UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Historia del Arte

TESIS DOCTORAL:

El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, *La Barraca* y otros montajes (1920-1937).

Autor: **José Luis Plaza Chillón**

Director: **Ignacio Henares Cuéllar**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Granada, Junio de 1996.

ÍNDICE.

I. INTRODUCCIÓN. 1

I.1. La vanguardia plástica en España (1925-1936). De la *Exposición Nacional de Artistas Ibéricos*, a la *Exposición Lógicofobista*, 1.

I.2. El teatro en España entre 1920-1936. Una aproximación crítica, 22.

I.3. La recepción de las vanguardias teatrales europeas. Los grandes renovadores de la escena: Craig, Appia, Meyerhold, Stanislavski, Reinhardt, Piscator, Bragaglia, Artaud..., 39.

I.4. Los *ismos* y el teatro. Las escenografías de los nuevos espacios escénicos. Del Expresionismo a La Bauhaus, 54.

I.5. Tendencias de la escenografía española de 1920 a 1936: entre la tradición y la modernidad. De Salvador Alarma a Alberto Sánchez, 73.

II. *EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA*: UN CONCEPTO MODERNO DE LA ESCENOGRAFÍA. DE LOS *BALLETS RUSSES* AL *TEATRO DE ARTE*. 87.

II.1. *La ínfima comedia,* 87.

II.2. Los *Ballets Russes* y su influencia en García Lorca, 91.

II.2.1. Diaghilev y las escenografías vanguardistas, 94.

II.3. El *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra, 97.

II.3.1. Los escenógrafos, 102.

II.3.1.1. Rafael Pérez Barradas, 103.

II.3.1.2. Fernando Mignoni, 106.

II.4. Decorados y figurines para *El maleficio de la mariposa*, 108.

II.4.1. Balance crítico y conclusión, 113.

III. LOS ESPECTÁCULOS DE GUIÑOL (1923). LORCA, FALLA Y HERMENEGILDO LANZ. *EL MISTERIO DE LOS REYES MAGOS, LOS DOS HABLADORES* Y *LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA*. DECORADOS Y ESCENOGRAFÍAS. 115

III.1. Génesis, 115.

III.2. Representación, 118.

III.3. La música. Manuel de Falla, 120.

III.4. Hermenegildo Lanz. Escenógrafo, 123.

III.5. Decorados. Muñecos. Figurines, 129.

III.5.1. *Los dos habladores*, 129.

III.5.2. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, 133.

III.5.3. *El misterio de los Reyes Magos*, 136.

III.6. Crítica, 141.

III.7. Un montaje paralelo: *El retablo de Maese Pedro*, 144.

IV. ESCENOGRAFÍA DE *MARIANA PINEDA*. DE LOS PRIMEROS BOCETOS DE LORCA A LOS MODERNOS DECORADOS DE DALÍ (1927). 148

IV.1. Los primeros *ensayos*, 148.

IV.2. Los proyectos de Salvador Dalí, 150.

IV.3. Las críticas a los decorados y a la obra, 154.

IV.4. La exposición de *Las Dalmau*, 158.

IV.5. La difusión de *Mariana Pineda*, 162.

IV.6. Los dibujos de Federico García Lorca y la escenografía, 169.

V. *AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN.* 178

V.1. Nacimiento de *Don Perlimplín*, 178.

V.2. *El Caracol*, los teatros independientes y los avatares de la censura (1928), 181.

V.3. El Club Teatral *Anfistora*, 186.

V.4. La escenografía de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Un montaje muy cuidado (1933), 192.

V.5. La crítica y la posteridad, 195.

VI. *LA BARRACA*. FORMACIÓN Y TRAYECTORIA. MONTAJES Y DECORADOS. 198

VI.1. Las Misiones Pedagógicas y la difusión de la cultura y el arte al pueblo, 198.

VI.2. *La Barraca* y el arte popular, 206.

VI.2.1. Génesis, 206.

VI.2.2. Lo social. Lo popular, 212.

VI.2.3. Lo clásico. Lo vanguardista, 221.

VI.3. Itinerarios y recorridos. Participantes y componentes, 239.

VI.4. Escenografía y decoración teatral, 248.

VI.4.1. Los pintores-escenógrafos de *La Barraca*, 248.

VI.4.1.1. Alberto Sánchez, 250.

VI.4.1.1.1. Su escenografía, 256.

VI.4.1.2. Manuel Ángeles Ortiz, 262.

VI.4.1.3. Alfonso Ponce de León, 272.

VI.4.1.4. Santiago Ontañón, 277.

VI.4.1.5. Norah Borges, 282.

VI.4.1.6. José Caballero, 289.

VI.4.1.7. Ramón Gaya, 296.

VI.4.1.8. Benjamín Palencia, 303.

VI.4.2. Las obras representadas y sus escenografías, 311.

VI.4.2.1. García Lorca, director escénico de *La Barraca*, 313.

VI.4.2.2. Los entremeses de Cervantes, 324.

VI.4.2.2.1. *Los dos habladores*, 325.

VI.4.2.2.2. *La cueva de Salamanca*, 326.

VI.4.2.2.3. *La guardia cuidadosa*, 328.

VI.4.2.2.4. *El retablo de las maravillas*, 330.

VI.4.2.3. *La tierra de Alvargonzález*. Antonio Machado, 331.

VI.4.2.4. *Égloga de Plácida y Victoriano*. Juan del Encina, 334.

VI.4.2.5. *La vida es sueño*. Calderón de la Barca, 336.

VI.4.2.6. *El burlador de Sevilla*. Tirso de Molina, 343.

VI.4.2.7. *El Caballero de Olmedo*. Lope de Vega, 347.

VI.4.2.8. *Fuenteovejuna*. Lope de Vega. 350.

VI.4.2.9. Otros montajes menores, 356.

VI.4.2.9.1. *Las almenas de Toro*. Lope de Vega, 357.

VI.4.2.9.2. *La tierra de Jauja/El bobo de la olla*. Lope de Rueda, 358.

VI.4.29.3. *El romance del Conde Alarcos*. Anónimo, 360.

VI.5. Conclusión, 361.

VII. LOS ÉXITOS COMERCIALES DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL TEATRO. DECORADOS, ESCENOGRAFÍAS Y PUESTAS EN ESCENA (1930-1935). 363

VII.1. Introducción: El teatro comercial en Federico García Lorca, 363.

VII.2. Burmann y Fontanals: dos escenógrafos afines a Lorca, 370.

VII.2.1. Sigfrido Burmann, 372.

VII.2.2. Manuel Fontanals, 375.

VII.3. *La zapatera prodigiosa*, 381.

VII.3.1. La representación de 1930, 381.

VII.3.1.1. Salvador Bartolozzi, 384.

VII.3.1.2. Los figurines de Federico García Lorca, 386.

VII.3.2. Otros montajes de *La zapatera prodigiosa*, 389.

VII.4. *Bodas de Sangre*, 395.

VII.4.1. Gestación de la obra: del amor al crimen, 395.

VII.4.2. Las puestas en escena: de Fontanals a Caballero. De Madrid a Nueva York, 399.

VII.4.3. Balance crítico y significación, 415.

VII.5. *Yerma*, 418.

VII.5.1. *Yerma*, García Lorca y los problemas políticos, 418.

VII.5.2. El montaje plástico. La polémica Alberto-Fontanals, 426.

VII.5.3. Simbología y trascendencia escénica: tragedia y mito, 434.

VII.6. *Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, 436.

VII.6.1. El último montaje de Lorca, 436.

VII.6.2. Una estética *decadente* y un montaje de *lo cursi*, 439.

