

Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras¹

Idoia MURGA CASTRO
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

RESUMEN

El diseño de decorados y figurines para espectáculos de danza fue una labor muy habitual entre los pintores españoles del siglo XX, que hallaron en los escenarios un interesante ámbito de experimentación con los nuevos lenguajes artísticos y una amplia plataforma de difusión de su obra. El contacto de las artes plásticas con otras disciplinas, en las que se introduce el movimiento, la música y la literatura, caracteriza su estudio con una complejidad que implica el análisis de todas sus variables desde diferentes puntos de vista. Tomando como base las figuras y las obras más importantes de esos años, este texto plantea nuevos enfoques en el estudio de la producción artística contemporánea, para abrir nuevas vías en el debate sobre cuestiones metodológicas y enriquecer el intercambio con otros ámbitos humanísticos.

Palabras clave: Escenografía; figurinismo; danza; entreguerras; arte del siglo XX; metodología.

Artists and Methods in Dance: An Approach to the Study of Spanish Scenography Between the Wars.

ABSTRACT

The set and costume design for dance performance was a usual work among the Spanish painters in the 20th century, who considered the scene as an interesting space for experimentation with the new artistic languages and as a platform to widely spread their novelties. The contact between plastic arts and the other disciplines, movement, music, and literature, determines a complex analysis from different points of view. Starting with the most important artists and works of that time as a basic ground, this article presents various approaches to the study of the contemporary artist production in order to introduce new lines to the discussion on methodological questions and to enrich the exchange with other humanistic fields.

Keywords: Scenography; costume design; dance; between the wars; 20th century art; methods.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de la ayuda de FPU del MICINN, así como del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (PN I+D+I 2008/2011 ref. HAR2008-00744).

El debate y los planteamientos sobre las cuestiones metodológicas que se aplican al estudio de la Historia del Arte no es algo muy frecuente en nuestra disciplina científica y, sin embargo, todos los que nos dedicamos a la investigación hemos tenido que enfrentarnos a nuestro objeto de estudio de una manera o de otra, a veces de forma algo más intuitiva que planificada, para intentar dar respuesta a nuestras preguntas. Son muchos los especialistas que, a lo largo del tiempo, han tratado de actualizar o de construir nuevos sistemas para abordar diversos asuntos englobados en nuestras ciencias humanas y sociales. Este texto acude a ellos para reflexionar acerca de la figura del artista escenógrafo español en el periodo de entreguerras, periodo que en España también se conoce como Edad de Plata².

La franja cronológica escogida para nuestro estudio comienza en 1916, año de la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev a España, que huían de la I Guerra Mundial, y del encargo de la escenografía de *Parade* a Picasso. Termina en 1936, con la muerte de Antonia Mercé “La Argentina” y el estallido de la Guerra Civil española, que trajo como consecuencia el nacimiento del teatro y la danza de guerra en nuestro país. En concreto nos interesa estudiar la producción que los artistas escenógrafos de principios de siglo realizaron en exclusiva para la danza, arte que comparte con el teatro el lugar físico y el aparato técnico, pero cuyo lenguaje, basado en el movimiento, su soporte corporal y su simbiosis musical, lo convierten en un ámbito único para la experimentación plástica. De esta forma, a través del estudio de este fenómeno, se plantean una serie de reflexiones acerca de la manera de abordar la singularidad de la producción artística de carácter efímero.

Dilemas y ambigüedades en la formación, las competencias y la producción de los artistas escenógrafos

Las primeras preguntas que surgen al plantearse un trabajo como éste son qué se entiende por un artista escenógrafo y cuál es su vínculo con la pintura y el teatro en su producción para la escenografía contemporánea. El uso del término ha sido utilizado de muy diversas maneras en el estudio de las manifestaciones escénicas, las arquitecturas efímeras y las celebraciones de carácter religioso y pagano a lo largo de la historia. Sin embargo, resulta interesante analizar la trayectoria de esta

² El primero en utilizar esta denominación fue José María Jover, aunque José Carlos Mainer lo popularizó. Sin embargo, sus acotaciones cronológicas han sido muy debatidas y siguen generando distintos estudios. De hecho, investigadores como Miguel Cabañas hablan ya de Siglo de Plata, señalando el florecimiento cultural que tuvo lugar, no sólo a lo largo del primer tercio, sino durante toda la centuria. En lo que respecta a la escenografía, consideramos que la Edad de Plata comprende el periodo entre los años 1916 y 1936. Vid. 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*, Madrid, Cátedra, 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*, Astorga, Ayuntamiento, 2007.

figura, para determinar si existen rasgos específicos de su producción en la Edad Contemporánea.

La participación de los artistas plásticos de más renombre en todas las vertientes del ámbito escénico ha sido un fenómeno muy frecuente, como pueden ejemplificar los diseños de telones, figurines y aparatos efímeros de pintores como Botticelli, Leonardo o Bernini. Sin embargo, no existía una atribución clara y exclusiva de los creadores plásticos a esta labor, sino que sus competencias eran compartidas con arquitectos, ingenieros y diseñadores. Por ello, en muchas ocasiones esta parte de su producción ha sido definida de manera ambigua y ha quedado fuera de análisis monográficos en los que se ha dado una mayor importancia a otros géneros artísticos. Algunos estudios centrados en el esplendor de este fenómeno en la Edad Moderna han señalado que quizás este descuido se deba a la excesiva separación entre las artes mayores, de considerable prestigio, y estas otras actividades, a menudo desdeñadas³, jerarquía que, además, hemos mantenido hasta hace poco tiempo, a través de la herencia del enciclopedismo y el canon ilustrado. Por otro lado, una excesiva atención a los criterios puramente artísticos, en detrimento de otros factores contextuales que hacen diferente el cuadro del boceto escenográfico, ha colaborado a que el enfoque formalista haya desplazado durante mucho tiempo el estudio de la singularidad de esta producción artística.

