

INTRODUCCIÓN

En el año 1916 tuvo lugar la primera visita de los Ballets Russes de Sergéi Diaghilev a España, empujados por la Primera Guerra Mundial. Eran los tiempos previos a la Revolución Soviética y, en España, la crisis del 98 comenzaba a ser superada mediante la denominada Generación del 14 y la labor del institucionismo. Ese mismo año, Pablo Picasso se unió a la empresa de Diaghilev, por medio del encargo del ballet *Parade*, que se estrenaría al año siguiente y que sentaría precedente en cuanto a la participación de los artistas escenógrafos españoles en la danza durante el siglo xx. Ya a finales de los años cuarenta, el pintor y escenógrafo Joan Josep Tharrats señaló el importante papel que los artistas plásticos españoles desempeñaron en la modernización de la danza: «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».¹

En efecto, los estrenos de ballets puestos en escena por Pablo Picasso y Joan Miró con los pioneros y provocadores Ballets Russes de Serge Diaghilev obtuvieron aplausos y abucheos. Igualmente, las piezas creadas por Salvador Dalí para las compañías de danza americanas durante los años cuarenta, no pasaron desapercibidas para el público y la crítica. De la misma manera, las creaciones de otros tantos artistas españoles constituyeron hitos en la trayectoria del ballet internacional. No obstante, la inmensa producción de estos artistas, volcada en decorados, figurines, elementos de atrezzo, programas de mano, carteles y maquetas para espectáculos de danza había pasado inadvertida en las investigaciones como fenómeno global en la historia del arte español del siglo xx. A ello se suma el olvido que ha sufrido el arte español realizado en el exilio, tras el trágico final de la Guerra Civil. Por ello, el ejercicio de recuperación debe ser doble, pues resulta todavía poco conocida la existencia de una brillante producción de ese arte español fuera de España, que conviene incorporar a su patrimonio y a su proyección internacional.

En tal sentido, este libro explora el trabajo de los artistas plásticos españoles para espectáculos de danza desde la llegada de la modernidad y la vanguardia a España, a finales de los

¹ THARRATS, Juan José: *Artistas españoles en el ballet*, Barcelona, Argos, 1950, p. 12.

años diez, con su esplendor en los veinte y los treinta, hasta el comienzo de los años sesenta en los distintos territorios de acogida del exilio republicano. Por tanto, dibuja una cartografía de este fenómeno, a lo largo de los escasos cincuenta años estudiados, en la que se ha hecho un seguimiento de la labor en la danza de aquellos artistas que escogieron en 1939 la vía del exilio. De esta forma, las limitaciones cronológicas comprenden el periodo entre 1916 y 1962, unas fechas que no resultan triviales, antes bien, señalan una etapa coherente, con unos rasgos definitorios propios.

El proceso cultural comenzado aquel 1916 hubo de desarrollarse a lo largo de distintos periodos, que enmarcan un contexto, tanto a nivel nacional como internacional, que condicionó la producción para danza. Entre ellos, se sucedieron los años de la crisis de la Restauración, la dictadura de Miguel Primo de Rivera —iniciada en 1923—, la llegada de la II República española en 1931, la Revolución de Asturias de 1934, el golpe franquista que provocó el inicio de la Guerra Civil española en 1936, la derrota republicana y el exilio de 1939, el ascenso de los fascismos y la Segunda Guerra Mundial. En estos convulsos tiempos, las artes y, en general, la cultura, se convirtieron en un importante vehículo de expresión y de propaganda, indisociable de las circunstancias políticas y sociales a las que respondía.

Esa línea avanzada, seguida por nuestra danza y su difusión por otras tierras, cierra el periodo analizado en 1962, en plena Guerra Fría. Ello se evidenció, en el plano de la danza, a través de la gira emprendida por el New York City Ballet a la Unión Soviética, bajo la dirección del bailarín ruso exiliado en Estados Unidos, George Balanchine. Aunque no supone un cambio que afectase de manera directa a los exiliados españoles, ese mismo año tuvo lugar el cambio del gobierno franquista que llevó al poder a los tecnócratas. Este hecho ha sido interpretado como uno de los pasos dados por el régimen hacia un ligero aperturismo, visto como el final de la posguerra en la España franquista. Esto coincidía con unos años que muchos refugiados republicanos eligieron para retornar a su tierra natal. Asimismo, en 1962 Picasso realizaría su última intervención en la danza con el ballet *Icare*, para Serge Lifar. También desaparecerían entonces los Coros y Danzas, una organización puesta en marcha por el franquismo al final de la Guerra Civil, que politizaba los bailes folklóricos bajo su ideología. Finalmente, en el exilio soviético falleció por entonces Alberto Sánchez, uno de los artistas más representativos de este estudio, dada su dedicación a la danza como escenógrafo, desde los años treinta en España, hasta el final de su vida en el exilio.

Con ello, esta investigación establece unas coordenadas espaciales y temporales en las que se analizan las producciones de los artistas que trabajaron para la danza dentro del conjunto de su trayectoria. Además, se integra su obra en un contexto político, social y cultural, al igual que se determinan los rasgos comunes de esta labor, a lo largo del periodo estudiado, con el fin de profundizar en este fenómeno artístico colectivo.

Marco teórico

La producción escenográfica ha convivido con la creación realizada en otros ámbitos artísticos a lo largo de la historia, formando parte de las competencias de artistas, arquitectos e ingenieros. El diseño de decorados efímeros, tanto por su condición de «arte menor» como por su naturaleza volátil y perecedera ha ofrecido dificultades de estudio que han provocado amplias lagunas en la historiografía. Esta característica de la producción plástica escénica,

marcada por su ambigüedad, ha permitido una cierta difusión de sus fronteras, artes entre varias disciplinas, que consiguen crear una obra única e irrepetible, de la que más tarde solo quedan las huellas: bocetos, figurines, trajes, partituras... elementos a los que se ha de recurrir para reconstruir aquella labor conjunta, aquella pieza única.