VIII. BIBLIOGRAFÍA. 453.

IX. ANEXOS.

I. Introducción.

I. INTRODUCCIÓN.

I. 1. LA VANGUARDIA PLÁSTICA EN ESPAÑA (1925-1936). DE *LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTISTAS IBÉRICOS*, A *LA EXPOSICIÓN LOGICOFOBISTA*.

El análisis de la vanguardia artística española de principios de siglo comporta un gran riesgo, además de suponer una complejidad enorme, sobre todo por su gran desconocimiento a ciertos niveles académicos. Es evidente, que la historia del arte español anterior a la Guerra Civil ha sido silenciada injustamente en nuestro país durante algunos años, por motivos de todos conocidos. Si bien, las artes literarias y poéticas tuvieron un gran desarrollo y han merecido un análisis justo, en lo referente a las artes plásticas han sufrido un injusto olvido, que ahora se trata de suplir mediante un abundante número de estudios.

Un ejemplo de análisis global de este período histórico-artístico que vamos a intentar estudiar sintéticamente, lo ha hecho magistralmente Jaime Brihuega en su conocida obra *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*[1] que podemos considerar como el primer ejemplo catalizador y de carácter general, en un acercamiento verdaderamente minucioso y crítico. Evidentemente, no es el único estudio que hay escrito sobre el tema, sino que existe una extensa bibliografía del período histórico que vamos a estudiar, como iremos comprobando en el curso de la investigación.

Lo que tratamos de observar es la imagen injusta, pobre e insuficiente que se le ha dado a un período de nuestra historia del arte contemporáneo, que estuvo cuajado de contenido, presencia y creación artística, como señala el mismo Brihuega, "*revivir el vigoroso transcurso de estos años de nuestra primera vanguardia artística, requiere casi una labor de arqueólogo*"[2], pero su análisis, nos permite hacer la silueta de un momento fundamental para la historia de nuestra cultura contemporánea.

Desde comienzos de 1920, incluso años antes, asistimos a una floración poética y literaria que difícilmente iba a ser superada. Y en este renacer creativo, no se iba a limitar exclusivamente a la poesía, sino que se extenderá a ámbitos más amplios, como al campo de las artes plásticas y las Bellas Artes. Existe, pues, una renovación de éstas entre 1920 y 1936. Hay una fecha clave en este intento renovador o nuevo replanteamiento de las poéticas artísticas, y esta será 1925, año en que se celebrará una exposición aglutinante de los nuevos artistas, organizada por la **Sociedad de Artistas Ibéricos**, en el Retiro de Madrid, y sobre la que más adelante profundizaremos.

Antes de realizar una incursión en este período, es necesario detenerse en cuales van a ser los caracteres generales o las cuestiones más importantes de la vanguardia española. Guillermo Díaz Plaja señala como puntos fundamentales, por un lado la deliberada y plena inserción de las innovaciones aportadas en el acervo común de un proyecto de europeización del país, había cubierto ya algunos etapas significativas, desde la irrupción del *Krausismo*, hasta la actuación de

---

[1] BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1982.

[2] BRIHUEGA, Jaime. "Orígenes de la vanguardia española". *Litoral*, 49-50 (1975), p. 18.
Este texto es un extracto del catálogo que se realizó con motivo de la exposición, celebrada con el mismo título en los primeros días de noviembre, en la Galería Multitud de Madrid en 1974. En esta exposición se hacía una revisión bastante significativa del período y de sus creadores. Existe un artículo que analiza pormenorizadamente esta exposición ; AZCOAGA, Enrique. "Orígenes de la vanguardia española". *Bellas Artes*, 39 (1975).

Ortega y Gasset, pasando por la experiencia radical de la Generación de fin de siglo. Por otro lado, apunta el autor que el vanguardismo español tiene un paradójico *tradicionalismo* y una llamativa ausencia de los elementos ahistóricos y de la violenta ruptura que cundieron en otros países, *la doble peculiaridad de la vanguardia española, sería innovación rigurosa, pero también reinterpretación de lo tradicional, cosmopolitismo pero también alta temperatura nacionalista*[3].

Evidentemente, tenemos que tener en cuenta la tradición estética y social española, como señala el autor anteriormente citado, sin embargo hay motivos de renovación que debemos destacar y que tuvieron su extensión y también sus límites, con tendencias y movimientos, al igual que todos los *"Ismos"* europeos, pero aquí las peculiaridades serán más propias. No obstante, la mayoría de las tendencias artísticas de la vanguardia europea se manifestaran en España, desde el **Cubismo** al **Surrealismo**, serán precisamente estas dos las poéticas más comunes entre nuestros artistas.

Existe, por tanto, una renovación en las artes españolas que no surgió únicamente de artistas consagrados, sino que eran grandes desconocidos. Como señala Bozal, su origen era *una intelectualidad que reaccionaba contra el estatismo de la sociedad española, identificándose con todos los movimientos rebeldes que por entonces nacían*[4].

Desde el punta de vista político y social, nos encontramos que el año de 1925 es un período de continuas revueltas, caracterizado por una serie de fenómenos, como el incremento revolucionario, vaivén de la economía del país y por otra parte, la inexistencia de una fuerza capaz de canalizar todo este movimiento. Y serán todos los intentos renovadores en las artes, los que se van a oponer a los caracteres más tradicionales del país, como era el estatismo y la mediocridad.

Frente a todo el regionalismo imperante en el momento, los movimientos renovadores fueron verdaderamente minoritarios. Este regionalismo tenía su base cultural, en la estética castellanizante noventayochista, cuyo máximo interés era las descripciones de tipo azoriniano, que posteriormente van a tener hondas repercusiones estéticas en el paisajismo figurativo contemporáneo de la mano de artistas como Rafael Zabaleta, Benjamín Palencia u Ortega Muñoz[5].

Habrá por parte de estos artistas, una reacción contra estas formas académicas regionalistas, que eran las persistentes en el arte nacional, así se atacarán la obra de Ignacio Zuloaga, por ejemplo; también se luchará contra el aislamiento y se mirará a las tendencias vanguardistas extranjeras, con lo que se experimentará y buscará otras formas estéticas menos académicas y tradicionales.

Uno de los impulsos fundamentales en este afán renovador del arte, lo llevaron a cabo las publicaciones periódicas[6], que en muchos casos fueron realmente las impulsoras de una tendencia artística o poética, como por ejemplo la tinerfeña **Gaceta de Arte** (1931), que se ocupó

---

[3]DIAZ PLAJA, Guillermo. *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo.* Barcelona: La Frontera, 1975, p. 9-17.

[4]BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. "La renovación artística de 1925 en España". *Cuadernos* hispanoamericanos, 194 (1966), p. 294.

[5]BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. *El realismo plástico en España (1900-1936).* Madrid: Península, 1967, p. 45. Del mismo autor: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939.* Madrid: Espasa-Calpe, 1995. Vol. I.

[6]Sobre este aspecto en concreto existe abundante bibliografía, cabe destacar un estudio fundamental de; GEIST, Anthony L. *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso.* Madrid: Guadarrama, 1980.

básicamente de la difusión del Surrealismo. Entre las revistas que apoyaron las nuevas tendencias artísticas y literarias, destacaron entre otras **Ultra** (Madrid-1921), **Litoral** (Málaga-1926), **Verso y prosa** (Murcia-1927), **Gallo** (Granada-1928), **Alfar** (La Coruña-1925), y las catalanas **Gaseta de les Arts** y **L' Amic de les Arts**; pero hubo dos verdaderamente significativas y de una trascendencia nacional, estas fueron, por un lado **La revista de Occidente**, dirigida por Ortega y Gasset, que ya en 1925 se hizo eco de la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* de André Bretón, y por otro lado **La Gaceta Literaria**, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, y que supuso la verdadera portavoz del pensamiento y arte de vanguardia español a finales de los años 20 y principios de los 30.

