que los Ballets Russes de Sergei Diaghilev realizaron su primera gira por España, en plena Primera Guerra Mundial, acontecimiento decisivo para la renovación de la escena española. Además, fue entonces cuando Pablo Picasso inició su incursión en el mundo de la danza, diseñando decorados y trajes del ballet *Parade*, que la mencionada compañía estrenaría un año más tarde.

Los siguientes veinte años fueron testigo de la llegada al escenario de las tendencias estéticas más diversas, los ensayos en clave moderna y vanguardista que tocaron tanto el ballet académico como las propuestas dancísticas

---

<sup>1</sup> THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950, p. 12.

<sup>2</sup> El primero en utilizar esta denominación fue José María Jover, aunque José Carlos Mainer lo popularizó en su libro *La Edad de Plata (1902-1939)*. Sin embargo, sus acotaciones cronológicas han sido muy debatidas y siguen generando distintos estudios. De hecho, investigadores, como Miguel Cabañas Bravo, hablan ya de Siglo de Plata, señalando el florecimiento cultural que tuvo lugar, no solo a lo largo del primer tercio, sino durante todo el siglo xx español. Véanse UBIETO, Antonio; REGLÁ, Juan; JOVER, José María y SECO, Carlos. *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965. MAINER, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.

más renovadoras, incluyendo la disciplina vinculada al imaginario de «lo español», su herencia bolera, la popularización del flamenco y la riqueza de su folklore. La proclamación de la Segunda República en 1931 trajo consigo una decidida política cultural que, en el ámbito de las artes, supuso la institucionalización de formas modernas y populares, el intento de internacionalización del panorama interior y la democratización de un patrimonio que se traduciría en un importante impulso hacia la creación de estructuras y apoyos públicos. Con todo, el alzamiento militar que daría comienzo a la Guerra Civil en julio de 1936 dio al traste con un brillante panorama de modernización cultural que, a partir de entonces, tendría que responder a las particulares circunstancias bélicas.

El trabajo se vertebra en tres grandes capítulos que, de manera flexible, se centran en tres ámbitos cronológicos diferenciados. El primero parte de la mencionada primera visita de Diaghilev a España, que se convirtió en el referente para la eclosión de una nueva danza en años sucesivos, en la que la implicación de las artes visuales fue decisiva. Se abarcan así los siguientes ocho años, que coinciden con la etapa de Pablo Picasso como escenógrafo, desde los preparativos de *Parade* hasta el estreno de *Mercur* en 1924. Además de él, otros artistas, como José María Sert y Juan Gris, compartieron carteles con otros importantes diseñadores de trajes y decorados de impacto internacional. A su vez, el rupturista modelo de bailarinas como Isadora Duncan o Loie Fuller sirvió también de catalizador para el éxito de coreógrafas españolas que propusieron nuevas formas modernas. Figuras como Tórtola Valencia, Áurea de Sarrá, Charito Delhor y Josefina Cirera, con diversos matices, se apoyaron en formas clásicas y, a veces, en un evocador orientalismo para renovar el vocabulario dancístico y su estética en las primeras décadas del siglo xx. Por último, se dedica un epígrafe al movimiento asociado con la renovación pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza y su influencia. De él dependió la penetración de nuevas formas de danza y educación física, así como la recuperación del rico folklore de la Península Ibérica, que estuvo ligado al trabajo sobre el patrimonio intangible emprendido a través de ciertos proyectos de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

En el segundo capítulo se recogen aquellos episodios de dimensión internacional impulsados por coreógrafos, artistas e intelectuales españoles modernos y vanguardistas entre mediados de los años veinte y el final del reinado de Alfonso XIII. Por un lado, jóvenes recién llegados a París al amparo de Picasso, como Pedro Pruna —quien se estrenó con *Les Matelots*

en 1925—, junto a artistas de reconocido prestigio como Joan Miró —que presentó su polémica versión surrealista de *Romeo y Julieta* en colaboración con Max Ernst el año siguiente—, continuaron su exitosa faceta diseñadora. Por otro lado, 1925 sería también un año clave para la disciplina de la danza española, pues fue entonces cuando Antonia Mercé *La Argentina* coreografió e interpretó la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, una obra estrenada en Madrid diez años antes como «gitanería» para Pastora Imperio y que, por fin, lograría así verdadera dimensión internacional. El éxito de aquel ballet, puesto en escena por Gustavo Bacarisas, fue el espaldarazo definitivo para que La Argentina fundara dos años más tarde los Ballets Espagnols, adaptación de la fórmula de Diaghilev «a la española». Así, entre 1927 y 1929, esta compañía fue configurando aquel imaginario a través de las diversas estéticas modernas respaldadas por pintores, literatos, músicos y bailarines españoles. Su estela fue seguida por otras bailarinas españolas que se rodearon de pintores e intelectuales en su camino al triunfo en los escenarios extranjeros, como Teresina Boronat y Laura de Santelmo. Sin embargo, tal modelo aplicado al flamenco logró un impacto plástico mayor a través de Vicente Escudero, creador de los Bailes de Vanguardia en París, quien además de coreografiar, diseñó los telones y trajes de sus propias obras, seguidoras a su manera del cubismo y el surrealismo.