Al igual que cada uno de los ámbitos que intervienen en la presentación de la obra escénica, esta es sensible a los debates estéticos y al contexto cultural e histórico. Por ello, a principios del siglo xx el escenario teatral sustentó también los debates acerca de los nuevos paradigmas de representación. Si desde el siglo xvi la escenografía había sido sinónimo de perspectiva, en su sentido más literal, como evidencia de los avances en geometría proyectiva y organización basada en un punto de fuga, la ruptura formal experimentada con el cambio de siglo trajo consigo toda una revolución en la presentación escénica. Así, aquella labor casi artesanal, realizada en los talleres de los grandes teatros por técnicos escenógrafos fue sustituida poco a poco por una moda, denominada en los años setenta por Denis Bablet como la de los «peintres au théâtre», los pintores en el teatro.² Los artistas de caballete sin experiencia teatral diseñaban telones y figurines para las grandes compañías. Tal experiencia ensanchaba los horizontes de las presentaciones escenográficas, lo que se acompañaba de innovaciones técnicas incorporadas al aparato teatral y la tramoya de los coliseos modernos. Esta falta de conocimiento, a pesar de otorgar una nueva libertad llena de posibilidades, no era vista con los buenos ojos de todo el mundo, pues atentaba contra un gremio institucionalizado en su formación y su profesionalización. Muestra de ello fueron las teorías expuestas por expertos como Joaquín Muñoz Morillejo, en su clásico estudio *Escenografía española* (1923).³ No obstante, plumas como la de Enrique Estévez Ortega, autor de *Nuevo Escenario* (1928), defendieron los nuevos criterios.⁴

Todas estas variables colaboraron a la constatación del hecho de que el fenómeno de los «pintores en el teatro» se había extendido por Europa. Por primera vez, el escenario se vio como una importante plataforma, capaz de difundir las nuevas estéticas a un público más numeroso y diverso que el que acudía a las exposiciones de arte. La conjunción de lo visual con el movimiento del cuerpo y la música moderna atrajo enormemente a muchos artistas que vieron nuevos campos hacia los que dirigir su trabajo. Se trataba de un incentivo novedoso entre las producciones interdisciplinarias. El estudio de Bablet ya desentrañó en profundidad algunas de estas motivaciones:

Para el pintor hay un placer evidente en abandonar el estrecho lienzo, en ganar un espacio que pueda animar en todas sus dimensiones, en reventar la superficie del cuadro para conquistar la profundidad y en romper su firmeza. Es también para él la ocasión y la posibilidad de llegar más lejos en sus investigaciones pictóricas y de comprobar su validez. Esto mismo puede suponer igualmente la apertura a un nuevo campo de creación artística, cuando el pintor no se contenta con un papel de colaborador, sino que se convierte en el iniciador de la experimentación [...]. La participación del pintor afecta principalmente al teatro coreográfico, aunque se enmarca también

² BABLET, Denis: *Les Révolutions scéniques du xx siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975. MOUSINAC, Léon: *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Albert Lévy, 1931.

³ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923.

⁴ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique: *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, p. 10.

en una búsqueda de nuevas formas de expresión teatral. Es decir, esta no solo está presente en compañías oficiales, como los Ballets Russes o los Ballets Suédois; también interviene en un trabajo de laboratorio.⁵

También Adrià Gual, fundador del Teatre Íntim, publicó en 1928 su *Revisión a la historia de la escenografía española*.⁶ La progresiva importancia de estas cuestiones comenzó a llenar las páginas de la actualidad cultural en los periódicos españoles. Ejemplo de ello es el artículo «Decoraciones y decoradores teatrales modernos», publicado en *Blanco y Negro* en 1930, que constataba los cambios experimentados en España en el ámbito escénico, a raíz de la publicación del libro de Raymond Cogniat titulado *Décors de théâtre*:

Los últimos diez años han visto desfilar, como decoradores de las temporadas de Bailes Rusos en París, a cuantos artistas se han asomado al horizonte de los más novedosos catalejos de la curiosidad. Primero, el equipo de Matisse, Derain, Rouault. Después, otra promoción picassiana: Braque, Surville, Marie Laurencin, Juan Gris. En los últimos años, Chirico, Beauchant, Miró, Pruna... Advirtamos, de paso, cómo en este capítulo del arte contemporáneo resulta cuantiosa y decisiva la colaboración de los españoles. Nos pudo acaso doler, aunque justificado por la limitación topográfica del asunto, el olvido de M. Cogniat del nombre de nuestro Adrián Gual como precursor. [...] Pero solo en lo ya citado y por nosotros resumido, de unos catorce artistas internacionales citados, seis son nacidos en España. [...] Halláramos a Mariano Andreu, autor de las decoraciones de un *Voleur d'Images* (1923-1924), para Paulette Pax; a Bacarissas, con un *Amor brujo*, para la Argentina, en 1925; a Ricardo Baroja, escenógrafo de la Argentina también; a Beltrán Mases [sic] y a Néstor, igualmente en el equipo de este; a Ángel [sic] Ortiz, colaborador de la *Neutchinova* [sic]; a José de Zamora, que montó en la estación 1924-1925 un *Toro de Falaris* para el grupo *L'Amour de l'Art*; a Zuloaga, decorador de *Las Goyescas* en la Ópera y de los bailes españoles de *Teresina* en el teatro de los Champs-Élysées [...]. Después de todo, la renovación de la decoración teatral ha constituido, entre los movimientos del arte contemporáneo, una especie de campaña.⁷

En 1933 la obra de Theodor Komisarjevsky sobre escenografía y figurinismo modernos de Europa y Estados Unidos, titulada *Settings & Costumes of the Modern Stage*, analizó esos cambios y presentó perfectamente la sensibilidad de algunos estudiosos del momento a la renovación teatral de la que fueron testigos directos:

En los últimos sesenta años el cambio en la escenografía de perspectiva pintada ha sido extraordinario. Tras pasar las modas de varios —ismos— naturalismo, simbolismo, estilismo y expresionismo—, los trabajadores de la vanguardia teatral en Europa llegaron a las metodologías de producción del constructivismo y el realismo sintético y destruyeron completamente los principios decorativos de los pintores de las escenografías ilusionistas en perspectiva. Aunque pueda resultar extraño, en lugar de experimentar una revolución drástica en el arte de la creación escénica, algunas de las representaciones modernas, especialmente en comedia musical y en ópera, todavía muestran telones que recuperan las perspectivas pasadas de moda. Y no solo en el teatro

⁵ BABLET, D.: óp. cit., 1975, p. 156. Traducción de la autora (en adelante T.A.).