Desde el siglo XVI, el pintor escenógrafo debía dominar perfectamente la representación por medio de la perspectiva, que se convirtió prácticamente en un sinónimo de escenografía y que evolucionó de manera pareja a la geometría proyectiva, sentando los cimientos de la construcción de la mirada occidental hasta las vanguardias⁴ (**fig. 1**). Su formación se institucionalizó en España desde 1766, cuando apareció como materia oficial en las academias de Bellas Artes⁵. Incluso el diccionario de la RAE recoge todavía, en su última edición, la siguiente acepción

³ Carmen González Román es una de las especialistas en el desarrollo de la escenografía, la perspectiva y la arquitectura efímera en la Edad Moderna española. *Vid.* sus estudios: GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, “El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna” en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, y COLOMA MARTÍN, Ignacio (coords.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 1, Málaga, 2003, pp. 207-224; ÍDEM, “Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009. *Cf.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en EGIDO, Aurora (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, 1989, pp. 61-90.

⁴ La psicología de la representación se ha ocupado de estudiar en profundidad esas cuestiones. Análisis como el de Gombrich han dado las claves acerca de la colaboración del espectador para introducirse conscientemente en la ficción a partir de su interpretación de signos en la escenografía pintada. GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Puede encontrarse una reflexión sobre la representación visual condicionada por la perspectiva en PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como “forma simbólica”*, Barcelona, Tusquets, 1973.

⁵ Ese año se creó la cátedra de Perspectiva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. *Vid.* MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923, p. 268.

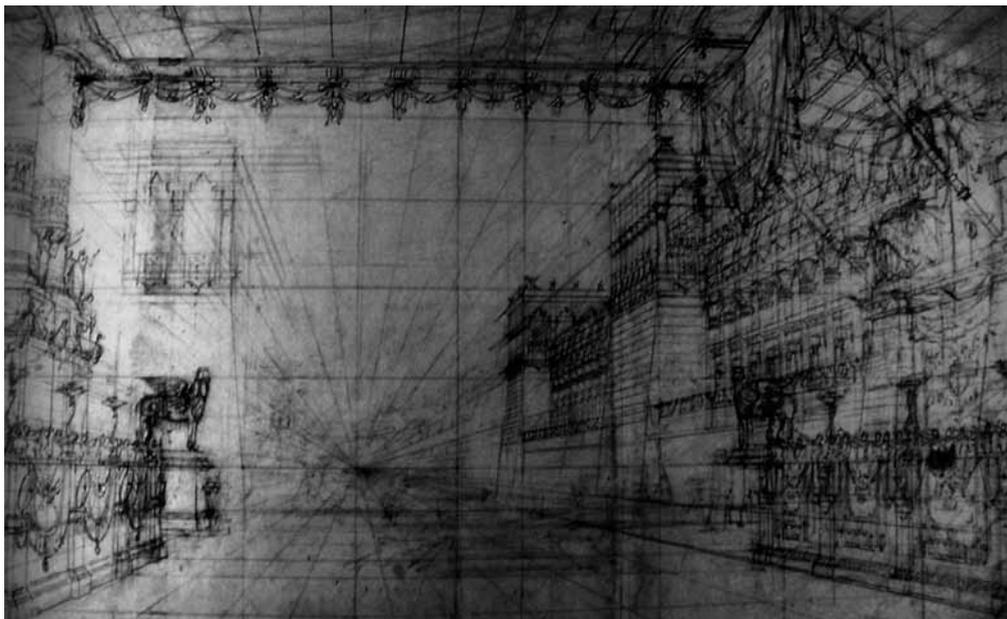


Fig. 1. Giorgio Busato, boceto para telón del Teatro Real de Madrid, 1885

del vocablo “escenografía”: “Delineación en perspectiva de un objeto, en la que se representan todas aquellas superficies que se pueden descubrir desde un punto determinado”⁶. Ese único punto de vista es el adoptado por el público -el ojo fijo- como base de la estructura de los teatros a la italiana.

La vertiente ilusionista experimentó un gran desarrollo en el teatro barroco, al explorar con gran interés la representación de las tres dimensiones en el plano del telón de fondo y centrarse en la configuración de la ventana ficticia o, lo que es lo mismo, del trampantojo. Desde el siglo XVIII este exitoso recurso convivió con una tendencia pictoricista, basada en la “escena-cuadro” y seguidora de la estética mimética, en hegemonía hasta principios del siglo XX⁷. No obstante, las primeras décadas de esa nueva centuria marcaron un antes y un después en la profesión escénica. El cambio se ha situado entre 1890 -momento en que Paul Fort estrenó su *Théâtre d’Art*- y 1910, cuando se evidenció el movimiento de los *peintres au théâtre*⁸. Los artistas plásticos sin una formación específica en el terreno escénico

⁶ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22º ed., 2001.

⁷ ARREGUI, Juan P., “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 14, Madrid, UCM, 2000.

⁸ Ambas fechas son las propuestas de Denis Bablet y Léon Moussinac. Vid. BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, Paris, Société Internationale d’Art, 1975; MOUSSINAC, Léon, *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Albert Lévy, 1931.

daban el salto hacia el teatro y la danza mediante la confección de decorados y figurines, a los que trasladaron sus novedades estéticas. Su trabajo se realizaba en sintonía con las creaciones de músicos, coreógrafos, literatos e intérpretes contemporáneos, hasta lograr únicas sinergias artísticas.

