

GI de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte
Arte en tiempos de guerra
Madrid, 11-14 de noviembre de 2008
Publicación: Madrid, CSIC, 2009

LA ESCENOGRAFÍA DE LA DANZA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*

IDOIA MURGA CASTRO
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

El alzamiento franquista que provocó el estallido de la Guerra Civil española irrumpió en un momento de esplendor del fenómeno de “los pintores en el teatro”¹. En el periodo de la Edad de Plata (1916-1936) una gran parte de los artistas plásticos españoles habían colaborado en proyectos escénicos a la manera de los espectáculos presentados por los Ballets Russes, los Ballets Suédois y otros tantos grupos interdisciplinarios de vanguardia, asumiendo el arte más puntero de Europa y Estados Unidos. El conflicto bélico español afectó completamente al mundo de las artes y modificó las trayectorias profesionales de sus protagonistas. El escenario se reveló como una plataforma esencial para la difusión de los nuevos mensajes de la guerra y ambos bandos instrumentalizaron su parte artística como propaganda política. La escenografía del teatro durante la Guerra Civil ha recibido más atención por parte de distintos especialistas². Sin embargo, el estudio de los decorados y figurines que diseñaron los artistas españoles para la danza como arte escénica independiente no ha sido objeto, hasta el momento, de estudios especializados.

La presente comunicación traza una aproximación al panorama de esos convulsos años, estructurando el discurso en tres grandes apartados. En primer lugar, se apuntan los proyectos de danza en los que participaban pintores españoles que, a causa del estallido de la guerra, o bien nunca llegaron a materializarse, o bien tuvieron que modificarse y ser estrenados en el exilio. En segundo lugar, se analiza el fenómeno de la “danza de la guerra”, similar en medios y fines al llamado “teatro de guerra” o “teatro de urgencia”, presentado en los escenarios españoles durante los años del conflicto. Por último, destacan los grupos de danza que actuaron fuera de España, por un lado, como reclamo propagandístico de la causa republicana y, por otro lado, como colaboraciones en espectáculos de compañías extranjeras, entre 1936 y 1939.

* Esta comunicación se ha realizado en el marco del programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación, así como del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR2008-00744/ARTE, MICINN 2008/2011).

¹ D. Bablet fue el primero en designar el fenómeno del trabajo de los artistas plásticos para la escena a principios de siglo XX como “peintres au théâtre”. BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París, Société Internationale d’Art, 1975, p. 156.

² Véanse los siguientes estudios: *El teatro durante la guerra civil española*, Cuadernos El Público, nº 15, junio 1986. COLLADO, Fernando. *El teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Kaydeda, Madrid, 1989. FOGUET I BOREU, Francesc. *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Institut del Teatre, PAM, 1999. MARRASÍ, Robert. *El Teatre durant la Guerra Civil espanyola*, Institut del Teatre, Barcelona, 1978. MUNDI, F.. *El Teatro de la Guerra Civil*, PPU, Barcelona, 1987.

De los proyectos malogrados a la escenografía del exilio

El crispado 1936 comenzó siendo un fructífero año para la labor escenográfica de los pintores españoles. Numerosos planes habían reunido a músicos, libretistas, bailarines y artistas plásticos alrededor de la danza, con vistas a crear modernas piezas que se estrenarían en años sucesivos. No obstante, el mismo 18 de julio tuvo lugar un acontecimiento que, aunque casual, fue ciertamente simbólico: la muerte prematura de Antonia Mercé “la Argentina”, representación de la danza española de la II República. Con ella terminó una espectacular etapa de desarrollo del baile flamenco, clásico y moderno que, presentado por las distintas compañías que fundaron las principales figuras de la época, habían recorrido los escenarios de medio mundo con puestas en escena de pintores españoles modernos y vanguardistas. Asimismo, por causas distintas, hubo otros casos que, sin tener unas consecuencias tan trágicas, también se abortaron en 1936. No obstante, el germen de dichas obras fue modificado en los nuevos contextos en los que se integraron sus artífices, para dar lugar a nuevas versiones de aquellos ballets en los primeros momentos del exilio. Uno de los casos más paradigmáticos es el que enlaza cuatro proyectos para danza a través de la colaboración de sus autores: *Ariel*, *Soirées de Barcelone*, *La Nuit de Saint Jean* y *The Cuckold's Fair*. En rigor, sólo el último llegó a ver la luz en 1939, aunque los materiales comunes de los otros tres sirvieron de base para nuevas obras estrenadas más adelante.

El primero de ellos, el ballet *Ariel*, fue una gran empresa de Joan Miró que contaba con un libreto de Josep Vicenç Foix y una partitura de Robert Gerhard, en el que los tres autores trabajaron desde 1933³. Las ideas que recogió Miró en sus cuadernos a lo largo de esos años entremezclaban elementos mágicos y oníricos con objetos descontextualizados: la estrella, la escalera, la flor, la nube, el sexo, el pájaro, el ojo... Todo ello remitía a los universos escénicos creados para *Romeo y Julieta* (1926) —primer ballet en el que trabajó con Max Ernst— y *Jeux d'Enfants* (1932), como continuación del proyecto que interpretarían los Ballets Russes de Monte Carlo. Sin embargo, al coreógrafo, Léonide Massine, no terminó de gustarle la que Gerhard denominó *Música d'acompanyament per a una acció coreogràfica*⁴. De haberse llevado a cabo, *Ariel* habría destacado por la gran modernidad con que Miró lo había concebido, a partir de la introducción de canto, poemas y proyecciones cinematográficas. El estallido de la guerra, que provocó el exilio de Miró a París y de Gerhard a Francia y Reino Unido, terminó por dispersar a los creadores de tan interesante pieza. A pesar de tales circunstancias, el pintor catalán retomó el trabajo de esos álbumes para otras obras escénicas que estrenaría a partir de los años sesenta.

En una de las visitas de los Ballets Russes de Monte Carlo a Barcelona, entre mayo y junio de 1936, también se iniciaron las conversaciones para crear un nuevo ballet inspirado en las costumbres y el folklore de Cataluña. Esta obra contaría con un libreto escrito por el consejero de cultura de la Generalitat, Ventura Gassol, de nuevo con partitura de Gerhard y coreografía de Massine. Joaquim Homs, discípulo de Gerhard, recordaba que la temática catalana se decidió tras una visita organizada por Gassol a las fiestas de las hogueras de San Juan en Berga⁵. El título

³ Véase el profundizado estudio de Isidre Bravo y Carme Escudero i Anglés en *Miró en escena*, [cat. exp.], Barcelona, Fundación Joan Miró, Ayuntamiento de Barcelona, 1994.