En cuanto a las colaboraciones en las distintas revistas, se reiteraban las firmas y los ilustradores; podríamos hacer una lista interminable de colaboradores, pero esto sería improductivo, así que me limitaré a señalar a modo de homenaje a los más conocidos, aparecen una y otra vez: García Lorca, Rafael Alberti, Prados, Guillén, Antonio Espina, Giménez Caballero, Sebastiá Gasch, Guillermo de Torre, Juan Chabás, Manuel Abril, Fernández Almagro, etc; y entre los ilustradores de las mismas destacan los artistas más *avanzados* del momento como Dalí, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Rafael P. Barradas, Francisco Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Moreno Villa, Vázquez Díaz, Ramón Gaya, Norah Borges...

Como señalan Calvo Serraller y Ángel García, existe un carácter dominante en el arte español de estos momentos, y es la hermandad que había entre poesía y pintura, así no es raro que las revistas poéticas acojan a los pintores, y las de arte a los poetas; o hay pintores que se convierten en poetas como, Alberti y poetas en pintores, como García Lorca o Moreno Villa[7]; también señalar que los manifiestos se firman buscando un frente común, como los surrealistas franceses, así por ejemplo el manifiesto del *Salón de Artistas Ibéricos*, un grupo heterogéneo y distinto donde estampan su rúbrica nombres tan dispares como Manuel Abril, José Bergamín, Manuel de Falla, García Lorca, García Maroto, Victorio Macho, Guillermo de Torre o Daniel Vázquez Díaz, entre otros[8]; o por el contrario existe una homogeneidad de ideas estéticas cuando en el *Manifiesto Antiartístico Catalán*, Salvador Dalí, Lluis Montanyá y Sebastiá Gasch, se ponen bajo la advocación de los grandes artistas del momento[9]. Esto denota, un particular sincretismo en la vanguardia española, y que existe un cierto confusionismo en estas largas listas de advocaciones, manifiestos y proclamas. Así concurrirán equívocamente determinadas tendencias artísticas sin limitación de movimientos; junto con las tendencias cubistas y surrealistas, intervendrán otra serie de factores más conservadores y tradicionalistas, como fue la tendencia realista, que aunque defasada en sus formas, no lo será ideológica ni socialmente, o por otra parte las corrientes populistas, preocupadas por expresar pictóricamente el mundo de los campesinos, y esto ofrecía una solución aceptable al viejo conflicto, entre la necesidad de afirmación de lo español y los peligros casticistas del regionalismo, la más auténtica representante de ésta tendencia populista fue la pintora del 27 Maruja Mallo[10].

Las dos tendencias que van a polarizar de una manera contundente los derroteros de las

---

[7]CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 349 (1979), p. 8-9.

[8]"Salón de Artistas Ibéricos. Manifiestos". *Alfar*, 51 (1925), p. 2.

[9]DALÍ, Salvador; GASCH, Sebastiá y MONTANYÁ, Lluis. "Manifiesto Antiartístico Catelán". *Gallo*, 2 (1928). Los grandes artistas a los que se refieren son: Picasso, Gris, Ozenfant, de Chirico, Miró, Lipchitz, Brancusi, Arp, Le Corbusier, Tristán Tzara, Paul Eluard, Luis Aragón, Robert Desnos, Jean Cocteau, Strawinsky, André Bretón...

[10]CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y...", p. 9.

corrientes de vanguardia en España, van a ser el **Cubismo** y el **Surrealismo**, sin que se pueda señalar el predominio de la una sobre la otra, ni viceversa, sino que por el contrario es frecuente que en un mismo artista convergieran simultáneamente los diferentes *Ismos*. O sea que no hubo una delimitación de las distintas corrientes de vanguardia como ocurrió en Francia, allí las corrientes más avanzadas, como el Surrealismo, surgían de una tradición de vanguardia perfectamente asumida, sin embargo, en la importación española se van a confundir, y a la vez tendrán que luchar frente a las estructuras académicas y tradicionalistas de un arte oficialista.

Siguiendo a Bozal, podemos apreciar este vaivén de artistas, que van a participar tanto de una corriente como de la otra, así en un principio los mejores exponentes del surrealismo pictórico son: Dalí, Maruja Mallo, Climent, Bores y Rodríguez Luna. Pero también una corriente o vía cercana al cubismo que obtenía gran éxito era seguida por: Vázquez Díaz, Maroto, Ramón Gaya, Manuel A. Ortiz, Victorio Macho, Alberto Sánchez, Emiliano Barral, Francisco Lasso o Barradas. Aunque ninguno de estos pueda considerarse plenamente cubista, todas se influenciaron de este movimiento. No practican un cubismo estricto, sólo se utilizan elementos y construcciones de tipo cubista, donde se encuadran todos los artistas citados junto a las primeras obras de Dalí. Donde las formas cubistas van a alcanzar un mayor desarrollo será en el género escultórico con creadores tan destacados como Mateo Hernández, Emiliano Barral, Ángel Ferrant, Francisco Lasso o Alberto Sánchez, en algunas de sus obras.

El surrealismo, contó desde el principio con una mayor adhesión de artistas, a los que se sumarán la valiosa presencia de críticos y teóricos que dieron solidez al movimiento, como Sebastiá Gasch o Guillermo de Torre, entre otros.

También en la tendencia realista participaron algunos de los artistas ya citados anteriormente, como fue el caso de Alberto Sánchez o Barral, o los que se dedicaron exclusivamente al puro realismo, como Maside, Puyol, Pérez Mateos, Miguel Prieto, Helios Gómez, etc[11].

En general, todos los artistas aquí citados, se unían en torno a formas vanguardistas, y distinguían mal sus posibilidades, incluso sus diferencias. Prueba de ello, fue la conformación de renovación formal que se produjo en España en 1925: **La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos**, realizada en el Retiro de Madrid. 1925 fue un año decisivo, no sólo para la vanguardia en general, sino para la española en particular, además de publicarse en español el primer *Manifiesto Surrealista* de Bretón, se va a realizar la citada exposición. A pesar de que no hubo parcialismo o tendenciosidad en la selección de las obras expuestas, ya que se acogieron estilos diversos y contradictorios, probablemente es uno de los acontecimientos que vertebran las historia de las actitudes de vanguardia antes de la Guerra Civil española; más que por lo que colgaba en sus paredes, que no supuso ninguna ruptura en relación a los lenguajes artísticos producidos, si por lo que supuso el intentar un programa artístico con una proyección de futuro[12].

La exposición se realizó en el Retiro de Madrid, con un carácter de gran volumen de participación, alrededor de unas 500 obras se colgaron del palacio de Velázquez, y la participación de artistas fue amplia y heterogénea, éstos fueron los siguientes: Victorio Macho, Ángel Ferrant, Adsuara, José Capúz, Quintín de la Torre, Valentín Dueñas, Planes, Emiliano

---

[11]BOZAL, Valeriano. "La renovación..." ,p. 251 y ss.

[12]BRIHUEGA, Jaime. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931 Madrid: Cátedra, 1982, p. 48-49.