Esta transformación es producto de diversos factores, subrayados en su momento por distintos pensadores del hecho teatral. En primer lugar, y precisamente en relación con la representación del juego entre realidad y ficción que acabamos de exponer, hay que citar a Joaquín Muñoz Morillejo, quien en 1923 denunció la progresiva falta de importancia de los conocimientos de perspectiva en la preparación de los autores, lo que favoreció el desarrollo de otras formas de puesta en escena, acordes con las propuestas de las vanguardias históricas⁹. Así, todavía en 1928, lo ratificaba José Dhoy, crítico y figurinista: “Lo que las más de las veces ocurre es que se improvisan escenógrafos que carecen de los más elementales rudimentos de dibujo en general, y perspectiva especialmente, y careciendo de esos medios tan necesarios y precisos para la equilibrada y perfecta composición de un cuadro, sea o no escenográfico, intentan suplir su falta de dotes de dibujante y pintor substituyendo la única fuerza colorista, la de la paleta, con reflectores que proyectan caprichosas iluminaciones sobre desarticuladas y desdibujadas composiciones”¹⁰.

Otra de las causas fue identificada en 1955 por Raymond Cogniat, quien señaló el cansancio que se produjo en el cambio de siglo por la renovación de la puesta en escena exclusivamente a partir de las mejoras técnicas -la luminotecnia, la incorporación del gas y la electricidad, los escenarios giratorios, los ascensores, las cúpulas de Fortuny, los cicloramas, etc. En lugar de buscar novedades en las “tripas” del teatro, el vuelco llegó de la mano de los aspectos visibles sobre el escenario, en donde el público podía apreciar más fácilmente las innovaciones formales¹¹.

Uno de los primeros estudiosos del panorama teatral español que fue consciente de la renovación que se estaba viviendo sobre los escenarios fue Enrique Estévez Ortega, que escribió en 1928: “[...] hay que dar al traste con el criterio dominante en las dramaturgias al uso [...]. Lo esencial, se ha venido a creer en último, que consiste en la realidad imitativa. Y no. El teatro, como toda obra de arte, no puede ser una fotografía de la vida. No debe reproducir los acontecimientos a la manera que van sucediéndose en el decurso monótono de los días, sino al contrario, ha de ser selección de lo principal y significativo; y ha de mostrar la realidad imaginativa, pero no la verdad al alcance de la vista, como sucede ahora”¹². Así, de manera bastante clara, definió el teatro coetáneo de la siguiente

⁹ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923), *op. cit.*, p. 275.

¹⁰ DHOY, José, “El teatro por dentro. Vestuario y decoración”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 12-2-1928, pp. 74-78.

¹¹ COGNAT, Raymond, *Les décorateurs de théâtre*, Paris, L. Théâtrale, 1955.

¹² ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, p. 10.

manera: “El teatro de vanguardia [...] no es otra cosa que dar al traste con el anacronismo y dar, mostrar, una inquietud con acento de afirmación, totalmente inédita; una expresión rotunda e ignorada; unos moldes recientes. Crear. En el más puro sentido. No repetir, aclarando o cambiando lo conocido dentro de las normas tradicionales, sino ofrecer ideas originales por nuevos procedimientos y con una técnica desconocida”¹³.

La incursión de los artistas plásticos en los escenarios modificó la concepción que hasta entonces se tenía del pintor escenógrafo. Entre los distintos elementos novedosos que entraron en acción, cabe destacar el trasvase de influencias que implicó su colaboración, y que discurrió en un doble sentido: por un lado, las aportaciones que circularon del artista al teatro y, por otro, las del teatro al artista.

En la primera vía, el aire fresco que el pintor aportaba a los escenarios provocaba, paralelamente, el uso de técnicas alternativas a las de la preparación tradicional de la escenografía. Esto tenía como consecuencia, por un lado, la liberación de las normas de la perspectiva y la apertura a la oleada experimental formal de las vanguardias, lo que introdujo una nueva iconografía y unos nuevos soportes sobre las tablas. Por otro, distinguía aún más entre dos asociaciones: la de “diseñador-Arte-idea” de la de “taller-artesanía-objeto”.

En la vía opuesta, el teatro otorgaba al artista la libertad para experimentar en un nuevo espacio, en el que la tridimensionalidad y el movimiento eran los incentivos más preciados. El contacto con la música, la danza y la palabra resultaban, además, ricos ámbitos con los que establecer relaciones. El escenario surgía como una plataforma de difusión mucho mayor que la que ofrecían otro tipo de manifestaciones artísticas. La única condición a la que el artista siempre debía rendirse en el ámbito de lo escénico era la presencia figurativa del cuerpo humano sobre el escenario, dejando al margen las posibles tendencias a lo abstracto que éste pudiese desarrollar en otros terrenos de su producción. Como veremos, todo ello suponía un atractivo irresistible para la mayor parte de los artistas plásticos que trabajaron en las primeras décadas del siglo XX (**fig. 2**).

El carácter divulgativo de las formas, ideas y contenidos mostrados sobre el escenario, al que nos referíamos con anterioridad, fue una de las más destacadas ventajas que obtuvieron los artistas plásticos al trabajar en el teatro. La franja cronológica estudiada presenta la peculiaridad de ser un periodo en el que convivieron las exposiciones de arte oficial que habían obtenido un gran éxito durante la segunda mitad del siglo XIX, junto con las nuevas propuestas minoritarias, de pequeñas galerías y proyectos de los primeros marchantes, que apostaron por los artistas que crearon e introdujeron los lenguajes de vanguardia. Si se compara la difusión de las innovaciones plásticas que podían proporcionar las muestras de arte entre sus visitantes con respecto a la de los espectáculos de danza y teatro, es evidente que la de estos últi-

¹³ *Ibid.*, p. 31.