⁴ Cajas nº 6-7 (06_01_01, 06_01_02, 07_01), Arxiu Robert Gerhard, Institut d'Estudis Vallencs, Valls y Alt Camp (Valencia). El único documento explícito conservado sobre esta colaboración es el artículo “Música, maquetas e ideas para un ballet”, publicado en el segundo número de la revista de musicología belga *Musica Viva*, en julio de 1936. MIRÓ, J., FOIX, J.V. y GERHARD, R. “Música, maquetas e ideas para un ballet”, *Musica Viva*, nº 2, julio 1936, pp. 8-13. Reproducido en *Miró en escena*, op. cit., 1994, pp. 200-201. El proyecto sólo vio la luz en forma de concierto en el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, el 19 de abril de 1936 en el Palau de la Música de Barcelona.

⁵ HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, p. 55.

inicial del ballet sería el de *Soirées de Barcelone*, pero, una vez más, las circunstancias de la guerra obligaron a dejar de lado el proyecto, que sería retomado años más tarde⁶. Utilizando la misma temática basada en las fiestas de San Juan, el título de esa pieza de danza se sustituiría por el de *La Nuit de Saint Jean*, para el que trabajaría el pintor catalán Joan Junyer, artista muy activo durante los años de la guerra⁷. Se trataba de una nueva versión del mismo ballet de Gassol y Gerhard, esta vez a cargo de los Ballets Russes du Colonel de Basil, que, sin embargo, tampoco llegó a estrenarse nunca.

En marzo de 1939, durante su primer exilio en Bretaña, el pintor retomó el contacto con el poeta inglés Robert Graves, gran amigo desde sus estancias comunes en Mallorca entre 1926 y 1936. Los diarios del escritor demuestran que fue en esa temporada de nuevas vivencias comunes cuando Junyer comenzó los bocetos de *La Nuit de Saint Jean*⁸. Curiosamente, los diseños conservados guardan ciertas similitudes con las de su siguiente labor escenográfica, *The Cuckold's Fair* (*La romería de los cornudos*) estrenado en 1943 por el Ballet Russe de Monte Carlo de Serge Denham, en el Music Hall de Cleveland (Ohio, Estados Unidos). Aunque para este ballet se utilizaría la partitura que Gustavo Pittaluga compusiese para Antonia Mercé en 1927, el libreto —de Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca— estaba inspirado en la romería del Cristo de Moclín, una fiesta nocturna a la fertilidad, en la cual las mujeres que no conseguían tener hijos se adentraban en el bosque con un sacristán, mientras sus maridos bailaban alrededor de una hoguera. Los elementos comunes a las fiestas paganas son bien evidentes entre estas versiones de un ballet con origen común. La escenografía de Junyer que se vio finalmente sobre el escenario rescataba claramente el trabajo anterior, como último eslabón de esta interesante cadena de proyectos escénicos.

Otra de las artistas que vio su labor escenográfica interrumpida a causa de la guerra fue Maruja Mallo, quien demostró un gran interés en la plástica teatral desde sus primeros años de formación en el contexto del Madrid de la Residencia de Estudiantes. En su bagaje se acumulaban ya las experiencias generadas en los años veinte en relación a los escenarios: las colaboraciones con Alberti, el interés en las marionetas de Podrecca y Calder y la beca de la JAE para formarse en escenografía en Francia. Así, a su vuelta a España, inició la planificación de un ballet de temática quijotesca, con partitura de Rodolfo Halffter, titulado *Clavileño*. A pesar de que una noticia en la revista canaria *Gaceta de Arte* de marzo de 1935 anunciaba su inminente estreno en el Auditorium de la Residencia⁹, esta obra nunca llegó a pisar los escenarios. Sin embargo, sus maquetas

⁶ Los archivos del músico catalán —conservados en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, donde trabajó durante el exilio— datan esta obra en 1938, con multitud de modificaciones y versiones, hasta su estreno en forma de suits en 1972. PERSIA, Jorge de. *Proyecto Gerhard*, Fundación de la Caixa de Catalunya, Fundación Xavier de Salas, Cambridge, Biblioteca de la Universidad de Cambridge, 2007.

⁷ GASCH, Sebastià. “La jove pintura catalana. Joan Junyer”, *Meridià*, Barcelona, 11-3-1938, p. 4.

⁸ Los diarios recogen el contacto entre Graves y Junyer. “[...] Juan brought Joan and Dolores in his car in the afternoon. Joan looked very much older but after a time revived: we liked her very much at once. Glad that there was no political talk: but they told us of the dreadful conditions in the Spanish refugee camps and the brutality of the French police. He is doing designs for an English ballet: décor” (13-3-1939). “Joan showed us his lovely new ballet designs” (30-3-1939). *Robert Graves's Diaries 1935-1939*, St. John's College Robert Graves Trust, University of Victoria, Victoria B.C., Canadá. Además, de Lucía GARCÍA DE CARPI véanse: “Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia”, *Anales de Historia del Arte*, nº 13, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 257-285; y “Joan Junyer y Esteban Francés: Escenógrafos de Balanchine”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.). *El Arte Español fuera de España, XI Jornadas de Historia del Arte*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, 2003, pp. 105-120. Cfr. *The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe de Monte Carlo 1938 to 1944*, [cat. exp.], Nueva York y Manchester, Hudson Hills Press, 2002.

⁹ MALLO, Maruja. “Escenografía”, *Gaceta de Arte*, nº 34, Tenerife, marzo de 1935, p. 1. Además, especialistas como Agustín Muñoz-Alonso han señalado que se representaría en octubre de 1936. MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 71.



Figura 1. Joan Junyer, Figurines para *La Nuit de Saint Jean*, 1939. (En AMBERG, George: *Art in Modern Ballet*, Nueva York, Pantheon Books, s.f., il. 136).

fueron expuestas en mayo de ese mismo año en la sede de ADLAN. Las fotografías de ese trabajo muestran a una serie de personajes que recuerdan a espantapájaros, a monstruos de barro y a robots de hojalata a los que Ramón Gómez de la Serna dedicó una extensa e interesante descripción desde su común exilio en Buenos Aires:

La [sic] encargan el decorado de un ballet moderno y como es asunto quijotesco y español, abre los pajares y hace vivir el alma engavillada y pajonal de los corrales y el escenario será un gran Almiar, o sea un pajar al descubierto.

Los alrededores de Madrid hacia la Mancha o hacia Castilla la vieja, son el triunfo de la troje y del haz de paja y bueno es vestir a todos los que tomen parte en el ballet con trajes en que la mies seca y espigada esté entera, no dejando más que rendija, para sus ojos entre su entreabierta gavilla.