⁶ GUAL, Adrià: *Revisión a la Historia de la escenografía española*, Barcelona, 1928.

⁷ MONITOR: «Monitor estético y grande, museo del mundo. Decoraciones y decoradores teatrales modernos», *Blanco y Negro*, Madrid, 21-12-1930, pp. 24-30.

comercial, sino que en coliseos como el wagneriano, en Bayreuth, mezclan en sus producciones los principios de los nuevos métodos con aquellos de la perspectiva y el naturalismo.⁸

Quizá la aportación más significativa de esta nueva plataforma empleada por los artistas plásticos fue la enorme difusión que alcanzaron las obras, que llegaban entonces a cientos de personas, en comparación con el público de élite que podía visitar las galerías de arte en la primera mitad del siglo xx. Paulatinamente, se fue teniendo conciencia del fenómeno de la escenografía realizada por artistas plásticos de la modernidad y la vanguardia, tanto en el extranjero, como dentro de España. Uno de los pioneros en la sistematización de esta faceta artística de su época fue Cyril W. Beaumont, quien ya en los años treinta publicó distintos libros sobre el diseño para danza, como *Design for the Ballet* (1937), *Ballet Design. Past & Present* (1946) y otros títulos.⁹ Otro de los abanderados de la acogida de estas manifestaciones en el seno de un museo de arte contemporáneo fue George Amberg, quien en los años cuarenta impulsó la creación en el Museum of Modern Art de Nueva York de un Departamento de Diseños para Danza y Teatro. Así, en estudios como *Art in Modern Ballet* o artículos como «20th Century Ballet Design», analizó la participación de los pintores contemporáneos en la danza de las décadas anteriores.¹⁰

Las publicaciones periódicas internacionales, en respuesta a esa institucionalización de una disciplina artística hasta entonces desdeñada por el sistema, comenzaron a reflejar esos cambios a través de la publicación de artículos sobre estas cuestiones. Ejemplo de ello son «The Ballet Good Thing for Painters», escrito por Nelson Lansdale en *Art News* (1941); «The Painted Dance», por Robert Lawrence en el *New York Herald Tribune* (1943); «What About Art in the Ballet?», por Nelson Lansdale, en *Art News* (1944); «Modern Art and the Ballet», por Emily Genauer, en *Theatre Arts* (1951); y «The Painter Meets the Ballet», por Clive Barnes, en el *Times* (1968).¹¹ De hecho, un artículo publicado por Emily Genauer en 1951 titulado «Art and Ballet» comenzaba haciendo la siguiente apreciación: «Haga una lista de los artistas que hayan sido responsables de la escenografía y los trajes del ballet moderno y tendrá el Quién es Quién del arte moderno».¹²

En 1944, el crítico estadounidense Edwin Denby destacó precisamente el papel fundamental de un artista español como precursor de la plástica escénica moderna, encarnado en Pablo Picasso:

Los actuales estándares para la decoración de ballet fueron establecidos por Picasso, cuyo *El sombrero de tres picos* está todavía vivo veinte años más tarde. La razón de que los pintores de

⁸ KOMISARJEVSKY, Theodore y SIMONSON, Lee: *Settings & Costumes of the Modern Stage*, Londres y Nueva York, The Studio Winter Number, C.G. Holme, 1933, p. 9. T.A.

⁹ BEAUMONT, Cyril W.: *Design for the Ballet*, Londres, The Studio, 1937. BEAUMONT, Cyril W.: *Ballet Design. Past & Present*, Londres, The Studio, 1946.

¹⁰ AMBERG, George: *Art in Modern Ballet*, Nueva York, Pantheon Books, s.f. AMBERG, G.: «20th Century Ballet Design», *Everyday Art Quarterly*, no. 26, Nueva York, 1953, pp. 4-11.

¹¹ LANSDALE, Nelson: «The Ballet Good Thing for Painters», *Art News*, Nueva York, 1-10-1941. LAWRENCE, Robert: «The Painted Dance», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 10-1-1943. LANSDALE, N.: «What About Art in the Ballet», *Art News*, Nueva York, 15-11-1944. GENAUER, Emily: «Modern Art and the Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, 31-10-1951, pp. 16-17, 75-77. BARNES, Clive: «The Painter Meets the Ballet», *Times*, Londres, 22-9-1968.

¹² GENAUER, Emily: «Art and Ballet», *Theatre Arts*, Nueva York, octubre de 1951, pp. 16-17, 75-77. T.A.

caballete sean mejores diseñadores para ballet que cualquier otro es que son los únicos artesanos preocupados profesionalmente con qué mantiene vivas las pinturas por siempre jamás. Cuando conocen su oficio, realizan cuadros que mantienen la atención de la gente por cientos de años, de manera que hacer uno que sea interesante de ver durante veinte minutos es comparativamente fácil para él.¹³