Fig. 2. Fotografía de Picasso en el taller, pintando el telón de boca de *Parade*, 1916.

mos suponía un índice de impacto y audiencia mucho mayor. Precisamente debido a la rica variedad de espectadores que implicaba la representación de la obra teatral, el uso de nuevas estéticas introdujo el escándalo sobre la escena, una reacción típica ante todas las manifestaciones de la vanguardia, que atrajo la atención de la crítica hacia los aspectos plásticos de decorados y trajes.

Por otro lado, un nuevo medio de difusión de la producción escenográfica del primer tercio del siglo XX lo constituyó la aparición de la exposición de escenografía, basada en la exhibición de bocetos, maquetas y teatrinos de destacados artistas escenógrafos. Así, por ejemplo, uno de los eventos con mayor repercusión en este sentido fue la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925. En ella el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra presentó un quiosco teatral de forma hexagonal con hornacinas, en el que se exhibían seis maquetas de decorados y figurines del Teatro Eslava de Madrid. Para su construcción colaboraron los tres grandes escenógrafos de la compañía, que exhibieron bocetos de seis de las piezas más interesantes: Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas¹⁴.

También destacaron las muestras monográficas dedicadas a Francisco Soler i Rovirosa, en el Liceo de Barcelona, en 1927, y a Salvador Alarma, en el Círculo

¹⁴ Vid. ABRIL, Manuel, "Exposición de Artes Decorativas, de París. La Instalación del Teatro de Eslava", en *Blanco y Negro*, Madrid, 20-9-1925, pp. 107 y ss.; ARTIÑANO, Pedro M. de, "España en la Exposición Internacional de Artes decorativas de París", en *El Sol*, Madrid, 2-5-1926, p. 6.

de Bellas Artes de Madrid, en 1928. Un año más tarde, dentro de las actividades de la Exposición Internacional de Teatro de Barcelona, se pudo contemplar la obra de ambos escenógrafos junto a la de otros como Moragas, Vilumara, Morales, Asensio, Castells, Rocarol, Brunet i Pons y los artistas del Eslava. De entre ellos, algunos destacaron en el terreno exclusivamente teatral y no sobresalieron especialmente en su producción plástica, mientras que otros resultaron verdaderos prototipos de artista escenógrafo y obtuvieron el éxito en todas las manifestaciones que cultivaron.

Además de por medio de las exposiciones, entre 1916 y 1936 se difundió la producción de los artistas escenógrafos gracias a la publicación de libros, catálogos y artículos en la prensa. Así, en 1919 apareció un volumen dedicado a Alarma¹⁵, con más de treinta reproducciones de sus telones de fondo y, posteriormente, los escritores José Francés y Feliu Elies dedicaron dos monografía a Soler i Rovirosa en 1928 y 1931, respectivamente¹⁶, en las que aparecían distintas fotografías de sus teatrinos y bocetos de decorados. Sin embargo, quizás la edición más cuidada y valiosa de esos años fue la que elaboró Gregorio Martínez Sierra sobre su experiencia escénica: *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, publicada en 1926, que obtuvo excelentes críticas (**fig. 3**)¹⁷. En ella se reprodujeron más de un centenar de imágenes a todo color de los bocetos, carteles, teatrinos y figurines de la empresa del Eslava, documento de extraordinario interés que fue premiado por su calidad y minuciosidad en la edición.

Por último, podemos señalar las críticas de las diversas publicaciones periódicas, dedicadas a las cuestiones de escenografía y figurinismo, como un importante agente divulgador de las novedades que aparecieron sobre los escenarios. Así, periódicos como *Blanco y Negro*, *ABC*, *La Esfera* y *Mirador*, sirvieron de espacio de debate entre las opiniones de críticos como Juan José Cadenas, Manuel Abril, José Alsina, Magda Donato, José Dhoy, José María del Hoyo y Rafael Sánchez Mazas¹⁸. El progresivo aumento de las reproducciones de imágenes escénicas extranjeras

¹⁵ ALARMA, Salvador, *Escenografía*, Barcelona, Casa Cuetos, 1919.

¹⁶ FRANCÉS, José, *Un maestro de la escenografía. Soler i Rovirosa*, Barcelona, Instituto del Teatro Nacional, 1928; ELIES, Feliu, *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, Barcelona, Seix i Barral, 1931.

¹⁷ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un teatro de arte en España 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926; ALSINA, José, "Un teatro de Arte en España", en *ABC*, 16-12-1926, p. 3.

¹⁸ Vid. ABRIL, M., "El decorado exótico. Emoción y pirueta", en *Blanco y Negro (BN)*, Madrid, 1-2-1925, pp. 78-82; "El teatro exótico. Tendencias escenográficas modernas", en *BN*, Madrid, 15-3-1925, pp. 79-82; "Tres «soluciones». Experimentos Escénicos", en *BN*, Madrid, 6-1-1929, pp. 74-76; ALSINA, J., "La expresión escénica. Las Innovaciones Rusas", en *BN*, Madrid, 20-2-1927; "Los nuevos horizontes del teatro", en *BN*, Madrid, 5-11-1933, pp. 107-109; DHOY, José, "Acotaciones sobre la plástica en la escena. Escenografía norteamericana", en *ABC*, 24-10-1929, pp. 10-11; serie "El teatro por dentro. Vestuario y Decoración", en *BN*, Madrid, 12-2-1928, pp. 74-78; 20-5-1928, pp. 107-113; 1-7-1928, pp. 82-86; 19-8-1928, pp. 83-87; 4-11-1928, pp. 91-93; 9-12-1928, pp. 63-66; 13-10-1929, pp. 67-68; 2-3-1930, pp. 65-66; 7-9-1930, p. 63; DONATO, Magda, "Lo decorativo en escena", en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25-12-1926, p. 4; HOYO, José M^a del, "El teatro por dentro. Vestuario y Decoración", en *BN*, Madrid, 17-5-1925, p. 78; 14-6-1925, p. 77; 19-7-1925, p. 93; 2-8-1925, p. 25; 15-11-1925, p. 89-92.

elevó a la prensa como definitiva ventana al nuevo abanico de posibilidades contemporáneas.