El gran acierto, el cervántico acierto de Maruja al construir la decoración de ese ballet es ése, empajonar [sic] la escena, evitar la tela para que sólo triunfe el trigo y la cebada que hacen crujiente, sequerizo [sic] y al mismo tiempo aurífero al español de esas tierras, granero auténtico de España, un día granero del mundo. [...]

Todos esperábamos que comenzase a bailar con sus capirotos de paja y sus faldellines tiesos también de paja aquel ballet *Clavileño* de las auténticas lagarteranas sin lujo de bordados, con su verdad pajiza por delante, que iba a ser estrenado en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Columnas agrícolas, molinos de viento pajeros, clavileños con pelo de paja, oficientes vestidos de alcuza, soles justos de lo que el sol saca de la semilla, todo un mundo con plástica de cucurucho, de cono de mieses recogidas era la compañía de ópera inactiva que Maruja habiendo logrado una meta más y más original en el camino del Arte tenía sobre las mesas de su estudio¹⁰.

¹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Maruja Mallo: 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, p. 12.

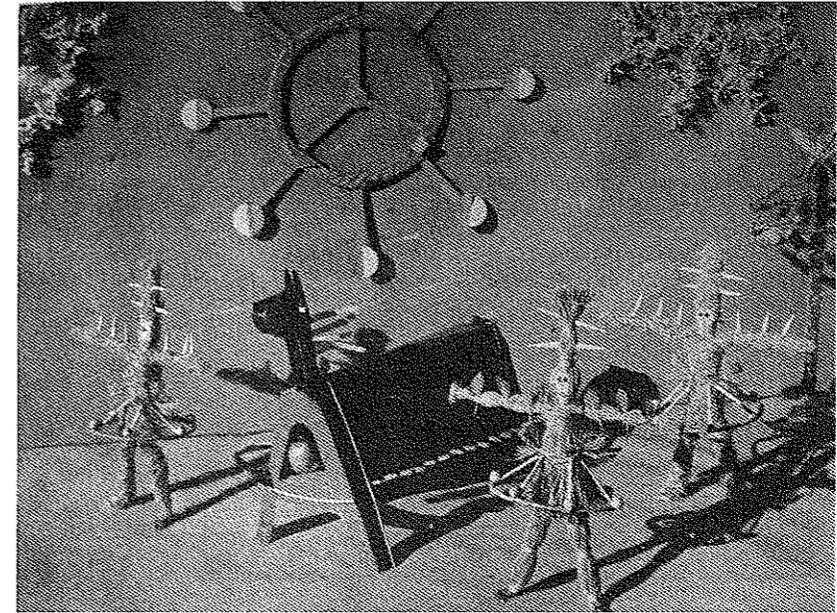


Figura 2. Maruja Mallo, Maquetas para *Clavileño*, 1935. (En MALLO, Maruja: *59 grabados en negro y 9 láminas en color*, 1942, XXIII).

En efecto, la relación artística de Mallo con el entorno rural y popular español recuerda en buena medida los trabajos de la Escuela de Vallecas, de forma que la conferencia que Maruja impartió en la Sociedad de Amigos del Arte de Montevideo, en julio de 1937, aludía a multitud de elementos comunes con las *Palabras de un escultor* que publicó Alberto Sánchez en 1933, aplicados a la danza y el movimiento:

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana, y arpillera transformados en cuerpos humanos; la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauzo en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, compuestos de superficies y cuerpos reales tangibles y sólidos y donde los personajes se mueven en todas direcciones respecto a las seis caras del escenario, dando a la representación vivacidad y fuerza dinámica, sometidos a juegos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo humano convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas, que se moverán relacionándose con la unidad dinámica escenográfica. La entrada de un personaje en escena es para mí la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total escenográfica, llevando cada personaje una máscara propia, fija o móvil, siendo los elementos restantes giratorios o estáticos. Todo reducido a una expresión simple, inmediata y esencial¹¹.

La presencia de estas formas vivas y de materiales extraídos directamente de la naturaleza, que habían marcado la última etapa madrileña en la producción de la artista gallega, comenzaron a

¹¹ MALLO, M. *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*. Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 38-39.

mezclarse en esas obras con el que sería su siguiente estilo, a partir de su exilio en Latinoamérica en febrero de 1937. En esa suerte de piezas de transición se pueden encontrar elementos arquitectónicos, más próximos a lo racional y lo geométrico. No en vano, circunstancias como su contacto con Joaquín Torres-García y su grupo Abstraction-Création, o su labor durante la II República como maestra de cerámica, influyeron en estas preocupaciones constructivas presentes en series como *Arquitecturas vegetales y minerales*, *Construcciones rurales* y, sobre todo, *Plástica escenográfica*.

Todavía durante los años de la guerra, pero ya en el exilio al que se vio empujada, aplicó toda esta experimentación en la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*. Se trataba de una pieza escrita por Alfonso Reyes, con música de Jaume Pahissa para violín y pequeña orquesta, y representada por Margarita Xirgu y su compañía, el 23 de enero de 1938 en el Teatro Smart de Buenos Aires¹². Reyes, antiguo colaborador de Lorca en la revista *Índice* durante los años veinte, y por entonces embajador mexicano en Argentina, escribió que la *Cantata* “salió como brota un quejido” que lamentaba la trágica situación que atravesaba España¹³. Ante una temática tan frecuente esos años, en los que se presentaba un “teatro de urgencia” con una puesta en escena próxima al realismo socialista, como hiciera, por ejemplo, Santiago Ontañón para la *Numancia* de Alberti, la opción de Maruja Mallo estuvo más próxima a la reacción de Alberto para *El triunfo de las Germanías* de Altolaguirre y Bergamín, muy aplaudida a pesar de su lenguaje vanguardista¹⁴. Las maquetas retomaban el trabajo de *Clavileño*, pero incidían aún más en esos planteamientos arquitectónicos, tanto de los decorados como de los personajes que determinarían su estilo posterior en los primeros años del exilio.