Barral, Luis Bagaría, Fernando L. Berdejo, Roberto F. Balbuena, Mariano Sancho, García Ascot, Benjamín Palencia, Javier Cortés, Santiago Pelegrín, Pablo Zelaya, Aida Uribe, Ramón Pichot, Francisco Bores, José Frau, Francisco Santa Cruz, Moreno Villa, C.S. de Tejada, Salvador Dalí, Barradas, Alberto Sánchez, Cristóbal Ruiz, Juan Echeverría, Irene Narezo, José G. Solana, Nicanor Piñola, Valentín de Zinbaurre, Ramón de Zinbaurre, Maroto, Antonio Guezala, José Bicaudi, Alberto Arné, Julián Tellaeche, J.M. Uzelay, Aurelio Arteta, Jénaro Urrutia, Cossío y Peinado[13].

Tanto la prensa nacional, como las publicaciones periódicas (revistas especializadas), se hicieron eco sonado de la exposición. Tuvo una gran resonancia, por lo menos en los niveles artísticos, ya que el hecho de haberse realizado en Madrid, que era un marco cultural en que la vanguardia artística no había tenido hasta hora repercusiones importantes, al contrario que Barcelona, por ejemplo, que estaba más acostumbrada a estos eventos. La exposición fue organizada por Manuel Abril, uno de los críticos de arte más reputados del momento en España, por Gabriel García Maroto, también crítico y pintor[14].

El crítico Juan de la Encina, fue el encargado de reseñar y criticar el contenido de la Exposición en la prensa del momento. Su opinión es bastante positiva, ya que de un modo desinteresado apoya a los expositores, y a la propia exposición, tildándola de *armónica y reposada*. Para él, los Ibéricos, tienen su campo bien definido, destacando tres regiones estéticas: *la del instinto, la del equilibrio del instinto y la cultura y la del predominio de la cultura sobre el instinto*[15].

Así pues Madrid, ya no es una capital donde trabaja un artista individualmente, sino que a través de esta Sociedad va a intentar recoger, canalizar y reforzar la labor particular de cada uno de los artistas. La Sociedad de Artistas Ibéricos saldrá reforzada y fortalecida de esta primera prueba, contrayendo un compromiso para el porvenir, de este modo no será la única vez que se reunirían, sino que años más tarde, concretamente en 1932, se reunirán nuevamente obras de estos artistas y otros de nueva incorporación en una exposición organizada por esta misma Sociedad, teniendo como peculiaridad el ser itinerante, viajando por Europa a lugares tan dispares como Copenhague o Berlín, mostrando a Europa los seguros valores del arte moderno español del momento, entre los nuevos contribuyentes destacan: Picasso, Juan Bonafé, Francisco Bores, Pedro Flores, Luis Garay, Juan Gris, Joan Junyer, Maruja Mallo, Manolo, Pérez Rubio, Alfonso Ponce de León, Rodríguez Luna, Ángeles Santos, Ismael G. de la Serna, Arturo Souto, Vázquez Díaz, Hernando Viñes, Pablo Gargallo, Manuel A. Ortiz, entre otros[16].

Uno de los aspectos más interesantes de esta exposición fue sin duda, la constitución de la Sociedad de Artistas Ibéricos y la redacción de su manifiesto, firmado por un amplio grupo de variados críticos, poetas y pintores. Encabezados por Manuel Abril, eran los siguientes: José Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez

---

[13] "La Exposición". *Alfar*, 51 (1925), p. 3-4. Extracto sacado del diario madrileño *El Sol*. Algunas de las obras que se expusieron vienen comentadas.

[14] MORENO VILLA, José. "Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos". *Revista de Occidente*, 25 (1925), p. 80.

[15] ENCINA, Juan de la. "De arte". *Alfar*, 51 (1925), p. 6. Publicado originalmente en el diario *La Voz* de Madrid.

[16] PÉREZ MINIK, Domingo. "La Exposición de los Ibéricos en la Galería Flechtheim de Berlín". *Gaceta de Arte* 11 (1932).

Díaz. Propugnaban un afán de conocimiento y de cultura, o el cultivo de la sensibilidad y del espíritu. Es interesante reproducir algunos fragmentos de este escrito, ya que se pone de manifiesto esa necesidad de renovación que tienen las artes españolas del momento:

"Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes. Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: uno el de exponer cuanto sea posible; otro el llevar a cabo una labor ideológica o si se quiere "crítica"...(...). No nos une, pues, una bandera, ni una política; no vamos pues, ni en pro ni en contra de nadie: habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigente y al uso.... Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo no llega con normalidad a conocimiento del público...(...). En nuestra labor de propaganda ideológica, nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención a aquellas que estén de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente".[17]

Esta muestra de arte español en 1925, supondrá un paso de gigante en el ideal del nuevo arte plástico en España; a partir de aquí todo irá en avanzada, consiguiendo un verdadero desarrollo en la vanguardia artística del momento.

París sigue siendo el centro mundial del arte, y casi todos los artistas europeos del momento realizarán su pequeña escala en esta ciudad francesa. Estos pintores llegaban allí para darse a conocer mediante la realización de alguna exposición. En estas exposiciones se buscaba una homogeneidad de sensación y al mismo tiempo una personalidad propia en cada uno de los pintores, así bajo un mismo estandarte se unían artistas tan dispares como Picasso, Bores, Cossío, Viñes o González de la Serna, intuyendo siempre una relación estrecha entre todos. A. Olivares, comentando una exposición colectiva en París de artistas españoles, dignifica a París como la capital ideal del arte, lamentándose de que en España no exista esta actitud catalizadora en torno a alguna ciudad, dice: *"¿Cuándo podremos hacer algo parecido en España, presentando con los elementos que allí tenemos, este gran impulso, nuestro también, y que se ha manifestado aquí por ser, hoy día, París el lugar más propicio? Su éxito serviría de estímulo para continuar hacia adelante..."*[18].

Todos estos pintores van buscando a París unas ideas directrices, para llenar con ellas su arte, buscan el compromiso entre el rigor cubista, todavía dominante en la capital del arte europeo, y el naturalismo exasperado; intentando huir del realismo más subjetivo, más humano dando concesiones a la imaginación, así se apegan a la corriente dominante del grupo surrealista francés. Los nombres más significativos del momento que ahora comienzan a abrirse camino en París son Ismael González de la Serna, Bores, Miró, Cossío, Viñes, Peinado y Manuel A. Ortiz. Todos persiguen la formación de un nuevo lenguaje pictórico, el encaminamiento hacia una

---

[17]ABRIL, Manuel y otros. "Salón de Artistas..." , p. 2. (Citado en nota 8, sin autor).

[18]OLIVARES, A. "Los pintores españoles en Paris". *La Gaceta Literaria*, 6 (1927).

pintura más pura[19].

Como hemos señalado, varios de los jóvenes artistas revelados en la Exposición de Artistas Ibéricos se van a trasladar a París en busca de nuevos horizontes artísticos más amplios. Esto ya lo hicieron los más consagrados y famosos del momento, como Picasso, Gris, Julio González y Miró. Sin embargo, hubo otros cuantos que decidieron quedarse en Madrid, y desde allí renovar el arte sin sentir la necesidad parisina. Estos fueron, el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia (ambos tendrán un análisis pormenorizado más adelante, ya que como comprobaremos fueron dos de los colaboradores más directos en diversos proyectos teatrales de Federico García Lorca, y que estudiaremos en su debido tiempo), y en Madrid fundaron la **Escuela de Vallecas**, cuya pretensión más primordial fue devolver al paisaje rural de Castilla la estética, que por el momento poetas como Alberti y Lorca estaban haciendo con Andalucía. Su propósito fue construir una escuela de vanguardia a la española, buscando luces y temas típicamente españoles[20].