El estudio de la obra de arte efímero: la interdisciplinariedad, el problema de las fuentes y el apoyo en las ciencias coadyuvantes y auxiliares

Una de las más valiosas herencias de los primeros historiadores del arte, defensores del modelo filológico y atribucionista, es la valoración de la mirada directa, de la experiencia in vivo de la obra de arte. Sin embargo, ésta ya resulta la principal adversidad con la que debe lidiar el estudioso del arte efímero, pues es imposible acceder a la fuente primordial que constituye la propia obra. No se puede entender un telón de fondo, un traje o un elemento de

atrezzo sin el resto de elementos que componen el conjunto escénico. A pesar de que en ocasiones se hayan conservado íntegramente los decorados o los figurines, sólo se podrán entender como una huella de esa manifestación única e irreplicable que intentaremos evocar y analizar. De esta forma, se hace necesario echar mano de un amplio abanico de fuentes, que puedan ayudar a reconstruir, en la medida de lo posible, la obra de arte total. Con todo ello, nunca conseguiremos llegar a apreciar la obra total estudiada en su integridad, pero sí nos aproximaremos a los distintos elementos que la conforman, que nos revelarán información interesante acerca de sí misma, de su autor y de su entorno.

Así, en nuestro estudio, hemos contemplado tanto aquellas fuentes que ayudan a conocer el objeto artístico en sí, como las que proporcionan datos sobre el contexto de la obra. Entre las primeras, podemos destacar las fuentes gráficas: las obras artísticas que han formado parte de la escenografía, como los telones y los trajes;

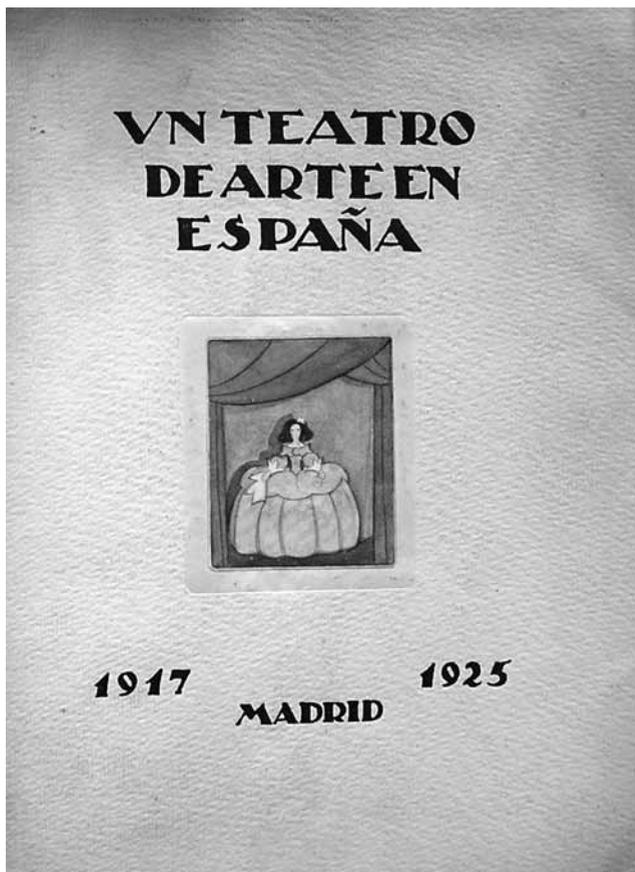


Fig. 3. Portada del libro de Gregorio Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926.

los bocetos de decorados y figurines que no fueron concebidos como una obra en sí misma, pero que hoy en día se consideran como tal; las fotografías que han capturado instantes de la representación o poses de los bailarines y actores caracterizados; carteles y programas de mano que, además de contener información escrita, presenten ilustraciones o tipografía de artistas; y por último, maquetas y teatritos, que permitan entender mejor la concepción de elementos como la luz y el color sobre el escenario. En segundo lugar, debemos tener 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, carteleros, etc., que ayudarán, no sólo a completar los datos sobre la propia obra a través de descripciones, sino también a aportar información sobre la recepción del conjunto y la reacción del público; 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 tendremos en consideración 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.

Además de recurrir a un repertorio de fuentes primarias y secundarias variado, hemos tratado de apoyarnos en las corrientes de pensamiento que han reflexionado acerca de la conveniencia de ayudarse de las herramientas, las metodologías y los contenidos de otras ciencias, para lograr análisis que abarquen perspectivas amplias, acordes con nuestro caso de estudio. Así, se sobrellevará la ambigüedad en las atribuciones y en las definiciones de los elementos escénicos, y se podrá estudiar 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 International de Recherches et Études Transdisciplinaires de París, se han preguntado acerca de estas cuestiones desde las últimas décadas del siglo pasado¹⁹.

El Pensamiento Complejo propone un análisis en múltiples niveles, basado en los vínculos, las relaciones y las interactuaciones -e incluso, las contradicciones- que aparecen en las diferentes realidades en continuo movimiento. Desplaza el reduccionismo y simplismo de otros procedimientos, contra los que escribe Morin en algunas de sus declaraciones más conocidas: "Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su

¹⁹ Vid. MORIN, Edgar, *El método*, Madrid, Cátedra, 1983-2003 (1977).

contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior”²⁰.