El tercer capítulo se centra en el lustro de la Segunda República hasta la sublevación militar que dio origen a la guerra. En él se analiza cómo la política cultural que se llevó a cabo desde 1931 fue decisiva en el ámbito dancístico para su dignificación y reconocimiento tanto dentro como fuera de España. Si la primera condecoración del nuevo régimen que otorgó el presidente Manuel Azaña fue precisamente a Antonia Mercé apenas medio año después de la proclamación del 14 de abril, a lo largo de los distintos Gobiernos republicanos se tomaron medidas para la creación de la primera compañía de danza pública —el efímero Ballet del Teatro Lírico Nacional con María Esparza al frente— y se barajaron algunos proyectos de fundación de un verdadero conservatorio para el estudio de la danza y de todas las artes asociadas —entre ellas, las vinculadas con su puesta en escena—. Para trabajar en él, se postularon algunos de los coreógrafos y directores de sus propias compañías en aquellos años, entre los que destacó Gerardo Atienza. Este bailarín, junto con su compañera, la bailarina María Brusilovskaya, impartían clases de ballet clásico en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Paralelamente, en el ámbito catalán, la brillante figura de Joan Magrinyà puso en marcha interesantes colaboraciones con artistas de la talla de Miró, Pruna

o Emilio Grau Sala a principios de los años treinta. Asimismo, se estudia la producción artística vinculada con la danza en el contexto de la Generación del 27. Proyectos como la fundación de la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López *La Argentinista*, en colaboración con Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, junto a un destacado grupo de pintores, escultores, poetas, compositores y bailarines, se convirtió en la apuesta en clave nacional por la configuración de un repertorio que fue la muestra más ilustrativa de la combinación entre lo popular y la vanguardia más puntera. Igualmente, la investigación escénica de Maruja Mallo —que recibió una beca de la JAE precisamente para estudiar escenografía en Europa— habría sido, a través de su ballet *Clavileño*, con música de Rodolfo Halffter, el epítome de aquel innovador avance interdisciplinario, cuyo estreno, previsto en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes, quedó truncado por la guerra.

La primera edición de esta investigación se publicó en 2009 con los resultados de unos estudios que he seguido profundizando hasta la actualidad, a los que dediqué mi tesis doctoral y distintos proyectos de mi etapa posdoctoral. Por ello, esta segunda edición, corregida y aumentada, ofrece un relato menos fragmentado que la versión original, incorpora nuevos datos e imágenes y presenta una bibliografía actualizada. Se pretende así facilitar la lectura y subrayar los vínculos entre las distintas manifestaciones artísticas para evidenciar el complejo entramado cultural en el que se imbrica la creación plástica y dancística de este periodo, cuyo rico patrimonio debemos recuperar y conservar.

Como ya hice en el que fue mi primer libro, son muchas las personas a quienes debo agradecer que los resultados de mis investigaciones hayan podido aparecer en esta publicación. A aquellas instituciones que estuvieron detrás de la primera edición —los entonces Ministerio de Ciencia e Innovación y Ministerio de Educación y el Instituto de Historia, CCHS-CSIC, además del proyecto de I+D+i que sustentó aquella etapa, «Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista» (HAR2008-00744)—, debo sumar también el proyecto de I+D+i actual, «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (HAR2014-53871-P) y mi institución a día de hoy, la Universidad Complutense de Madrid, así como a Editorial CSIC, por haberme propuesto esta edición corregida y aumentada. Asimismo, reitero mis agradecimientos a todas mis profesoras y profesores que me han enseñado y me han contagiado la pasión por investigar y seguir aprendiendo; a mis colegas y amigos, por compartir caminos y vocaciones; y a

mi familia, apoyo constante e incondicional en cada paso. Pero, sobre todo, quiero dar las gracias a Pedro y a Irati, pues una parte de nuestro tiempo está también en estas páginas.