Espectáculos en España: “danza de guerra”, propaganda y ballets

Los especialistas en teatro han denominado al tipo de obras que se realizaron durante la Guerra Civil como “teatro de guerra” o “teatro de urgencia”, cuyo origen se ha situado en la República de Weimar, en los años veinte¹⁵. El propio Rafael Alberti definió sus características en un artículo del *Boletín de Orientación Teatral* en febrero de 1938¹⁶. Se trataba de piezas de corta duración, de gran intensidad, de temática actual, de fácil montaje con pocos medios, ejecutadas por un número reducido de intérpretes y de un alto nivel literario y artístico. Durante los años de conflicto se llevaron a escena numerosas obras de estas características, bien como adaptaciones o bien como nueva creación, y se fomentó montaje a través de concursos y festivales benéficos. Igualmente, las revistas de la época, como *El Mono Azul*, *Nueva Cultura* y *Hora de España* dedicaron multitud de artículos a las cuestiones escénicas. Muchos pintores y dibujantes pasaron a trabajar para el Ministerio de Propaganda y engrosaron las plantillas de las compañías teatrales en calidad de escenógrafos. Así, artistas como Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto o Santiago Ontañón crearon diversos decorados y figurines durante esos años.

Cabe preguntarse si, al igual que sucede con el teatro, se podría hablar de una “danza de guerra”, similar a éste en sus objetivos y en sus medios. Un gran número de fuentes nos brindan

¹² POLO, Irene. “Cantata en la tumba de Federico García Lorca”, *Meridià*, Barcelona, 28-1-1938, p. 7.

¹³ REYES, ALFONSO. *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. X, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 164.

¹⁴ Véanse CARREÑO, FRANCISCO. “Elementos para una plástica teatral española”, *Nueva Cultura*, Valencia, abril 1937, p. 15. “Teatro”, *Hora de España*, n° 2, Valencia, febrero de 1937, p. 60.

¹⁵ MUNDI. Op. cit., 1987, p. 18.

¹⁶ ALBERTI. “Teatro de urgencia”, *Boletín de Orientación Teatral*, 15-2-1938, p. 5. El “teatro de guerra” también es descrito por Manuel Altolaguirre en “Nuestro teatro”, *Hora de España*, n° 9, Valencia, septiembre de 1937, pp. 29-37.

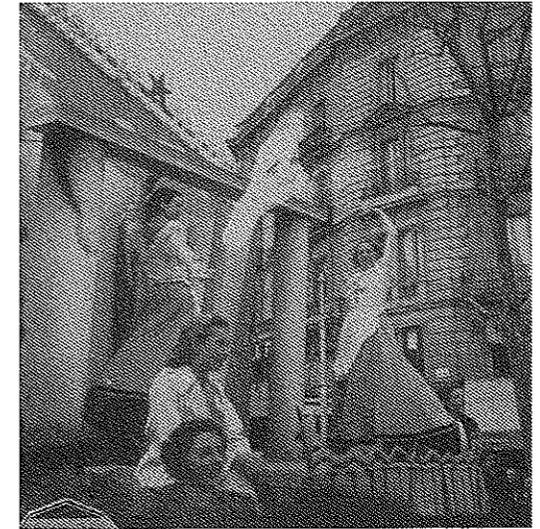


Figura 3. Kati Horna, *Teatro callejero... en Barcelona*. CDMH, foto 124. (En MCU, Archivos Estatales).

información acerca de los variados espectáculos en los que se presentaron diversas piezas de danza. Generalmente consistían en representaciones breves, de carácter folklórico y elementos populares de las distintas regiones españolas. Eran interpretadas por un grupo limitado de bailarines, habitualmente formado por más mujeres que hombres, debido a la frecuente movilización al frente de estos últimos. Su puesta en escena era muy sencilla y su folclorismo se potenciaba a través del uso de trajes regionales. Así, por ejemplo, compañías creadas *ex profeso* para la situación bélica —como las Guerrillas del Teatro, dirigidas por María Teresa León— contaban con un grupo de bailarines entre sus miembros. Todavía sus huellas se pueden seguir por los recuerdos de la autora de *Juego limpio* y de *Memoria de la melancolía*¹⁷, o en las escenas que retrató Kati Horna en algunas de sus fotografías¹⁸. Asimismo, hubo otras compañías que contaron con piezas de estas características —el Teatro de Arte y Propaganda, el Teatro de Guerra de Altavoz del Frente, La Barraca, El Búho, etc.— que, bien desde la sede en distintos teatros, bien como grupos itinerantes que actuaban en los frentes y en las calles, llevaron al público su mensaje propagandístico.

El gran potencial de la danza como plataforma publicitaria fue aprovechado también en la campaña del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, creado el 5 de octubre de 1936 y dirigido por Jaume Miravittles. Entre sus objetivos estuvo la promoción de la imagen de la República y de Cataluña tanto dentro como fuera de España, a través de los medios gráficos, sonoros, audiovisuales, plásticos y escénicos. En este último sector, fomentó la formación de una sección de música, protagonizada por el coro Segetes Roges, y de dos grupos de danza basados en el folclore catalán: la Cobla Barcelona, destinada a acudir a los acontecimientos en el extranjero, y la Cobla Albert Martí, que inició un viaje especial a Madrid para actuar en los meses más

¹⁷ LEÓN, María Teresa. *Juego limpio*, (1959), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Visor, 2000, p. 173; y *Memoria de la Melancolía*, Barcelona, ed. Laya, 1977, pp. 42, 57.

¹⁸ HORNA, Kati. *Teatro callejero en Barcelona*. Fotografías 124-127. Centro de Documentación de la Memoria Histórica (CDMH), Salamanca. Ministerio de Cultura. Véase también GUANSE, Domènec. “Les Guerrilles del Teatre”, *Meridià*, Barcelona, 18-3-1938, p. 7.

duros de su defensa¹⁹. Sobre esta empresa, Miravittles escribió un interesante artículo en *El Mono Azul*:

La cobla de sardanes "Albert Martí", magnífico ambaiador de la nostra pàtria; com la cobla Barcelona a l'estranger la cobla Albert Martí, havia de fer comprendre als madrilenys quin era el veritable sentit popular de Catalunya. Havia d'ésser a través de la tenora incommensurable del gran empordanès que s'iniciés el diàleg entre dos pobles, els quals uneix el mateix dolor i el mateix destí. Els dansaires de l'Institut Català de Folklore "Montserrat" havien de posar en evidència un altre aspecte de l'anima nostrada: la dansa medieval que perpetua a través del temps la bellesa del sentimentalisme català i que defineix en ritmes suaus la seva delicada gràcia.