Sin embargo, resulta fundamental en una investigación como esta, analizar si existió esa misma inquietud desde la historiografía española. Al inicio de esta introducción hemos citado la llamada de atención que hizo Joan Josep Tharrats en 1950 sobre la importancia de la participación española en la plástica destinada a la danza. A pesar de este aviso, el estudio de la escenografía teatral contemporánea no inició su desarrollo en España hasta el último tercio del siglo xx. Lo hizo desde campos tan diversos como el de la filología, los talleres de escenografía y arquitectura del espectáculo en las escuelas de arte dramático o la historia del arte. En cambio, desde finales de los años setenta comenzó a notarse un leve interés por la producción de los artistas en la danza en exposiciones del pionero *Equipo Multitud*, como *Escenografía teatral española: 1940-1977*.¹⁴ Poco a poco, algunos especialistas, como Isidre Bravo, en el contexto catalán,¹⁵ Ana María Arias de Cossío, en el madrileño,¹⁶ y otros investigadores —como Lucía García de Carpi, Josefina Alix, Andrés Peláez, Rosa Peralta, Marian Madrigal, Ángel Martínez Roger, Úrsula Beckers, Conchita Burmann y José Luis Plaza Chillón— han trabajado distintos aspectos. En la última década, se han organizado exposiciones orientadas a señalar los vínculos entre las artes escénicas y las plásticas, como *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (2000) o *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* (2008), ambas presentadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.¹⁷ Pocos estudios han centrado un análisis exclusivo en la producción para danza como arte escénica independiente, con la excepción de dos recientes muestras: *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* (2011) y *Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* (2011), en las que se recuperó la presencia de los creadores españoles en la compañía rusa.¹⁸

A la ausencia de estudios generales y específicos sobre la escenografía española contemporánea deben sumarse otras dificultades con las que esta investigación se ha encontrado. En primer lugar, es manifiesta la escasez de publicaciones científicas y académicas relacionadas con la historia de la danza en el siglo xx en España. Entre las excepciones, se deben destacar las investigaciones de pioneros como Adolfo Salazar, Sebastià Gasch e Ignacio de Beryes, y de expertos como Ana Abad Carlés, Pilar Llorens, Beatriz Martínez del Fresno, Nuria Menéndez

¹³ DENBY, Edwin: «About Ballet Decoration», 26-11-1944. Cit. en DENBY, Edwin: *Dance Writings*, Londres, Dance Books, 1986, p. 271.

¹⁴ EQUIPO MULTITUD: *Escenografía teatral española: 1940-1977* [cat. exp.], Madrid, Galería Multitud, 1977.

¹⁵ BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

¹⁶ ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

¹⁷ *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

¹⁸ PRITCHARD, Jane (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.], Barcelona, Fundación «la Caixa» / Turner, 2011. *Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [cat. exp.], Salamanca, Fundación Manuel Ramos Andrade, 2011.

Sánchez, Ana Isabel Elvira y Esther Vendrell, entre otros. A pesar del rico panorama con el que se cuenta, que incluso recientemente ha llevado a considerar el flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco,¹⁹ la danza ha sido siempre «la cenicienta de las artes españolas». Por ello, queda todavía un largo camino en la investigación rigurosa de su desarrollo durante la Edad Contemporánea. Esta carencia ha condicionado que este estudio haya tenido que investigar ciertos aspectos que pertenecerían al terreno de la danza, pero que era necesario ordenar y aclarar antes de emprender el análisis de sus puestas en escena.

La otra gran dificultad que ha tenido que solventar esta investigación ha venido dada por las propias coordenadas temporales y geográficas del periodo establecido. Bien es cierto que, en este caso, afortunadamente, la bibliografía es cada vez más amplia, gracias a la recuperación que en los últimos años se ha realizado a raíz de las conmemoraciones de la Guerra Civil española y el fenómeno del exilio de 1939, relacionadas con la Ley de Memoria Histórica de 2007.²⁰ Antes de ello ya había diferentes especialistas dedicados a dichas investigaciones desde campos variados, unos estudios que se iniciaron con los pioneros volúmenes colectivos coordinados por José Luis Abellán.²¹ Desde entonces, cada vez han sido más las iniciativas impulsadas para la recuperación de este rico patrimonio olvidado. Entre las organizaciones que establecen este objetivo entre sus fundamentos, destaca la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC), que desde 1996 ha emprendido múltiples proyectos en este sentido. En el ámbito literario, los estudios de Manuel Aznar Soler y su Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) fueron adelantados en recuperar a novelistas, poetas, dramaturgos y sus producciones en distintos territorios del exilio. Desde la filosofía, la historia y el pensamiento, especialistas como Nicolás Sánchez Albornoz, Vicente Llorens, Alicia Alted, María Fernanda Mancebo, José María Ballester, Antolín Sánchez Cuervo y José María López Sánchez, han realizado profundas investigaciones sobre los refugiados españoles. En el mundo del arte, la mayor producción ha sido realizada, desde hace más de veinte años, por Miguel Cabañas Bravo. Además, los brillantes estudios de otros investigadores, como Jaime Brihuela, Arturo Souto Alabarce, Concha Lomba, Juan Manuel Bonet, Manuel García, Francisco Agramunt, Luis Sáenz de la Calzada, Dolores Fernández, Javier Pérez Segura, Sofía Diéguez y Jesús Pedro Lorente, entre otros, han ido arrojando luz a distintos ámbitos del exilio artístico español.

Por todo ello, la investigación recogida en este libro ha debido solventar la existencia de lagunas en varios de sus ámbitos de temática y de contextualización. La escasez de estudios previos en la línea estudiada, así como el carácter marcadamente interdisciplinario que destaca en este planteamiento, han llevado a la aplicación de una metodología poco frecuente en los estudios de historia del arte, que ha ido demandando el propio proceso de configuración del mismo, a medida que se ha avanzado en su desarrollo, y que presentamos a continuación.

¹⁹ Inscrito en 2010 sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Decisión 5.COM 6.39. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00363> [Consulta: 23/02/2011].

²⁰ Ley de Memoria Histórica. Ley 52/2007, 26-12-2007 (BOE 310.22296). Previamente, la Ley 24/2006, 7-7-2006 (BOE 162 del 8-7-2006) declaró 2006 como Año de la Memoria Histórica, al cumplirse el 75º aniversario de la proclamación de la II República Española y el 70º del inicio de la Guerra Civil.

²¹ ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, VI tomos, Madrid, Taurus, 1976-1978.