De manera análoga, la Transdisciplinariedad, en su búsqueda de una comprensión global del mundo presente, reflexiona acerca de la superación de la división disciplinaria tradicional de la ciencia para buscar una visión transversal. Así, establece las diferencias con respecto a la pluridisciplinariedad y la interdisciplinariedad, conceptos a menudo confundidos e intercambiados. La pluridisciplinariedad o multidisciplinariedad se ocupa del análisis de un objeto de estudio por diferentes disciplinas, de manera que su finalidad queda inscrita en el marco de la investigación parcelada. En cambio, la interdisciplinariedad señala la transferencia de métodos de una disciplina a otra, por lo que, aunque traspasa las fronteras entre las áreas científicas, su finalidad permanece enmarcada en el estudio disciplinar. La combinación de estas distintas aproximaciones permite, sin duda, enriquecer el debate científico en cualquiera de los trabajos a los que se aplique. Como en una ocasión escribió Nicolescu: “*La disciplinarité, la pluridisciplinarité, l’interdisciplinarité et la transdisciplinarité sont les quatre flèches d’un seul et même arc: celui de la connaissance*”²¹.

Si nos servimos de tales principios en nuestro estudio, la interdisciplinariedad escénica nos conduce a las investigaciones que han arrojado luz a nuestro tema desde otras ciencias. Así, podremos recurrir 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. Destacaremos aquí estas colaboraciones por medio de tres ejemplos aplicados a la escenografía española de entreguerras.

Así, en primer lugar, cabe citar los estudios filológicos de los textos literarios de Federico García Lorca, que han aclarado algunas cuestiones de la puesta en escena vanguardista de su teatro, para la que contó con la colaboración de artistas escenógrafos como Barradas, Mignoni, Caballero y Fontanals, al margen de su experiencia compartida en La Barraca. Gracias a estos trabajos, podemos profundizar en la capacidad creativa global de Lorca, en cuyos espectáculos integraba danzas coreografiadas por Encarnación López “La Argentinita” y Pilar López²².

En segundo lugar, como ejemplos coreológicos, podemos destacar, por un lado, los escritos de Vicente Escudero en *Pintura que baila* o en *Mi baile*²³, en los

²⁰ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1998, p. 23.

²¹ NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Ed. du Rocher, 1996, p. 69. *Vid. ARONSON, Perla, “La emergencia de la ciencia transdisciplinar”, en Cinta de Moebio, n° 18, Santiago de Chile, Universidad de Chile, diciembre de 2003, p. 7.*

²² *Vid. VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación García Lorca, 1992. ESTELA HARRETCHE, María, *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos, 2000.

²³ ESCUDERO, Vicente, *Mi baile*, Barcelona, 1947; ÍDEM, *Pintura que baila*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1950.

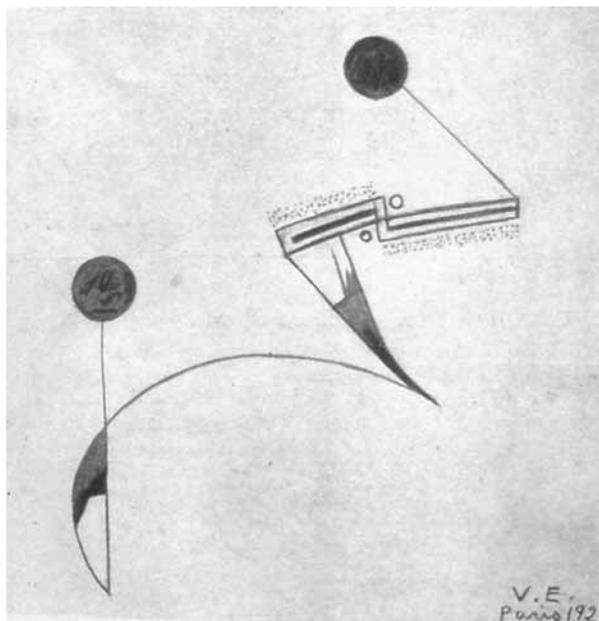


Fig. 4. Vicente Escudero, *Decorado teatral*, 1929 [tomado de ESCUDERO, Vicente, *Pintura que baila*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 15].

que una lectura de los movimientos enriquece enormemente la comprensión de su producción plástica. Así, en *Decorado teatral* de 1929, el bailarín escribió: “En estas líneas geométricas, y algo así como notas danzando, se traza todo el movimiento del baile flamenco, de mi baile. Se inicia en el punto negro superior, y a través de esas líneas rectas y curvas se llega al inferior, después de ejecutar los pases más soberanos que en baile alguno existen”²⁴ (**fig. 4**). Por otro lado, la visualización de las grabaciones de Antonia Mercé bailando permite estudiar fácilmente la estilización de sus movimientos, de acuerdo con la concepción

depurada y modernizada que reclamó también para las puestas en escena de sus espectáculos.

Por último, un estudio musicológico de la producción de Ernesto Halffter nos brinda una información muy interesante para estudiar, por ejemplo, el ballet *Sonatina* de Antonia Mercé “la Argentina”²⁵. Las conclusiones sobre la partitura scarlattiana y la estética musical dieciochesca explican la ruptura de esta pieza con la línea dominante en los Ballets Espagnols, basada en el imaginario estereotipado, y concuerdan con el carácter metafísico y surrealizante de la escenografía que realizó Mariano Andreu en la segunda versión de la obra, en 1929. Por todo ello, no cabe duda de que, sin la información que proporcionan los análisis de estas disciplinas, el estudio de la escenografía de la danza quedaría mucho menos completo.