[...] Es tractava de portar a Madrid una representació que posés en evidència l'esperit autèntic del nostre poble. Poesia, Dansa, Música. Això vol dir onze músics, dotze rapsodes, setze dansaires. Això vol dir per altra banda, atès que entre los companyes participants n'hi havia de molt joves, familiars que les acompanyaven. El total de la delegació pujava doncs a seixanta expedicionaris, jovenalla y persones grans, moltes dones. [...] ²⁰

Por otro lado, durante los años de guerra también experimentaron una gran demanda los espectáculos más próximos a las variedades y el *music-hall*. Numerosas figuras de la danza dejaron de lado los grandes ballets para dedicarse a los números individuales, en espectáculos mixtos, más solicitados por un público que buscaba olvidar por un rato su tragedia cotidiana. Por ello, el llamado "género ínfimo" fue objeto de una gran polémica a lo largo de la guerra. De una parte, en numerosas publicaciones, periodistas y especialistas del teatro criticaban su bajo nivel artístico y su habitual relación con la pornografía y la sicalipsis. De la parte contraria, se defendía la existencia de este género, en el que trabajaba un gran número de personas que no podían quedarse sin un sustento diario²¹.

Esta controversia fue habitual en los debates sobre las medidas de política teatral, iniciadas desde los primeros meses de la guerra, en los que las salas fueron incautadas por los sindicatos, que pretendían una reorganización de todo el sector. A ellos se sumó la Junta de Espectáculos, que aprobó un reglamento con ese fin en marzo de 1937. Sin embargo, quizás la acción más efectiva fue la impulsada desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, que consistió en la creación del Consejo Central de Teatro, a partir del Decreto del 22 de agosto de 1937²².

Este organismo tuvo la "necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivista mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora". Con ello se pretendía definitivamente dirigir y orientar su aspecto artístico y cultural, atender a la formación de su personal —escritores, directores, escenógrafos, etc.— y fomentar la configuración de compañías de diversos géneros.

Además de la presencia de la danza de guerra, el teatro lírico y los grandes ballets consiguieron sobrevivir durante esos años, representados únicamente por el Liceo de Barcelona. Tras su incautación y conversión en Teatro Nacional de Cataluña por decreto del 27 de julio de 1936, el edificio se reabrió para la temporada lírica de 1937-1938, en la que se estrenaron algunos ballets,

¹⁹ SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y VILARROYA, Joan. *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya, Viena Edicions, 2006. Véanse las fotografías M.P. *La Cobla catalana en el Ayuntamiento* (Archivo General de la Administración, 33, F., 04070, 56199, 001 y 56200, 001); M.P. *Los Coros catalanes en el Ayuntamiento* (AGA, 33, F., 04070, 56198, 001).

²⁰ MIRAVITLLES, J. "Catalanes en Madrid (impresiones de viaje)", *El Mono Azul*, Madrid, n° 46, julio de 1938, p. 4.

²¹ Véase SAM. "Espectáculos. Los teatros y la revolución", *ABC*, Madrid, 8-4-1937, p. 14.

²² *Gazeta de la República*, n° 236, 24-8-1937, p. 769.

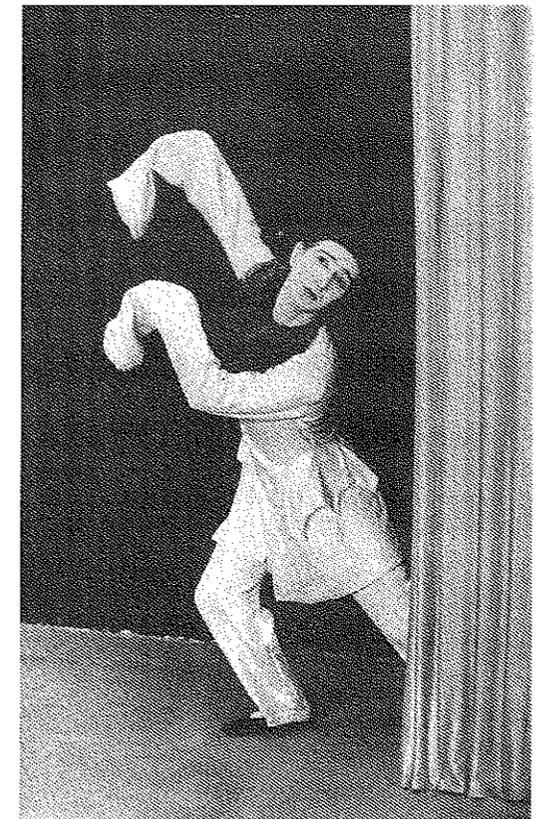


Figura 4. Joan Magrinyà, en *Las golondrinas*. Fondo Magrinyà (BMVB, 2.2.13).

representados por el cuerpo de baile del viejo teatro, con Joan Magrinyà, Trini Borrull y Maria Lluïsa Nogués. Contaron con escenografías reutilizadas, sacadas de los talleres del Liceo, y con algunos decorados de Josep Castells²³. Uno de sus mayores éxitos fue *Las golondrinas*, drama lírico que ya había sido representado con anterioridad, primero como zarzuela en el Teatro Price de Madrid (1914), y luego, como ópera, en el Teatro del Liceo de Barcelona (1929)²⁴. Se reestrenó como ballet en julio de 1938, en un homenaje a la 48ª División organizado por la Federación de Trabajadores de la Enseñanza, interpretado por Rosina Segovia y Magrinyà²⁵. Algunas fotografías de la colección de Joan Magrinyà capturaron escenas de esta representación, en la que los bailarines protagonizaron el paso a dos de Pierrot y Colombina de la *Pantomima* del segundo acto²⁶. Sebastià Gasch realizó la crónica de este espectáculo dedicando todo el artículo a este pequeño fragmento, que consideró digno de las mejores producciones de los Ballets Russes de Monte Carlo²⁷.

²³ Véase BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

²⁴ Libreto de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga y Santiago Rusiñol; partitura de José María Usandizaga. M., O. "Temporada oficial al Liceu. *Las golondrinas*", *Meridià*, Barcelona, 1-4-1938, p. 7.

²⁵ Los bocetos de 1929 se conservan en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Fons Josep Castells Sumalla, reg. 93.266-93.267, P 27-53. Véase FEBUS. "Notas de guerra. Un homenaje a la 48 división", *ABC*, Madrid, 2-7-1938, p. 3. TESIS I MARCA, Rafael. "Impresiones d'un espectador. Opera i sarsuela al Liceu", *Meridià*, Barcelona, 27-5-1938, p. 7. GASCH, S. "La dansa al Liceu. Debut de Maria Lluïsa Nogués", *Meridià*, Barcelona, 21-10-1938, p. 7.

²⁶ 2.2.13. Fondos Joan Magrinyà (FJM). Biblioteca Museo Víctor Balaguer (BMVB), Vilanova i la Geltrú (Barcelona).

²⁷ GASCH, Sebastià. "La dansa. La pantomima de *Las golondrinas*", *Meridià*, Barcelona, 5-6-1938, p. 7.