El propio escultor Alberto en sus escritos teóricos, sentará las bases de lo que pretendía ser esta Escuela de Vallecas, reproduciremos algunos pasajes de sus escritos, porque pensamos que son bastante elocuentes en ese afán pretencioso de construir una escuela de arte de vanguardia típicamente española. Alberto buscaba un arte revolucionario que reflejase una nueva vida social. Buscaba la creación de formas escultóricas intentando descubrir un nuevo sentido de las artes plásticas; dice el escultor: *"Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. Palencia y yo quedamos en Madrid, con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París"*[21].

Las peculiaridades más sobresalientes de esta Escuela de Vallecas, irá desde la búsqueda de nuevos colores, hasta la plasmación de la sobriedad y sencillez de las tierras de Castilla. Toledo sería la ciudad que catapultaría esta escuela, a la que acudieron a veces, otros artistas como Rafael Alberti, Caneja o Maruja Mallo, entre otros. Las visiones fantasmales de la ciudad de Toledo, en contraste con los campos abiertos de Vallecas, iban a ser constantes en la producción artística de éstos. Todos estos caracteres estarán muy presentes, cuando llamados por García Lorca para su proyecto teatral universitario de *"La Barraca"*, Alberto y Palencia realicen algunos de los decorados y escenografías para algunos de los montajes teatrales, como veremos más adelante. Alberto, en esa búsqueda de un arte revolucionario, llegará a decir: *"yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte , un arte revolucionario, que busca la vida"*[22].

Este carácter revolucionario que ve Alberto en su obra, tiene una serie de connotaciones muy particulares de su vida y de su forma de entender el arte. Lo que es cierto, y es de destacar en este proyecto artístico de la Escuela de Vallecas, es su afán rompedor, innovador y un discurso plenamente vanguardista, aunque con esa necesidad tradicional tan afín en estos dos artistas. Tradición y vanguardia serán una constante en toda la cultura española del momento entre 1920

---

[19]TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes en París". *La Gaceta Literaria*, 24 (1927).

[20]MARTÍN, PETER. "Alberto". *Litoral*, 17-18 (1971), pp. 20-21.

[21]ALBERTO. "Sobre la Escuela de Vallecas. Texto dictado por el escultor Alberto, en el verano de 1970". *Litoral*, 17-18 (1971), p. 49.

[22]MARTÍN, Peter. *Palabras de un escultor*. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 47-53. Reproducido en, BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas...*, p. 349.

y 1936.

En enero de 1927 nace la revista madrileña **La Gaceta Literaria**, sin duda alguna, la revista periódica más importante de la década de los veinte. Hubo un momento en que la renovación en el campo de las artes y la poesía se aglutinó casi exclusivamente en torno a esta publicación. Es más, hoy por hoy, este documento constituye uno de los materiales más indispensables para comprobar el estudio y la evolución de las artes, la literatura, el teatro, el cine y en definitiva de la cultura ideológica en los últimos años de la década de los veinte y principios de los treinta. Dirigida por Ernesto Giménez Caballero, las firmas de los escritores, poetas y críticos más sobresalientes del panorama español y europeo aparecerán en esta revista. Ayudará, sin duda, a depurar las tendencias renovadoras que en ese momento se estaban desarrollando en España, y a la vez mostraba todo aquello que acontecía en Europa. Nos sólo se hacía referencia a exposiciones y libros, también se reseñaban películas del naciente arte cinematográfico, críticas a diversos montajes teatrales o publicaba poemas de aquellos escritores más innovadores. Ante todo supuso un apoyo fundamental al arte plástico español de entonces, al más avanzado y moderno, uno de los críticos fundamentales de esta revista llega a decir:

"El arte tiene la época de servir su época, la dominante óptica de su época...(...).., creemos atravesar una época llena de posibilidades efectivas, de realidades eficaces. Por primera vez se intenta, de una manera sistemática, librar el arte plástico de una dependencia servil a temas ajenos a su particular misión..(...). El arte, centrado en si mismo, ligado al medio entorno, recogerá de éste las nuevas fuerzas plásticas, se enriquecerá con el particular acento, con la nueva modulación de la época, pero sabrá decir a ésta la nueva palabra en el lenguaje eterno..."[23].

O como señala el también crítico Federico Mace:

"Pintores hubo antaño que pretendieron haber matado la pintura. ¡Pura vanagloria! La pintura está hoy más viva que nunca"[24].

Recogemos aquí dos opiniones que destacan aspectos bastantes significativos de la toma de partido que esta revista hará a favor del *arte nuevo* o de vanguardia, mostrando actitudes diversas también en la crítica de la pintura y el arte en general que se estaba desarrollando en otros países europeos[25].

Durante los años 1927 y 1928 hubo una gran proliferación de revistas literarias, como ya hemos señalado anteriormente, que se irá extendiendo en los años venideros y el nacimiento de otras nuevas con el advenimiento de la II República. En la mayoría habrá una actitud de cauce para la difusión de las imágenes y los planteamientos teóricos de los nuevos frentes artísticos, desde la murciana *Verso y prosa*, a la catalana *L' Amic de les Arts*, por citar dos de las más significativas. Aunque por propio interés y por su relación directa con el eje central de este estudio, Federico García Lorca, haremos una pequeña mención a la granadina revista **Gallo**, que

---

[23]GARCÍA MAROTO, Gabriel. "El arte de hoy". *La Gaceta Literaria*, 2 (1927).

[24]MACE, Federico. "El salto mortal". *La Gaceta Literaria*, 29 (1928).

[25]PESTAÑA NOBREGA, Ernesto. "La actitud crítica en la pintura del siglo XX". *La Gaceta Literaria*, 40 (1928). Analiza el autor en este articulo, la crítica artística del momento desde el punto de vista del espectador.

tuvo una vida efímera, de la que sólo se publicaron dos números, creada y dirigida por el poeta de Fuentevaqueros. Aunque nace como revista exclusivamente literaria, dedicada prácticamente a la poesía, hizo concesiones bastantes importantes a las manifestaciones plásticas del momento, tanto a nivel local, como nacional. En el segundo número y último se publicó el *"Manifiesto Antiartístico Catalán"*, firmado por Dalí, Montanyá y Gasch[26], es reproducido aquí íntegramente en castellano, además Joaquín Amigo realiza un comentario a propósito del texto muy elocuente[27]. El manifiesto, como casi todos los que se lanzaban en el nacimiento de cualquier movimiento artístico, es de una radicalidad evidente, cualquier acercamiento que hagamos hacia él, nos transmite el fervor, el entusiasmo y las ganas de renovación que tenían; reproducimos aquí algunas de las proclamas más destacadas:

> *"...Denunciamos los jóvenes que pretenden seguir la pintura antigua*
> *Denunciamos los jóvenes que pretenden imitar la antigua literatura*
> *Denunciamos la arquitectura de estilo*
> *Denunciamos el arte decorativo que no sigue la estarditización*
> *Denunciamos los pintores de árboles torcidos..."*

o por el contrario proponen:

> *"Hay el cinema...*
> *Hay el salón de la aeronáutica y del automóvil...*
> *Hay las exposiciones de arte de los artistas modernos...*
> *Hay la literatura moderna*
> *Hay los poetas modernos*
> *Hay el teatro moderno...*[28].

Si leemos el manifiesto en su integridad, percibiremos la gran influencia de gran parte de los movimientos históricos de vanguardia, desde el *Futurismo* al *Surrealismo* pasando por el *Dadaísmo*, tanto en la radicalidad de sus propuestas como en la forma de exposición del mismo texto[29].