Objetivos, metodología y estructura

Esta investigación sobre la producción de los artistas españoles en la danza se planteó establecer una cartografía del fenómeno de los artistas españoles que trabajaron como escenógrafos y figurinistas entre 1916 y 1962, identificando sus producciones en los distintos lugares de trabajo y asentamiento, desde la Edad de Plata hasta los años del exilio republicano. Para ello, había que localizar y estudiar los proyectos para escenografía de danza en el conjunto de las distintas producciones individuales de los artistas y valorar el nivel de internacionalización que alcanzó este trabajo, especialmente en el contexto del fenómeno del exilio de 1939. A la dispersión que generaron las circunstancias políticas se sumaba el carácter itinerante de las representaciones de danza durante las giras, lo que añadía más dificultad a la hora de rastrear las huellas de estas manifestaciones.

Igualmente, uno de los objetivos más interesantes consistía en analizar el establecimiento de redes creativas interdisciplinarias generado a raíz de los encargos de escenografía y figurinismo para distintos ballets en los que participaron los artistas españoles, así como estudiar los rasgos de modernidad y vanguardia detectables en las producciones de danza de los años veinte y treinta y determinar su grado de alcance e innovación. En este sentido, había que distinguir los cambios sufridos en el panorama de la escenografía para danza durante la Guerra Civil española y su papel como instrumento político e ideológico, así como comparar la dedicación a la escenografía y el trabajo en la danza en los principales focos del exilio español republicano: París, Londres, Moscú, Nueva York, México, el Caribe y el Cono Sur.

También se planteó detectar las finalidades que buscaron los artistas españoles que se dedicaron a la danza como escenógrafos en las distintas etapas que comprenden este estudio. Por último, en esta dedicación artística, se proyectó un doble análisis: por un lado, el de los contenidos, especialmente, los relacionados con la presencia del mito romántico y el estereotipo de lo español configurado en el imaginario colectivo; por otro lado, el de las formas, esto es, la aparición de las distintas estéticas a las que se recurrió a lo largo del periodo delimitado y su aplicación en función de las disciplinas de danza: clásica, moderna, española y folklórica.

Para llevar a cabo los objetivos propuestos en esta investigación se ha recurrido a una metodología que atienda al carácter interdisciplinario del objeto de estudio, así como al contexto político, social y cultural que enmarca y condiciona la producción escenográfica para la danza entre 1916 y 1962, es decir, de la Edad de Plata al exilio. Dada la imposibilidad de acceder a la fuente principal que constituye la propia obra de arte, siendo esta una obra de arte efímero, un estudio como el que aquí se plantea ha debido recurrir al análisis de todos aquellos elementos que intervienen en la configuración de esta obra de arte total, para tratar de reconstruirla en la medida de lo posible. Por ello, esta investigación ha tenido en cuenta un gran abanico de fuentes, con las que analizar tanto el objeto artístico en sí como el contexto en el que cada pieza fue creada.

Entre las primeras, podemos destacar las fuentes gráficas: las obras artísticas que han formado parte de la escenografía, como los telones y los trajes; los bocetos de decorados y figurines; las fotografías de la representación o posados de los bailarines; carteles y programas de mano y, por último, maquetas y teatrinos. En segundo lugar, hemos tenido en consideración las fuentes escritas, divididas en las siguientes categorías: fuentes documentales, como contratos, correspondencia, facturas, invitaciones, programas de mano, expedientes, etc.; fuentes hemerográficas, como críticas teatrales, artículos de opinión, reportajes, carteleras, etc.; fuentes

musicales y coreológicas, como partituras y notaciones; fuentes literarias, como los libretos de las obras representadas y los textos dramáticos o novelas sobre las que se ha adaptado el argumento; y fuentes bibliográficas de la época estudiada. Por último, también hemos considerado las fuentes sonoras, especialmente en el estudio de la música en las obras de danza, ópera o teatro lírico, y las fuentes audiovisuales, como pequeñas grabaciones y piezas cortas de cine que capturaron algunas representaciones.

Dada la naturaleza compleja del objeto de estudio, se ha recurrido, complementariamente, a una metodología que analizase las redes creativas interdisciplinares que han marcado, en cada caso, su configuración. Para ello, la investigación se ha apoyado en las corrientes de pensamiento que han reflexionado acerca del uso de las herramientas, los métodos y los contenidos de otras ciencias, para lograr análisis que abarquen perspectivas amplias, acordes con el propio objeto de estudio. Así, se ha sobrellevado la ambigüedad en las atribuciones y en las definiciones de los elementos escénicos, y se ha estudiado de manera más completa la coautoría de los procesos de creación, la condición efímera de su proyección única y la falta de una adscripción disciplinar y metodológica clara.

En los últimos años, quizás algunas de las ideas más acordes con estos planteamientos adaptables, laxos y motivadores han sido las del «Pensamiento Complejo» y la «Transdisciplinariedad». En su desarrollo, pensadores como Edgar Morin, Barasab Nicolescu y el círculo del Centre Internationale de Recherches et Études Transdisciplinaires de París, se han preguntado acerca de estas cuestiones desde las últimas décadas del siglo pasado.²² Sirviéndose de tales principios en este estudio, la interdisciplinariedad escénica ha arrojado luz al tema elegido desde algunas de las propuestas de otras ciencias. Así, he recurrido a la filología para analizar el libreto o el texto literario; a la coreología para desentrañar los aspectos referentes a la danza y el movimiento; y a la musicología, para obtener información de la composición y la interpretación musical.

Por último, es importante insistir en la importancia que ha tenido para la articulación de esta investigación el análisis del contexto histórico: social y político, artístico y cultural, en el que se imbricaron las producciones artísticas analizadas. Con todo ello, se ha atendido a la particularidad del objeto de estudio de esta investigación, sirviéndose de las herramientas y los métodos que, desde puntos de vista flexibles, han ayudado a sacar el máximo partido a las fuentes y la documentación. Así, se ha ahondado en elementos individuales, pero también se han trazado los hilos conductores y se han extraído aspectos generales que responden a las coordenadas que enmarcan el periodo establecido y el fenómeno localizado.