Otro de los ballets, *Corrida de feria*, contó con una partitura de Salvador Bacarisse, libreto de su primo, el poeta Mauricio Bacarisse, y coreografía de Magrinyà²⁸. Su estreno tuvo lugar el 1 de noviembre de 1938, en el homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales organizado por el Comisariado General de los Ejércitos de Tierra. De nuevo, el argumento de la pieza estaba alejado de los contenidos propuestos para el teatro de guerra, pues contaba los amoríos entre una bailaora, un torero y un contrabandista, durante la Feria de abril de Sevilla. Los decorados, diseñados una vez más por Josep Castells, fueron criticados por algunos especialistas, que no vieron la concordancia adecuada entre la danza y la plástica de la obra:

El que no podem elogiar incondicionalment és la presentació. I ens sap molt de greu. Però el modern mal entès d'aquell decorat, degeneració cartel·lística del decorativisme cubistejant de 1925, que ja només s'estila en les revistes del Paral·lel, no ens ha convençut. De més a més, aquest decorat, massa enfarfegat, anul·la el joc dels intèrprets que necessiten teles de fons més simples per a brillar amb l'esclat desitjable.

Quant als vestits, si exceptuem els de la Borrull i de Magrinyà, esplèndids de sumptuositat digna i de sabor d'època, i el d'Anita Esteve, d'un gust exquisit, es altres són bastant pobres i massa heterogenis, i el que és pitjor, no s'harmonitzen amb el fons. Això demostra una vegada més la necessitat d'encarregar el decorat i els vestits a un mateix artista²⁹.

Los bailarines del viejo Liceo, como era habitual, también aparecieron en algunos fragmentos de otras obras, como *Doña Francisquita* (Vives) y *La venta de Don Quijote* (Chapí), para el homenaje a los voluntarios americanos organizado por la Unión Iberoamericana, el 9 de noviembre de 1938³⁰. También cabe destacar el recital de piano organizado por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat en homenaje al personal del Ministerio de Defensa, en el Palau de la Música de Barcelona. En este espectáculo Magrinyà ejecutó unas *Seguidillas* de la más pura escuela bolera; Nogués, la pieza de danza clásica *Nina mecànica*, con música de Liadow; y Borrull, la *Danza del fuego* de *El Amor Brujo* de Falla. Además se presentaron los pasos a dos de *Las sílfides* de Chopin, y de *Córdoba* de Albéniz³¹. Por último, no hay que olvidar los ballets que se proyectaron en la temporada 1938-1939, pero que, por motivos derivados del final de la guerra, no llegaron a llevarse a escena: *La romería de los cornudos* (Pittaluga), *Don Lindo de Almería* (con libreto de Bergamín y música de R. Halffter, estrenado en el exilio mexicano), *El caballero de Olmedo* (Casal Chapí) y *El contrabandista* (Esplá)³².

La escenografía de la danza fuera de España entre 1936 y 1939

Al igual que las labores de propaganda que se desarrollaron como parte de las políticas nacionales del gobierno republicano, se planteó una importante campaña internacional que reclamaba el interés en la causa antifascista. En buena medida, una de tales empresas fue la desarrollada durante la Exposición Internacional de París de 1937, en la que el Pabellón de España concentró un gran número de actividades culturales. Entre obras de artes plásticas, fotomontajes, exhibición

²⁸ Parece ser que esta obra fue realizada para Antonia Mercé en 1929, pero la bailarina nunca llegó a estrenarla. S. Bacarisse interpretó alguna de sus piezas en el Teatro Español, 23-4-1932. PÉREZ, Roberto. "Mauricio Bacarisse y el teatro", en VILANOVA, Antonio (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Barcelona, 1992, p. 189. Véanse: "Alrededor del teatro. La temporada del Liceo", *CNT*, Barcelona, 8-10-1938, p. 2. *CNT*, Barcelona, 29-10-1938, p. 2; 1-11-1938, p. 2; 9-11-1938, p. 2. GASCH, S. "Un nou astre brilla en el firmament de la dansa. Trini Borrull", *Meridià*, Barcelona, 8-6-1938, p. 7.

²⁹ GASCH, S. "Corrida de feria", *Meridià*, Barcelona, 12 a 19-11-1938, p. 7.

³⁰ GASCH, S. "Dansa de teatre al Liceu", *Meridià*, Barcelona, 24-6-1938, p. 7.

³¹ GASCH, S. "Dansa al Palau", *Meridià*, Barcelona, 12-8-1938, p. 7.

³² GASCH, S. "El que veuren ballets espanyols al Liceu", *Meridià*, Barcelona, 23-9-1938, p. 7.

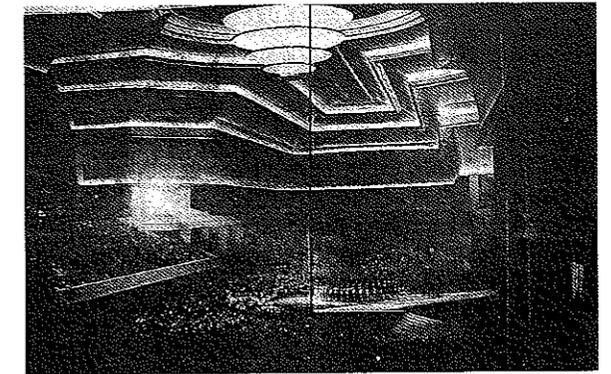


Figura 5. Gala de la Danse, Grand Palais. Exposition Internationale de Paris, *L'Illustration*, París, 10 de julio de 1937.

de artesanías y objetos regionales, dispuestos en el bien conocido edificio de Sert y Lacasa, se construyó un escenario en medio de patio, en el que se proyectó un intenso programa de espectáculos de cine y artes escénicas sobre el que se llamaba la atención en los catálogos franceses:

Dans la dramatique situation où est actuellement l'Espagne, les organisateurs de la participation espagnole se sont assigné pour but de faire du Pavillon Espagnol non une exposition commerciale, mais en quelque sorte un exposé intellectuel et moral. Toutes les formes d'expression artistique et notamment le spectacle, ont été appelés à y figurer. C'est ainsi que le grand patio, qui se trouve en prolongement du rez-de-chaussée, a été aménagé en salle de spectacle susceptible de contenir plus de cinq cents personnes.

Comme il se devait pour l'Espagne, par excellence terre élie de la danse, les représentations chorégraphiques ont une toute particulière importance. Des groupes se succèdent venus de différentes régions. Des films documentaires sont projetés. [...] En outre, aux heures d'affluence, audition de disques de musique classique et de chants populaires espagnols. Enfin, le théâtre prendra sa part à cette évocation vivante de l'Espagne³³.