Este manifiesto puede ser ejemplo significativo de todos los que se publican en España, y servir a modo de resumen, que desde la "*Proclama futurista a los surrealistas españoles* de Ramón Gómez de la Serna de 1910 a los "*Manifiestos*" de Gaceta de Arte (1932-1936), no tienen otro sentido que el de desbancar a las tradiciones academicistas e instaurar un nuevo orden de categorías estéticas para la nueva sensibilidad artística del momento.

Las pretensiones de la revista "*Gallo*", por otra parte, era la de servir de plataforma de lanzamiento a la nueva plástica granadina, apoyando así a los pintores locales que por entonces estaban triunfando en París, como era el caso de Manuel Ángeles Ortiz o Ismael González de la

---

[26]DALÍ, Salvador, MONTANYÁ, Lluis y GASCH, Sebastiá. "Manifiesto...". Se publicó en catalán , "Manifest Antiartistic Catalá (Manifest Groc)" , el 28 de marzo en Barcelona. En la imprenta *Fills de Sabater*. (En forma de hoja volandera).

[27]AMIGO, Joaquín. "El Manifiesto Antiartístico Catalán". *Gallo*, 2 (1928).

[28]DALÍ, Salvador, MONTANYÁ, Lluis y GASCH, Sebastiá. "Manifiesto...".

[29]MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 287-419. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: Turner/Fundación Orbegozo, 1979. Ver también, BRETÓN, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1985.

Serna, o descalificando a artistas que seguían sumidos en el más absoluto academicismo, como era el caso de Grabiel Morcillo, tachando su pintura de ineficaz, incapacitada, rota, inservible, etc. Se llegan por tanto a afirmaciones del tipo de:

"*¡Arriba corazones, jóvenes-viejísimos pintores de Granada! Tirad vuestros pinceles al aire y escuchad antes de volverlos a coger la voz maravillosa de la época, que no baja del tópico aeroplano, ni del manido motor futurista, ni de la pelota de rugby, si no que está en las rosas que pintáis, en el agua que bebéis, en la limpios platos de vuestros manjares*".[30]

"*Gallo*", tuvo una existencia muy limitada, y esto le pasó a un gran número de revistas que se publicaron por estos años en todo el panorama geográfico español, algunas consiguieron subsistir unos años regularmente, y otras publicaron solamente algunos números como en el caso de la revista granadina. No obstante, la mayoría de estas publicaciones periódicas supusieron encauzar correctamente toda la vanguardia que se hacía por entonces en España, alternando, con las inevitables tradiciones estéticas que no desaparecieron del panorama cultural español.

Si bien es cierto, que entre el año 1920 y 1930 la corriente estética dominante en la vanguardia española gira fundamentalmente en torno al Cubismo pictórico, a partir de 1931, y coincidiendo con la proclamación de la II República española, fue el Surrealismo el que vaya comiendo terreno, afiliandose a este movimiento un mayor número de adeptos. Pero que en definitiva, vamos a encontrar a los mismos artistas reciclados ahora para esta orientación estética, que a finales de los veinte aún seguía bastante confusa en España.

Las conmociones políticas de 1931 tendrán graves consecuencias con la Vanguardia española. se producirá un choque que tanto hemos señalado ya, entre lo "*viejo*" y lo "*nuevo*", entre la tradición y la vanguardia. La República venía a cumplir con las aspiraciones políticas del reformismo de izquierdas; y esto traducido en las artes plásticas suponía una ruptura radical y completa con el tradicionalismo oficialista del arte.

El surrealismo, cuyos textos teóricos y manifiestos, estaban penetrando en nuestro país desde 1925, había ofrecido ya sus primeros frutos en la plástica, el caso de Lorca-Dalí, por ejemplo con el montaje de "*Mariana Pineda*" con los decorados y figurines dc ambos artistas; o teóricamente con la publicación del ya citado, "*Manifest Groc*", que aun se mantenía confuso en muchos de sus postulados.[31] Pero a partir de 1931, el movimiento surrealista en España, adquirirá una recia consistencia con varios frentes de militancia; así tendremos en Cataluña el foco que girará en torno a Dalí y el A.D.L.A.N (Asociación de Amigos de las Artes Nuevas), aunque este artista andará a caballo entre Cataluña y el grupo de París. También tendríamos el grupo de Tenerife, a cuyo frente se sienta Oscar Domínguez, y que con la fundación de la revista "*Gaceta de Arte*", supondrá el grupo más compacto y avanzado.

En Madrid, la Sociedad de Artistas Ibéricos, y su órgano de expresión, la revista "*Arte*", quedará legalmente constituida en 1932. Tampoco hay que ignorar, las aportaciones surrealistas de artistas que no acaban de definirse, como el caso de Alberto, Moreno Villa, Benjamín Palencia o Maruja Mallo.[32] Y finalmente hay otro elemento que es necesario destacar, por su significación

---

[30](REDACCIÓN). "Los pintores de Granada". *Gallo*, 1 (1928).

[31]BRIUHEGA, Jaime. *La Vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 13 y ss.

[32]CALVO SERRALER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel.. "Vanguardia...", p. 9-10. GARCÍA DE CARPI, Lucía."La respuesta española". En: *Surrealismo en España*. CATALOGO-EXPOSICIÓN. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 21-44.

especial, como fue la consolidación definitiva de las actividades del G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que desde el campo de la arquitectura y el diseño, se va a erigir como el movimiento más importante y coherente, teórica y prácticamente y el único que se proyectará internacionalmente.[33]

Así que el Surrealismo en España, se bifurca en tres focos o ciudades, que fueron las de mayor número de actividades surrealistas: Madrid, Barcelona y Tenerife. Hubo otros focos como el de Zaragoza, con Alfonso Buñuel y González Bernal, que se inspiraron directamente del catalán a cuya cabeza iba Dalí, sin olvidar a Massenet, Planells, Cristofol o Esteban Francés. En cada uno de los grupos hay que tener presente al grupo parisino, cuyos contactos a través de Dalí, Miró o Luis Buñuel, arrastran su influencia hasta España, mas, *surrealistas de carné sólo los hubo en París, y desde París hasta la Segunda Guerra Mundial.*[34]

Antes de entrar de lleno en el análisis del Surrealismo y su manifestación en España, es conveniente señalar lo que significó en la cultura española del momento, la irrupción del llamado grupo **Residencia**, que precisamente fue el grupo de la madrileña Residencia de Estudiantes. Fue allí donde verdaderamente comenzó a germinar una cierta corriente surrealista en el panorama estético español. Ya en 1918, (cinco años antes de que André Bretón publicara el primer manifiesto del Surrealismo), poetas como Larrea, García Lorca y Luis Buñuel, fueron los primeros en hacer poesía colectiva, cinco años antes de que la practicara en París el grupo surrealista. Pero sin duda, fueron las actividades donde mejor se puede reflejar este primer acercamiento a una estética como el surrealismo, fue en lo teatral. Los montajes teatrales realizados por los residentes, fue verdaderamente una avanzada a la auténtica modernidad de las artes españolas, un ejemplo elocuente de éstas fue la representación que todos los años hacían a principios de noviembre del "*Don Juan Tenorio*" de Zorrilla. Esta pieza decadente del romanticismo español suponía un filón inagotable de sugerencias de índole freudiano. Las representaciones se pulieron tanto, que el montaje llegó a llamarse "*La profanación de Don Juan*". En 1924, Dalí realizó los decorados y allí plasticamente se adelantaba a los postulados que posteriormente impondrían el grupo parisino. Así por ejemplo, para la famosa escena del beso, Dalí, introducía un sofá en forma de labios (sofá que más tarde utilizaría para un famoso retrato de "*Mae West*"). [35] Evidentemente estos se pueden considerar precedentes, que ayudaron a sentar las bases de lo que posteriormente sería al movimiento.