La investigación ha sido estructurada en tres grandes capítulos, correspondientes a los tres periodos cronológicos en los que se divide la principal actuación recogida. El primero corresponde a la llamada Edad de Plata, comprendido entre 1916 y 1936. En él se analiza el esplendor de la escenografía entre la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev a España y el estallido de la Guerra Civil española. En un primer epígrafe, dedicado a la danza clásica y las formas nuevas, se estudia la presencia de los escenógrafos españoles tanto en las compañías de ballet extranjeras, como en las de dentro de España. Además, se analiza la relación de la danza con el modernismo y el institucionismo, así como con los múltiples aspectos culturales

²² Véase MORIN, Edgar: *El método*, Madrid, Cátedra, 1983-2003 (1977). NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Rocher, 1996, p. 69. Véase ARONSON, Perla: «La emergencia de la ciencia transdisciplinar», *Cinta de Moebio*, 18, Santiago de Chile, Universidad de Chile, diciembre de 2003, p. 7.

fomentados en los distintos ámbitos de actuación del institucionismo. También se desglosan las intervenciones de los artistas para las compañías de los bailarines Joan Magrinyà y Gerardo Atienza. Un segundo epígrafe se centra en las numerosas compañías de bailes españoles y su relación con la Escuela de París, analizando la definición del imaginario, surgido y profundizando en las producciones de los pintores que trabajaron para estas agrupaciones de danza española, especialmente para Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López *La Argentinita* y Vicente Escudero.

El segundo capítulo está dedicado a la actuación generada durante la Guerra Civil española, correspondiente al periodo comprendido entre 1936 y 1939. En su primer apartado se han analizado los espectáculos que tuvieron lugar dentro de España, tanto en el bando republicano —donde destacó la «danza de guerra»—, como en el franquista, en el que se destaca la labor de Pedro Pruna y José Caballero. En el segundo apartado se insiste en las distintas campañas de danza promovidas fuera de España durante la guerra, tanto en eventos internacionales financiados por la República como en organizaciones propagandísticas dependientes de los gobiernos vasco y catalán. Asimismo, se presentan los ejemplos más destacados de artistas despolitizados, que buscaron alejarse de toda identificación política: entre ellos los casos de bailarines como *La Argentinita* y Pilar López, y de pintores como Mariano Andreu y Pedro Pruna fuera de España.

El tercer y último capítulo ha indagado en el fenómeno del exilio republicano, que marcó la producción escenográfica para la danza desarrollada entre los años 1939 y 1962 en los distintos focos de acogida. A partir de los resultados, se ha dividido tal desarrollo en dos grandes apartados: la producción en el exilio de Europa y en el de América. En el primero, se ha rastreado a los escenógrafos que se integraron en la Escuela de París durante sus años de refugiados y, en el segundo, se han sondeado otros centros de menor recepción de exiliados: Londres y Moscú. No obstante, este segundo epígrafe también acoge otras importantes vertientes de la investigación: la de los miembros españoles que trabajaron en compañías de ballet en la Escuela de Nueva York y en la danza latinoamericana —con México, el Caribe y el Cono Sur como sus tres principales centros de desarrollo—.

La investigación y el análisis realizados descubren un vasto y riquísimo campo de estudio que, *a priori*, se presenta muy atractivo como objeto de estudio, tanto por la cantidad de información inédita que ha sido detectada como por las posibilidades que ofrece a futuros trabajos interdisciplinarios. Se ha logrado una aproximación al mundo de la danza durante la Edad de Plata, la Guerra Civil y el exilio republicano que abre la puerta a futuras indagaciones, que intensifiquen y complementen la información expuesta sobre el periodo analizado. Además, induce a continuar la elaboración cronológica de una cartografía de la escenografía de la danza en otras coordenadas emparentadas, como el del análisis del panorama interior de la posguerra española —que aquí escapaba de los objetivos preestablecidos— y la segunda mitad del siglo XX, así como de estudios monográficos de algunos de los artistas aquí comprendidos.

Somos conscientes de que, en cierta medida, los artistas analizados han sido tratados con distinta profundidad. Esto se debe a dos razones fundamentales. Por un lado, no todos los creadores de los tres periodos estudiados tuvieron una misma dedicación a la pintura para danza, sino que a veces solo realizaron una o dos colaboraciones puntuales, por lo que, tanto su fondo teórico como sus contribuciones a la disciplina no resultaron igual de complejas e interesantes que otros casos. Por otro lado, en ciertas ocasiones, una gran parte de la obra destinada a estas producciones escénicas se ha perdido o se ha dispersado demasiado y no se han

conservado bocetos o fotografías del estreno, de manera que el análisis resulta forzosamente parcelado y fragmentario. A medida que se vayan descubriendo y recuperando estas piezas, la cartografía trazada en esta investigación podrá ir siendo completada. Por tanto, el fin principal de la investigación presentada es establecer las bases, el mapa general de este fenómeno, una investigación de la que surjan las primeras preguntas. Hemos tratado de contestar aquellos interrogantes más generales y comunes. Sin embargo, el rico campo abierto deberá ser desgranado, casi de forma monográfica, por cada uno de los artistas dedicados a la danza que la investigación ha destapado.

A veces, la voluntad de mantener un doble plano en el tono de esta investigación —un análisis en profundidad en las trayectorias individuales de los artistas, combinado con un discurso general, que hile los elementos comunes en el fenómeno de la producción plástica en la danza—, ha podido otorgar un carácter quizá algo fragmentario e intercalado a la argumentación. Con todo, creemos que esa visión es necesaria en una investigación que busca confeccionar una especie de mosaico, en el que las pequeñas piezas se integren en un panorama de conjunto al que ayuden a dar sentido. Con ello se ha pretendido detectar un ámbito que permanecía prácticamente en la sombra de la historiografía española y arrojar luz mediante una investigación que, a partir de aquí, puede abrir nuevos caminos en los estudios artísticos futuros.