Desde los inicios del gran proyecto, los responsables de las políticas propagandísticas recogieron estas ideas en muchos de los documentos, en los que podemos encontrar el pronóstico de participación de diferentes grupos teatrales y de baile folklórico. Una de tales manifestaciones fue la recogida en la memoria descriptiva de las diferentes secciones previstas para el Pabellón, en la que se explicaban los espectáculos del patio³⁴. También la conferencia impartida por Max Aub como delegado de España en el X Congreso Internacional de Teatro, que tuvo lugar en París en junio de 1937, anunciaba la presencia de La Barraca, El Búho y el TEA en el Pabellón, aunque ninguno de estos grupos llegó a actuar finalmente en París³⁵. Asimismo, varios periódicos franceses hicieron publicidad de las danzas populares que representaban diferentes regiones españolas³⁶, haciéndose eco de las previsiones del programa oficial de actividades:

³³ R135589, "Recueil factice d'articles de presse, d'une monographie et de périodiques sur l'Exposition universelle de 1937", "Espagne", p. 48. BNF, Département des Arts du Spectacle (A.S.).

³⁴ *Memoria descriptiva definitiva de las diferentes secciones...*, Valencia, 31-5-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 3. Reproducido en CABAÑAS BRAVO, Miguél. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [cat. exp.], Salamanca, Ministerio de Cultura, 2007, p. 179.

³⁵ AUB, M. *Bulletin International du Théâtre, Organe de la Société Universelle du théâtre*, n° 3, París, abril de 1938, p. 53. Traducido al castellano en AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral: (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Aula de teatre, Servei d'extensió universitària, Universitat, 1993, p. 179. Véase "Homenaje a La Barraca durante la guerra civil", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, diciembre 1999, pp. 13-48.

³⁶ Véase "La participation d'Espagne republicaine à l'Exposition", *L'Humanité*, n° 14.059, París, 1937. Citado en MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, p. 201.

Grupo Castellano: 14 personas: 11 bailarines, 2 dulzaineros y 1 tamborilero. Este grupo interpretará la *Danza de las Espadas* en sus diferentes modalidades; la *Danza de las Cintas* y la danza *El Castillo*. El dulzainero Agapito Mazaruela cantará antiguas canciones y romances castellanos acompañado de instrumentos característicos (tejoleta, almirez, zambomba).

Grupo Vasco: formado por: un primer grupo de danza de 50 muchachos y muchachas; un segundo grupo formado por tres músicos, dos cantantes de melodías populares.

Grupo Catalán: participación del Orfeón Catalán y de la Cobla de Barcelona, etc...

Grupo Valenciano: 28 personas: 16 bailarines, 1 jefe de baile y 9 instrumentistas. Este grupo interpretará el *U y dotze*, *Abaes* y otras danzas.

Grupo Aragonés: 15 personas: 8 intérpretes de "rondalla", 2 parejas de bailarines y 3 cantantes de los diversos estilos de Jota.

Grupo Asturiano: en formación.

Grupo Andalúz: en formación³⁷.

Sin duda la actuación más destacada fue la de la mencionada Cobla Barcelona. Esta compañía catalana, hermana de la Cobla Albert Martí que analizábamos en el apartado anterior, se encontraba realizando una gira por distintos países europeos, entre febrero y noviembre de 1937³⁸. Ya hay noticia de la participación de este grupo en París entre febrero y marzo de 1937, en una representación en el Théâtre de la Mutualité, en el que mostraron una serie de danzas regionales y unos solos de estilo clásico interpretados por Joan Magrinyà, estrella del grupo³⁹. Además, la Cobla fue la primera compañía española que participó en la Exposición, formando parte de la Gala de la Danza internacional que se celebró en el Grand Palais des Champs Élysées el 2 de julio de 1937, a la que asistieron cerca de diez mil personas⁴⁰. En ella, el grupo de Barcelona junto con la bailarina Teresina Boronat interpretaron *Triana* (Albéniz), *Musique populaire Catalane* y *Sardane*⁴¹. Fue la única agrupación que actuó en la inauguración del Pabellón español, diez días más tarde, así como en la recepción organizada después en la Embajada de España⁴². En una carta-informe del comisario general, José Gaos, poco después de la fiesta, se pueden observar las dificultades que se encontraron para ofrecer un adecuado programa de espectáculos:

[...] En cuanto a los grupos de canto y baile popular, después de habernos dicho usted que no vendrían, por las dificultades del servicio militar, es decir, de dejar salir a quien está sujeto a éste, Prat nos dijo

³⁷ Texto del programa oficial de actividades enviado por el Comisariado Español al Comisario General de la Exposición, s/f, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Citado por ALIX TRUEBA, Josefina (dir.), *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937* [cat. exp.], Madrid, MNCARS, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 152-153.

³⁸ En el Fondo Magrinyà se conservan multitud de fotografías de esta gira; BMVB. El diseño de los carteles del bailarín corrió a cargo de Evarist Mora, como atestiguan los que se conservan en el Arxiu Ramon Manent de Mataró (Barcelona), cód. 26945A y 026946. Otra versión de los carteles de Cobla Barcelona la realizó Ricard Fabregas. En una carta a sus padres del 7 de abril de 1937, el bailarín escribía: "[...] Supongo que el domingo partimos para París. Estamos a la mitad, mejor dicho, casi a la fin de la tournée [sic] del Norte y con mucho éxito". 2.2.12. FJM, BMVB.

³⁹ Véase ESTEVE, Anita. "Théâtre. Encore la danse espagnole", *Populaire*, París, 2-4-1937.

⁴⁰ *Gala de la Danse. Exposition Internationale de Paris 1937*. Rt 12.812 (2). BNF, AS.

⁴¹ Las crónicas francesas no fueron muy generosas con la danza catalana, quizás por su sobriedad y austera intensidad en relación a la enorme explosión alegre de las *rockettes* americanas: MONTGON, A. de. "Au Grand Palais. Le Gala de la danse", *Le Petit Bleu*, París, 5-7-1937. S. "Le Gala de la Danse", *L'illustration*, n° 4923, París, 10-7-1937.