Con el fin de indagar en otro tipo de información para redondear nuestra investigación, es interesante acudir a una ciencia auxiliar como la estadística. Hemos

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ Cf. MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, “Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, 2002, pp. 553-570; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 11, Madrid, 2006, pp. 83-110.

cuantificado los nombres de aquellos artistas que, en su intervención en el mundo de la danza, cumpliesen paralelamente dos condiciones que creemos esenciales en la figura del pintor escenógrafo: por una parte, que ejerciese como decorador teatral y figurinista, y por otra, que desarrollase su producción plástica. Existen, sin embargo, algunos matices: en cuanto a la primera condición, hay que tener en cuenta que no todos los artistas que hemos encontrado han cultivado las dos vertientes de la escenografía -decorados y figurines-, aunque hemos considerado todos aquellos que hayan realizado, por lo menos, una de las dos, tanto para teatro como para danza, por suponer un contacto evidente con el medio teatral. En cuanto al segundo requisito, hemos ampliado la denominación tradicional de “pintor escenógrafo” a “artista escenógrafo”, puesto que el movimiento y la tridimensionalidad rompen las fronteras estrictas de la pintura, para pasar a una concepción interdisciplinar más adecuada a esta producción. De hecho, entre ellos se encuentran no sólo pintores, sino también, por ejemplo, escultores, ilustradores, arquitectos, diseñadores y cartelistas. Con ello, diferenciamos al artista escenógrafo, que cumple estos dos requisitos, del escenógrafo a secas, que es el profesional que, habiendo recibido una formación técnica específica, no destaca por realizar una producción plástica intencionada y sólida, sino que se sitúa siempre en el contexto escénico.

También cabe señalar que, al tratarse de una investigación en curso, las estadísticas se han realizado con los datos con los que contamos hasta el momento de escribir estas líneas. Esto significa que los resultados revelan una información sólo orientativa, aunque interesante, si bien son susceptibles de cambiar en el transcurso de la investigación, cuando se maticen más los aspectos de la producción y se fije y contabilice el conjunto de artistas finalmente considerado.

No obstante, hasta el momento, el estudio ha revelado que entre 1916 y 1936 hubo, al menos ochenta y un artistas escenógrafos activos durante la Edad de Plata española que trabajaron sobre los escenarios españoles (**fig. 5**). Su producción se divide de la siguiente manera: el 40 por ciento realizó solamente una única intervención en el teatro; el 28 por ciento, entre dos y cuatro escenografías; el 21 por ciento, entre cinco y nueve; y finalmente, el 11 por ciento efectuó diez o más.

Por otro lado, para los mismos años, también resulta bastante elocuente desglosar la cifra total en los siguientes términos: el 63 por ciento de los artistas escenógrafos centró su producción sólo en el teatro, mientras que el 22 por ciento compaginó el trabajo del teatro y de la danza, y el 15 por ciento se dedicó en exclusiva a crear escenografías dancísticas. De los artistas que trabajaron para la danza, el 43 por ciento sólo elaboró una obra; el 30 por ciento realizó dos o tres escenografías; y el 27 por ciento, con una dedicación mucho mayor, trabajó en cuatro o más espectáculos de danza.

Todos estos datos nos permiten determinar que el número de artistas plásticos que intervino en los escenarios para teatro y danza, fue muy alto, aunque la enorme proporción de los que lo hicieron de manera esporádica y experimental es muy alta. Sólo una pequeña parte encontró en el medio teatral un nuevo ámbito en el que tra-