Pero en la Residencia de Estudiantes, no sólo realizaron representaciones teatrales, sino que mientras existió (1910-1936), fue uno de los focos culturales más importantes del país, y que más ayudaron a fomentar la vanguardia en España. No solamente porque allí se formaran los más grandes poetas y artistas de la primera mitad del siglo español, Dalí, Lorca, Buñuel, Alberti, Moreno Villa, etc., sino porque supuso una hecatombe cultural en todos los aspectos. Por allí pasaron, poetas, escritores, músicos, dramaturgos, pintores, escenógrafos, científicos, cineastas..., de la talla de Henri Bergson, Paul Valery, Marinetti, Max Jacob, Paul Claudel, Gómez de la Serna, G.K. Cherteston, H.G. Wells, Ortega y Gasset, A. G. Bragaglia, Louis Aragón, Alexander Calder, Le Corbusier, Walter Gropius, Theo Van Doesburg, Eric Mehendelson, Piaget, Albert Eistein, etc. Se dieron conciertos con músico tan influyentes como Manuel de Falla, Andrés Segovia, Pittaluga, Strawinsky o Ravel; se realizaron representaciones teatrales y escenográficas,

---

[33] Al respecto, ver necesariamente: BOHIGAS, Oriol. *La arquitectura española de la II República*. Barcelona: Tusquets, 1970. RIBALTA, Mariona. "Bibliografía del G.A.T.C.P.A.C.". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 90 (1972), pp. 48-50.

[34] BRIHUEGA, Jaime. *Manifiesto, proclamas...*, p. 12.

[35] ARANDA, Francisco. *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen, 1981, pp. 48-49.

como "*La historia de un soldado*" del citado Igor Strawinsky, dirigida por Ernesto Halffter y Rivas Cherif; o el fallido montaje escenográfico "*Clavileño*" de Maruja Mallo. También funcionó un Cine-club que corrió a cargo de Luis Buñuel, por donde pasaron los filmes más vanguardistas del momento, de cineastas como René Clair, Jean Cocteau, Jean Epstein o Germaine Dulac, incluso se llegó a proyectar en sesión privada la iconoclasta "*Un Perro Andaluz*".[36]

En definitiva el grupo "*Residencia*" podríamos considerarlo como el centro polarizador de las actividades de los inicios del surrealismo español y la vanguardia en general, ya que a partir de 1924 y hasta 1936, catalizará la atención cultural del momento, por donde pasaron las figuras internacionales más interesantes dentro del panorama de la modernidad.

R. Buckley da nombre a los grupos surrealistas españoles en los años que van de la década de los veinte a los treinta, así al grupo catalán lo incluirá dentro del **surrealismo ortodoxo**, con Dalí, Miró y "*L' Amic de les Arts*" a la cabeza; el grupo madrileño lo llamará **surrealismo surrealista**, con la tertulia del Pombo y "*La gaceta literaria*", mientras que el **surrealismo telúrico** fue el de los poetas andaluces, con Lorca, Alberti y Aleixandre; para terminar con el **surrealismo expresionista**, a la cabeza con Oscar Domínguez y el grupo canario muy influido por Bretón.[37] Estos cuatro grupos serían los mismo que los anteriormente citados, sólo que estos en su vertiente literaria o poética, mientras que los otros destacarán en lo puramente plástico.

Sin embargo, todas estas divisiones y categorías que ahora planteamos, no son tan sencillas, sino por el contrario el surrealismo español fue una estética bastante difícil de definir, porque a diferencia del francés, no tuvo una coherencia, ni un conexión tan grande. Como apunta Paul Ilie, en España la modalidad surrealista, fue una categoría estética amplia que abarcó casi tres generaciones (de 1910 hasta 1935), lo que en España fue el período de vanguardia más o menos definido; no es sólo comprender una década de teorías más o menos homogéneas en búsqueda de lo irracional, sino que significa conocer la evolución de las distintas actitudes intelectuales, artísticas y sociales de los españoles. Aunque la estética surrealista española, como la gala, fue nueva y experimental, estuvo enraizada, por otra parte, en la historia intelectual y literaria (tradicional) del país; así muchos antecedentes podríamos buscarlas en la tradición de lo grotesco español, o incluso yendo más allá en las técnicas deshumanizadoras y conceptuales de un Góngora, en los aspectos poéticos.[38]

Los ecos surrealistas franceses llegaron muy pronto a España, y las revistas literarias españolas fueron las encargadas de difundirlo en un principio, principalmente "*Revista de Occidente*" y "*Alfar*". Poco después de la publicación del primer "*Manifieste du Surrealisme*", por A. Bretón, en la casa *Kra-Aus Editions du Sagitaire*, Fernando Vela, escribía lo siguiente:

"El suprarrealismo, una de las últimas invenciones de los literatos franceses, no es tan solo una escuela. Es además un "bureau"... El suprarrealismo es otra tentativa para suprimir resistencias y razonamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica... Ya no queda más que un sistema de fuga. No es por los altos caminos de la fantasía y la imaginación,

---

[36] CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Alberto Jiménez Fraud (1893-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936).* Madrid: C.S.I.C. y Ministerio de Cultura, 1987. Además pueden verse para éste asunto en general: JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. *Historia de la Universidad española.* Madrid: Alianza, 1971. JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. *Residentes. Semblanzas y recuerdos.* Madrid: Alianza, 1989. PERSIA, Jorge de. "La música en la Residencia de Estudiantes". CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a* Lorca. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 47-63.

[37] BUCKLEY, Ramón. "¿Surrealismo en España?". *Ínsula*, 337 (1974), pp. 4-5.

[38] ILIE, Paul. *Los surrealistas españoles.* Madrid: Taurus, 1972.

sino a través de un túnel subterráneo: el sueño... Es el oscuro y profundo territorio del inconsciente, descubierto por Freud... El suprarrealismo sigue el procedimiento en otras escuelas extremistas: destacar de entre todos los elementos que juntos constituyen la obra de arte, uno sólo- la forma lineal, o el volumen o el color o la metáfora- Y elevarlo al rango de elemento esencial y único. En la elaboración literaria intervienen multitud de factores conscientes e inconscientes; el suprarrealismo aporta a un lado, suprime los primeros- incluso el gusto artístico, el juicio estético- para dejar exclusivamente a los últimos".[39]

Es evidente, que quedan ejemplificados, los caracteres más ortodoxos del surrealismo bretoniano, y que al mismo tiempo de publicarse el manifiesto en Francia, en España se conoce la existencia de esa estética y sus contenidos, sus funciones o alcances. Es a partir de este citado artículo de Fernando Vela, cuando se sucederán una gran proliferación de ensayos y artículos al respecto que fueron recogidos y editados en las revistas más avanzadas de la naciente modernidad española.