⁴² Véanse las fotografías. *La cobla catalana en el teatro del pabellón español*. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760. Doc. 43-(29) [21], 44-(28) [22], 45-(24) [23], 46-(34) [24]. *Programa del concierto y actuaciones ofrecidos por la Embajada de España en París, 12-7-1937*. AGA, Asuntos Exteriores, 10 (96), Caja 54/11097, Exp. 4491. Reproducidos en CABAÑAS BRAVO. Op. cit., 2007, pp. 190, 194. Cfr. "Une réception à l'Ambassade d'Espagne à l'occasion de l'inauguration du Pavillon Espagnol de l'Exposition", *Agence Espagne*, n° 178, París, 12-7-1937, p. 13.



Figura 6. Fiesta dada a los artistas y obreros del Pabellón español de la Exposición de París de 1937. Actuación de la Cobla Barcelona. (CDMH, PS-Madrid, 2760).

por teléfono que vendrían y que el primero, el castellano, llegaría dentro de muy pocos días. Yo me permito decir solamente que, en la concepción del pabellón, a que ha respondido la construcción, la actuación de estos grupos era lo fundamental con la mencionada Sección de Arte popular. Si no vienen, el patio con su escena, es decir, la sección dinámica y viva del pabellón, se pierde⁴³.

Por suerte, finalmente un grupo de danzas regionales castellanas se presentó en el Pabellón el 14 de agosto de 1937, dirigido por Agapito Marazuela, un importante musicólogo encargado de la Sección Folklórica⁴⁴. En ese marco, el 13 de septiembre de 1937, la parisina Salle Iena ofreció un homenaje a Federico García Lorca compuesto por los siguientes números: danzas segovianas, cantos castellanos y concierto de guitarra, por Marazuela y sus bailarines; recital en francés por Jean-Louis Barrault de *El crimen fue en Granada* de Antonio Machado y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca; cuatro canciones armonizadas por el poeta, interpretadas por Germana Montero; danzas andaluzas bailadas por "La Joeselito"; y una escena inédita de *Así que pasen cinco años*, por Montero y Alberto Barral⁴⁵.

Las fotografías de las representaciones que tuvieron lugar en el Pabellón español muestran un escenario desnudo, por el que hábilmente se dejó pasar una de las ramas del gran árbol del patio, en rigor, el único elemento escenográfico. Sin embargo, las distintas fuentes sobre la configuración de la arquitectura, las secciones y la intencionalidad de todos aquellos que colaboraron a completar esta gran obra transdisciplinar — desde Renau hasta Alberto, pasando por Aub, Sert y Lacasa —, permiten concebir el Pabellón como una obra de arte total, en la que cada elemento (los

⁴³ Copia de la carta-informe sobre la inauguración del Pabellón..., 21-7-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc.7. Reproducida en CABAÑAS BRAVO. Op. cit., 2007, p. 191.

⁴⁴ *Notice sur les Danseurs de Segovie et les Chants Populaires de Castille; y Fiesta en el pabellón de España para la presentación del grupo castellano*, sin firmar (José Gaos), París, 23-8-1937; P.S. Madrid 2760, CDMH. Citado en MENDELSON, Jordana. *Documenting Spain*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 172-173. Véase DOMÍNGUEZ, Manuel. "Agapito Marazuela", *La Calle*, 1977.

⁴⁵ *Hommage à Federico García Lorca. Poète fusillé à Grenade*. Reproducido en NELSON, Cary, *The Wound and the Dream: Sixty Years of American Poems about the Spanish Civil War*, Illinois, University of Illinois Press, 2002, p. 38. Cf. AUB: "Nota a *Así que pasen cinco años*", *Hora de España*, n° 11, Madrid, noviembre 1937, pp. 67-74. Citado por AZNAR SOLER. Op. cit., 1993, pp. 192-193.

con música de Glinka y coreografía de Fokine, estrenada en el Coliseum Theatre de Londres, y por otro lado, *Capriccio Espagnol*, con música de Rimsky-Korsakov y coreografía de Massine y "la Argentinita", presentada en el Théâtre de Monte-Carlo el 4 de mayo de 1939 y llevada al exilio en Estados Unidos ese mismo año. Para ambas obras se utilizaron los mismos decorados, que representaban un paisaje propio de los campos aragoneses. Los diseños de los trajes aludían al estilo goyesco, en tonos violetas, verdes, amarillos y turquesas, dibujados con perfiles frágiles y esbeltos, de proporción estilizada, que nada tenían que ver con los de la "danza de guerra" que se desarrollaba en España⁵⁴. Como criticaba Vicente Salas Viu desde las páginas de *El Mono Azul*, Pruna y Andreu serían de aquellos artistas "en sus torres de marfil" que permanecían impasibles a la situación española⁵⁵.

Conclusiones

En definitiva, el análisis precedente permite establecer las conclusiones que exponemos a continuación. En primer lugar, los proyectos en los que trabajaron artistas como Miró, Junyer y Mallo en 1936 son representativos de las obras abortadas o versionadas, que harían de enlace entre la labor de guerra y la de los primeros años del exilio.

En segundo lugar, podemos afirmar que existe una "danza de guerra" que se llevó a los escenarios como un instrumento más de propaganda política e ideológica, reforzada por una puesta en escena común al teatro de urgencia. En este tipo de danza se pueden distinguir tres géneros diferenciados: por un lado, el baile folklórico y regional, propio de los actos más propagandísticos, asociado a la arenga y la identificación del público con el pueblo y con su causa; por otro lado, los espectáculos de baile de la revista y *music-hall*, usados principalmente para la evasión de la audiencia; y por último, los grandes ballets, ejecutados por el cuerpo de baile de los teatros líricos. Éstos, a pesar de cumplir con los presupuestos propagandísticos, se situaría como conexión con las grandes obras de los años veinte y treinta, y representarían la vertiente más artística de los años de guerra. La escenografía de estos espectáculos, en líneas generales, fue poco elaborada, simplificada, y en muchas ocasiones reutilizó elementos de obras anteriores o se sirvió de trajes populares.

En tercer lugar, podemos destacar el uso de la danza como un arte más dentro de las políticas de propaganda interior y exterior del gobierno republicano, así como de los comisariados de cultura de Cataluña y el País Vasco. La Exposición de París de 1937 resultó el núcleo más importante de estas labores. Por último, de forma paralela, las escenografías de los ballets de Pruna o Andreu se desarrollarían de manera ajena a los intensos trabajos dentro del contexto bélico español, representando la vertiente de la producción plástica para la danza que no vio interrumpida su trayectoria a pesar del inestable clima propio de la situación de guerra.

⁵⁴ Los bocetos se conservan bajo el título de *Spanish Capriccio*. D. 216 O.C. Moyén 1, BMO, BNF.

⁵⁵ SALAS VIU, V. "La deserción de los intelectuales", *El Mono Azul*, nº 11, Madrid, 5-11-1936, p. 6.