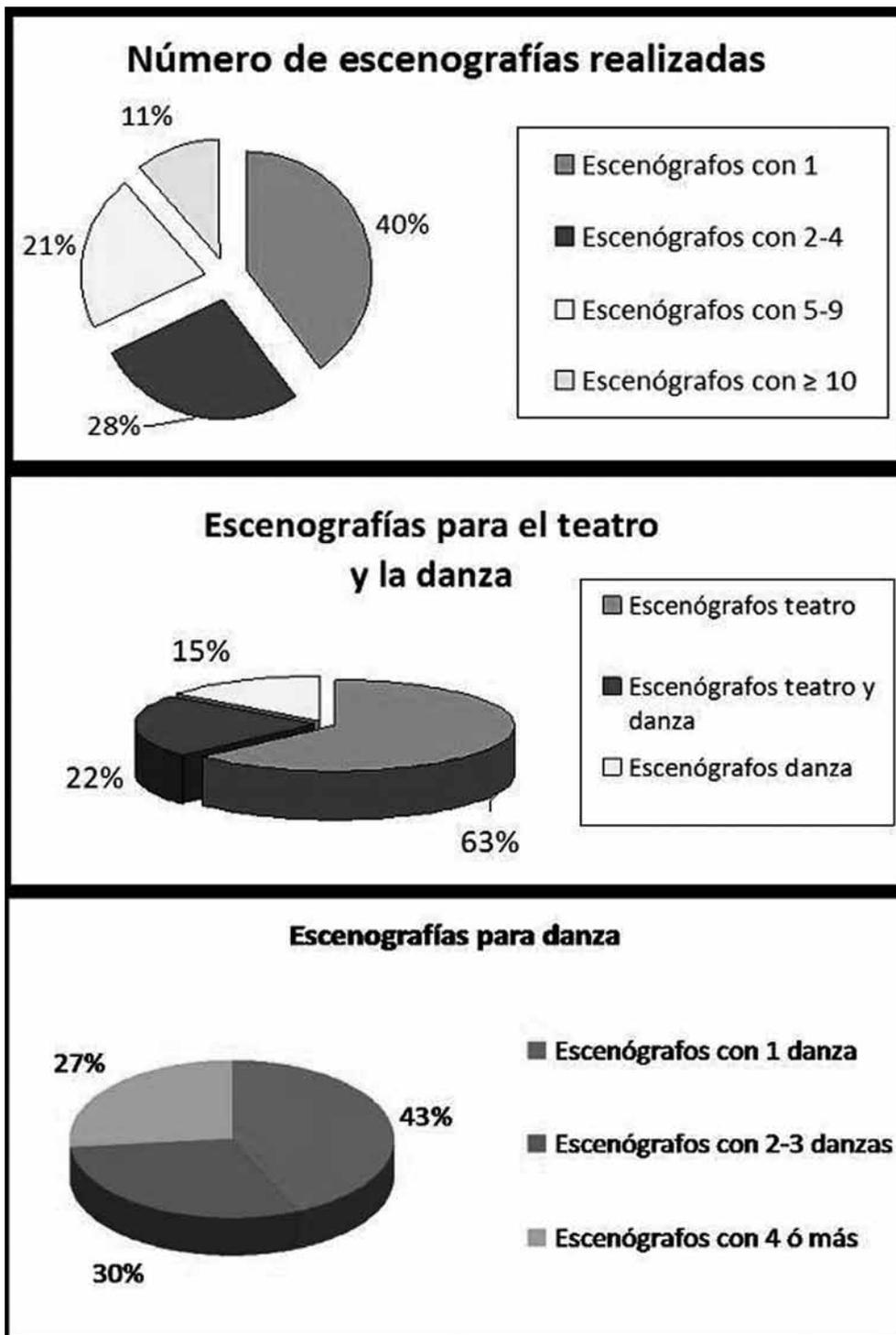


Fig. 5. Estadísticas sobre los artistas escenógrafos de la Edad de Plata (1916-1936).

bajar de forma más o menos constante, convirtiéndose en parte diferenciada dentro del conjunto de su trayectoria profesional.

Centrándonos en la danza, podemos observar que, entre los artistas que en esos veinte años sólo realizaron una o dos obras, se encuentran figuras consolidadas, como Federico Beltrán Massés y Ricardo Baroja, cuya producción escénica no fue continuada en los años posteriores. Sin embargo, otros, como José Caballero, Mariano Andreu y Manuel Fontanals, se iniciaron en esta etapa para demostrar, a partir de la Guerra Civil, su enorme potencial a la hora de crear decorados y figurines para ballets. Por otro lado, las sólidas trayectorias de Juan Gris, Joan Miró, José María Sert, Pedro Pruna, Néstor de la Torre, Santiago Ontañón, Pablo Picasso y Gustavo Bacariss componen el grupo principal vinculado a ese 27% que, sin duda, encontró en la danza el arte en el que trascender los límites del lienzo.

A pesar de la relatividad de estos datos, su utilidad evidencia que el apoyo en las herramientas y los métodos de otras ciencias enriquece un objeto de estudio como el nuestro. Además, estos recursos logran suplir algunas carencias que resultan, por un lado, de la condición efímera de lo escénico y, por otro, de un tratamiento excesivamente limitado de nuestra disciplina científica.

Conclusiones y nuevas perspectivas

En definitiva, podemos concluir que las diferentes metodologías que a lo largo del tiempo han servido para estudiar tanto la Historia del Arte como otras disciplinas de las ciencias humanas y sociales, pueden aportar importantes puntos de vista y modos de trabajo que se deben tener en cuenta en el estudio de la escenografía española contemporánea. La superación de los límites disciplinarios, de las perspectivas estrechas, de las atribuciones reduccionistas y del miedo a la “contaminación”, a la mezcla y a la pérdida del rigor científico, puede ayudar a abrir nuevos horizontes en nuestras investigaciones. La formulación de nuevas preguntas a viejas cuestiones, el planteamiento de interrogantes novedosos y la aplicación de distintos métodos interdisciplinares, también son susceptibles de generar interesantes reflexiones. La riqueza de fuentes, la variedad de instrumentos analíticos y la complementariedad e interdisciplinariedad de las aproximaciones hacia el objeto de estudio, sin duda revertirá en un conocimiento más completo de la singularidad de las artes efímeras y su contexto.

La combinación de los diferentes procedimientos nos ha permitido comprobar que, en el siglo XX, la escenografía española experimentó grandes cambios en la forma, los contenidos y la concepción gracias, en gran medida, a las aportaciones del artista plástico en el diseño y la confección de figurines y decorados. Se trata de una etapa doblemente diferenciada. Por un lado, en la historia de la escenografía, y por otro, en la propia trayectoria profesional de los artistas. Como hemos analizado, la atracción por el medio teatral fue considerable, a juzgar por el gran número de artistas que en algún momento se vieron tentados por la experimentación que los

escenarios les ofrecían. El hecho de que más de la mitad de ellos sólo realizara una o dos obras indica que, en muchas ocasiones, se trató más bien de una moda, y no tanto de una vertiente profesional. En otros casos, sin embargo, las aportaciones de estos artistas escenógrafos al teatro y, especialmente a la danza, lograron verdaderos hitos de creación artística y la colaboración interdisciplinar.

Por otro lado, en los veinte años comprendidos en la Edad de Plata, las cuestiones de teoría, crítica y recepción de novedades extranjeras lograron una proyección de la situación escénica española que ayudó enormemente a la modernización de la puesta en escena contemporánea.

La experiencia de muchos de estos artistas en los escenarios durante aquellos años se convirtió en su salvavidas a partir del estallido de la Guerra Civil. En la mayoría de los casos, mientras el mercado del arte sufría una gran crisis, ésta les sirvió, primero, para poder trabajar en los años de conflicto y, después, tanto en la posguerra española como en los distintos lugares de acogida durante el exilio. Como objetivo de la tesis doctoral en curso, un seguimiento de las trayectorias de los artistas escenógrafos que aquí hemos estudiado aportará más información acerca de esa vertiente tan poco conocida hasta ahora, pero que, como hemos comprobado, puede resultar interesante para todos los campos artísticos que se involucran en lo efímero de un escenario.