Agradecimientos

A lo largo de los años en los que he realizado mis investigaciones he tenido la oportunidad de completar mi formación y especializarme, de residir y estudiar en otros países, de bucear entre los archivos, bibliotecas y museos de muchos lugares. En ellos he experimentado, a veces, cierta desesperación, frustración o impotencia, al no encontrar lo esperado, pero también, en otras ocasiones, la sorpresa, la alegría y la reconfortante sensación de que lo hallado ayudaba a completar el puzzle. En esta carrera de fondo que implica dedicarse a la investigación, mi llegada no habría sido posible sin el apoyo que he recibido desde distintas procedencias, una ayuda que me gustaría agradecer con las siguientes líneas.

La investigación me ha permitido pasar largas horas, casi en soledad, en lugares únicos, tener contacto directo con los restos de la historia que he puesto por escrito. Algunos de los más especiales han pasado, por ejemplo, en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de París, entre cuadros de bailarinas famosas y libros vetustos sobre el teatro. He investigado en un quinto sótano de un edificio de alta seguridad de Wall Street, donde se conservan los archivos del New York City Ballet y donde la amabilísima archivera me enseñó los trajes diseñados por Esteban Francés y cosidos por Barbara Karinska. También he podido tener en mis manos los bocetos de los decorados y trajes conservados en los archivos del Victoria & Albert Museum londinense. He pasado horas memorables, buscando entre los olvidados fondos de Joan Magrinyà, conservados en Vilanova i la Geltrú, donde encontré fotografías, recortes, trajes, cartas y enseres personales, que me ayudaron a aproximarme de una manera muy personal al bailarín catalán. He disfrutado enormemente trabajando en un entorno tan espectacular como el de la Bibliothèque Sainte Geneviève, en París, o la Bodleian Library, en Oxford. He dedicado días a acercarme al Dalí escenógrafo en lo que antes era su residencia de la Torre Galatea, donde hoy está el Centro de Estudios dalinianos de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueres. Me he desplazado al encantador Almagro, para ver los fondos del Museo Nacional del Teatro.

En fin, he invertido muchas horas en investigar, pero digamos que han supuesto muy buenos momentos e inolvidables vivencias.

También he tenido la gran suerte de conversar con algunos protagonistas abordados en este libro o con sus familias, que me han contado de primera mano muchas historias, han puesto a mi disposición obras, fotografías, documentos y tantas facilidades para llevar a cabo mi investigación. Guardo un recuerdo especialmente cariñoso de mi visita a Judith Gorman y Carlos Sáenz de Tejada, que me acogieron en su preciosa casa de Laguardia, en medio de los campos alaveses, y me ofrecieron todo lo que estuvo en su mano para mi estudio. Igualmente, María Fernanda Thomas de Carranza, la viuda de José Caballero, me mostró la enorme cantidad de bocetos y figurines que guarda en su casa madrileña, muy cerca del estudio que tuvo el bailarín Antonio Ruiz Soler, con el que tantas veces colaboró el pintor. También me invitaron a su casa Conchita Burmann y Eric Beerman, con quienes estuve hablando del brillante escenógrafo Sigfrido Burmann, padre de Conchita. Asimismo, fueron muy especiales para mí los encuentros con Maruja Bardasano, la bailarina y la pintora, que se exilió a México siendo una niña, junto a sus padres José Bardasano y Juana Francisca Rubio, ambos artistas. Sus vivos recuerdos, completados en ocasiones por la memoria de su marido, Carlos Peña, o de su hija Rosalba, me ayudaron enormemente para entender el contexto de las artes y de la danza durante el exilio mexicano, y las fotografías, los programas de mano y los recortes de prensa han aportado muchos datos de esta investigación.

Otros momentos inolvidables sucedieron en la recién creada Fundación Argentinita y Pilar López, en la que sus sobrinos, José Manuel y Paula Cusi Presa, me permitieron estudiar los desconocidos bocetos de Santiago Ontañón, Gori Muñoz, Francisco Santa Cruz o Salvador Bartolozzi, conservados entre las decenas de cajas, baúles y carpetas que conforman los desconocidos fondos de la riquísima fundación. Fueron también muy amables al invitarme a su casa barcelonesa Arnau Puig y Consol Villaubí; el primero, teórico del grupo Dau al Set y, la segunda, bailarina puntera en la experimentación de la danza catalana de los años setenta y ochenta, con quienes estuve conversando e informándome largamente. Por último, conseguí localizar en Murcia a los herederos del pintor Pedro Flores, Miguel Ángel y Antonia Flores Perea; a los de Santiago Ontañón, en Madrid, Ricardo de Quesada y Alfonso de Orueta Ontañón; así como a una hija de Gori Muñoz, en Francia, Carmen Bernand. Por último, los tres hijos de Antoni García Lamolla, Antoni, Carmen y Yolanda, me aclararon algunas cuestiones sobre la faceta de escenógrafo de su padre. A todos ellos quiero expresarles mi más sincero y profundo agradecimiento.

Igualmente, tantos viajes y tanto movimiento no habrían sido posibles sin las instituciones que han facilitado los medios materiales para dedicarme a la investigación. En primer lugar, he de citar al Ministerio de Educación, que sustenta el programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), gracias al cual realicé mi tesis doctoral. También, debo aludir al antiguo Ministerio de Ciencia e Innovación, de quien dependía el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde desarrollé mis años de trabajo predoctoral. Como parte del CSIC, me integré en el Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, dependiente de la Línea de Investigación de Cultura Visual, en el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Asimismo, esta investigación se enmarcó en los proyectos de investigación del Plan Nacional I+D+I del MICINN *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR2008-00744) y *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (HAR2011-25864), cuyo investigador principal es Miguel Cabañas Bravo.

Una parte de la investigación que ha generado la publicación de este libro se desarrolló durante tres estancias de varios meses en centros extranjeros, con las que pude acceder a las fuentes, la documentación y la bibliografía específica conservadas fuera de España. Agradezco su acogida a los tres organismos internacionales donde he trabajado. En primer lugar, al Équipe de Recherche en Histoire de l'Art Contemporaine (ERCO) del Centre André Chastel, Institut National d'Histoire de l'Art. CNRS - Université de Paris IV-Sorbonne, un equipo codirigido por la doctora Françoise Levaillant y el doctor Serge Lemoine. En segundo lugar, al Department of History de la Columbia University de Nueva York, gracias a la designación que hizo a mi favor el doctor Richard B. Tudisco como Visiting Scholar y al seguimiento de la doctora Lynn Garafola, a quien agradezco profundamente su perfecta orientación en la investigación desarrollada en las distintas instituciones neoyorquinas, así como en muchas de las líneas desarrolladas en este libro. En tercer lugar, a The Courtauld Institute of Art, de la University of London, donde fui designada Ph.D. Occasional Student, con la tutela de la doctora Shulamith Behr, en el marco de sus proyectos de estudio del exilio artístico en Gran Bretaña.

En este sentido, también me gustaría mencionar a las personas que han facilitado esta tarea, tanto dentro como fuera de España: Maria Cristina Assumma (IULM), Laura Arias (UCM), Javier Arnaldo (UCM), Carmen Bernárdez (UCM), Josep Casamartina, Isabel Casanellas, Cuca R. Costa (CED, Fundación Gala-Salvador Dalí), Fina Duran, Rose Duroux (U. Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand), Dolores Fernández (AEMIC, UCM), Francesc Fontbona (BNC), Luis Miguel García Mora (Fundación MAPFRE), Fátima Gómez Ventura (UCM), Roman Gubern (UAB), Julià Guillamon, Galina Lewandowicz (Cincinnati Art Museum), Ángel Martínez Roger (RESAD), Gerard Malgat, Miquel Marzal (BMVB), Tatiana Massine Weinbaum, Juan Mata (Ballet Nacional de España), Rosa Peralta (GEXEL), Charles Perrier (NYPL), Béatrice Picon-Vallin (INHA), Delphine Pinasa (CNCS), Pilar Piñón (Instituto Internacional), Jennifer Pollock (Univ. Cincinnati Library), Jane Preckner (V&A), Laura Raucher (NYCB), Arturo Rubio (U. Nebrija), Fabienne Sabarros-Helly (CNCS), Kristin Spangenberg (Cincinnati Art Museum), Pavel Stepanek (U. Praga) y Francis Zimmerman (EHESS).

Especialmente, quiero dar las gracias a las personas sin las cuales esta investigación no habría sido posible. En primer lugar, a mi director de tesis, Miguel Cabañas Bravo, investigador científico del CSIC, quien ha dedicado una gran parte de su tiempo a enseñarme cómo ser una mejor investigadora y se ha empapado en profundidad en todas las fases que ha llevado consigo este estudio. Igualmente, a mi codirectora, Ana María Arias de Cossío, catedrática de la UCM, quien ha guiado mis primeras investigaciones sobre escenografía desde la licenciatura y en quien siempre he encontrado un apoyo y un refuerzo. También quiero dar las gracias a los miembros de la L.I. Cultura Visual y del CCHS del CSIC, así como a los profesores del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la UCM, el apoyo cotidiano y las sugerencias que han ayudado a mejorar mi investigación. Asimismo, agradezco profundamente a los miembros de mi tribunal de tesis, los profesores Manuel Aznar Soler, Nigel Dennis, Lucía García de Carpi, M.^a Dolores Jiménez-Blanco y M.^a Francisca Vilches de Frutos, sus comentarios, apreciaciones y orientación, que ayudaron a mejorar muchos aspectos de mi investigación y a abrir nuevos horizontes, volcados en este libro.

Una investigación de estas características, en la que se mezclan la historia del arte y la danza, no sería la misma si en mi formación no hubiera pasado más de veinte años practicando la danza clásica y contemporánea. Creo que el conocimiento que he podido adquirir de esta disciplina desde un punto de vista práctico y teórico me ha permitido enfrentarme al objeto

de estudio desde una perspectiva más completa. Gracias a los años de aprendizaje, trabajo, práctica, diversión y vivencias comunes con mis amigas y compañeras —María, Natalia, Sara, Ana, Patricia, Laura, Lara, Miriam, Rebeca, Marisol...—, he podido acercarme a una visión interdisciplinaria necesaria para la buena conclusión de esta investigación.

Dejo para lo último lo más importante, pues sin mis amigas y amigos y sin mi familia, definitivamente, este libro no se habría escrito. En cuatro largos años, esta investigación ha sido el fondo de muchas vivencias y experiencias, y todas estas personas forman parte, de alguna manera, de este trabajo. Mis amigos y compañeros de la licenciatura, el doctorado y las estancias —Nacho, Aitana, Gema, Fran, Elena, Marta, Fernando, Simon, Pauline, Claudia, Claire...—; mis compañeros de horas y horas compartidas de despacho y módulo y, algunos, hoy imprescindibles y entrañables amigos —Mario, Noemi, Joan, Jesús, Vanni, Antonio, Irene, Joserra, Sergio, Paula, Damián, Juan—; y, por supuesto, mis incondicionales y queridas amigas —Paula, Pilar, Gloria, Marina, Juan, Patricia...—. A todas estas personas y a otras tantas con cuya cita me extendería demasiado, les doy las gracias. Merecen una mención especial mi hermana Amaya y mi amigo Simon, que me ayudaron en la edición de los textos e imágenes. Finalmente, quiero dar las gracias a mis padres, mis hermanos, mis abuelos, mi tía M.^a Ángeles, Inma y el resto de mis tíos y mis primos de mi unida y querida familia, que siempre están presentes, apoyando y prestando cuanta ayuda sea necesaria. Y, como siempre, a Pedro, mi compañero de viaje, mi apoyo y mi sonrisa en todos y cada uno de los pasos del camino.