Poco a poco, el surrealismo va acaparando terreno; si el 15 de octubre de 1924 se publicaba el primer manifiesto, en diciembre se publica el primer número de la "*Révolution Surréaliste*", dirigida por Pierre Naville y Benjamín Peret, y que se convertirá en el órgano oficial del grupo. El grupo va ganando más adeptos en París, y además de los citados, participarían otros como Roger Vitrac, Robert Desnos, Man Ray, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Picasso, Antonín Artaud, Philippe Soupault, etc., pasaron a engrosar las filas de este movimiento y esto de alguna manera se dejará influir en España, en la formación como ya hemos visto de grupos de vanguardia. Dice Pierre Picon:

"*Lo que el surrealismo guarda para seducirnos como las hadas de los cuentos infantiles, es la llave de los sueños, la eterna tendencia a la ensoñación, el gusto por la aventura mental, por lo fantástico... Nada tan odioso y tan triste como el racionalismo que ha destruido poco a poco las posibilidades del prodigio y que restringe cada día la inocencia de la poesía.*"[40]

Muchos del grupo surrealista francés se pasarán por España dando a conocer el movimiento, como ya vimos en las visitas de la Residencia de Estudiantes, un ejemplo muy significativo y provocador fue la conferencia que dio Louis Aragón vestido de frac. Pero, en un principio las adhesiones no fueron a favor de sus comienzos en algunos círculos, así José Bergamín en pleno 1925 llegaba a decir:

"*Pero lo que importa es el pensamiento puro; no la enumeración de los procedimientos empleados para obtenerlo; ni su imitación o fabricación imposible.*"[41]

El movimiento surrealista empieza a hacer mella en España, aunque haya autores y críticos que piensan que este movimiento jamás existió como movimiento organizado e influyente, sino que mantienen que lo único que existió fue un puñado de surrealistas o de artistas y poetas

---

[39]VELA, Fernando. "El suprarrealismo". *Revista de Occidente*, 18 (!924), pp. 429-431.

[40]PICON, Pierre. "La revolución Super-realista". *Alfar*, Septiembre (1925), p. 9.

[41]BERGAMÍN, José. "Nominalismo Supra-realista". *Alfar*, 50 (1925), p. 3.

cada uno en una esquina de el país, sin conexión apenas entre ellos,[42] pero esto no es del todo cierto, ya que si existió una conexión e importante en torno a revistas y publicaciones de gran empaque y diversa influencia, como "*La Gaceta Literaria*" o la tinerfeña "*Gaceta de Arte*", que fue la acaparadora en gran medida de estas poéticas, sin olvidar la malagueña de Emilio Prados, "*Litoral*". Es cierto, por otra parte, que no hay surrealistas con "*carné*", como en Francia, pero si hubo una conexión entre muchos de sus protagonistas. Es verdad que la mayoría de los que se acercaron a esta estética fueron poetas en su gran mayoría, como Alberti, Lorca o Aleixandre, entre otros, aunque algunos artistas plásticos también lo utilizaron. Y es que en general, en los distintos movimientos que se sucedieron en las décadas de los veinte y treinta en España, y concretamente aquellos que alguna vez se reunieron bajo la advocación del surrealismo, podemos comprobar una relación entre distintas manifestaciones artísticas que van de la pintura y escultura, a la poesía, la música, el teatro y el naciente cinematógrafo. Son conocidas de sobra, las relaciones entre Dalí-Lorca o Dalí-Buñuel, por citar un ejemplo de significancia.[43]

Aunque no todos estaban de acuerdo en como debía aplicarse o entenderse esta nueva poética que tanto éxito tenía entre los grandes intelectuales franceses del momento; en la distintas artes una de las peculiaridades fundamentales propugnadas por Bretón como era "*el automatismo*", no podía ser aplicado igual en la poesía que en la pintura. Es famosa la polémica mantenida por Sebastiá Gasch en los albores del surrealismo, con respecto a su paisano Salvador Dalí y su "*antipintura*"; de esta manera mantenía que el automatismo era posible en la poesía, pero no en la pintura, así llegará a decir:

"*¿Antipintor? ¿Por qué pinta? Las obras de Dalí, como la mayoría de las obras del Superrealismo pictórico, no pueden ser situadas en el terreno de la pintura. Los superrealistas pretenden ser simplemente aparatos registradores, y se entregan a la estricta trascripción literal de sus visiones. Sus realizaciones no son una creación, ni una interpretación, sino una copia. Simplemente una copia. Una copia, realizada automáticamente, en momentos de inspiración, en un estado distraído, pasivo e involuntario. Un superrealista, cuando actúa, s tan automático, tan inconsciente, tan involuntario como el objetivo fotográfico o el aparato registrador de discos.*"[44]

Toc stas discusiones, sobre la aplicabilidad o vigencia de esta estética, eran muy normales durante estos primeros años de nacimiento y afianzamiento del movimiento, y se mantendrá durante toda su existencia. Hojeando los documentos del momento, encontramos preguntas sin respuestas, disquisiciones y todo tipo de "*desvaríos*", a propósito de cual es el verdadero significado o sentido del surrealismo.[45] Esto evidencia una preocupación y un interés por este movimiento que se irá desarrollando paulatinamente en nuestro país, aunque con matizaciones.

---

[42]CANO, José Luis. "Noticia retrospectiva del Surrealismo español". *Arbor*, 54 (1950), p. 334.

[43]MARCO, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español. I y II." *Ínsula*, 316-317 (1973), p. 10. PIERRE, José. "La contribución española a la revolución surrealista". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. "*Surrealismo...*". pp. 45-64.

[44]GASCH, Sebastiá. "Superrealismo". *La Gaceta Literaria*, 62 (1929).

[45]Hay bastante documentación respecto a este asunto, en concreto destacamos cuatro artículos principalmente: ARISTO."¿Qué es el Superrealimo? *La Gaceta Literaria*, 9 (1927). MONTANYÁ, Lluis. "Superrealismo". *La Gaceta Literaria*, 28 (1928). DALÍ, Salvador. "El Surrealismo". *Revista Hispánica Moderna*, 3 (1935). TORRE, Guillermo. "El suicidio y el Superrealismo". *Revista de Occidente*, Julio (1935).

Mientras tanto París sigue siendo la capital artística del momento. Un centro irradiador de todas las tendencias de vanguardia. Se convierte en un mercado artístico donde cada creador o cada pintor, encuentra un bazar y no una patria. Allí se encuentran la gran mayoría de los artistas surrealistas europeos, y desde luego muchos españoles que se debatían sin definirse entre el Cubismo postpictórico y el Surrealismo; estaban Pruna, Manolo, Ismael González de la Serna, Bores, Viñes, Palencia, etc., que mantenían una lucha entre la pintura francesa de los españoles y la pintura judía de los eslavos (como Soutine), organizando exposiciones, como la celebrada en el *Bois de Bologne*, a lo largo del año 1930.[46]

De este modo, el vanguardismo, y en concreto el Surrealismo, ha pasado de la minoría selecta a la "*colectividad*". Comienza a ser de dominio público, y se empieza a hablar y discutir sobre él y la modernidad en general. Algunos críticos se atrevieron a hacer una serie de osados juicios sobre el mismo, Antonio Espina, uno de los grandes críticos del momento, mantenía que se había inventado poco en cuanto a la técnica de la pintura, si acaso, el cubismo ha sido el único movimiento que algo aportó, con sus "*materias vivas*" y "*collages*". Para él, el arte en general y la pintura en particular no ha habido ni habrá buenos o malos artistas, y viene a decir:

"... *Quizá en un nuevo Mundo, donde se conozca más positivamente la "cuarta dimensión" (que tantas vueltas están dando los sabios y aún nosotros), se llegará a un cambio más radical. Entonces no se hablará más de ser clásico, realista o surrealista. No habrá, es de esperar, necesidad de pintar, ni probablemente tendremos hígado y no será poco.*"[47]

Si en un principio la madrileña "*Gaceta Literaria*" apoyó desinteresadamente al surrealismo y en general a todos los nuevos movimientos de vanguardia; en 1930 comienzan a aparecer los últimos artículos dedicados a este movimiento en concreto. Esta publicación periódica experimentará ahora un viraje radical politizando hacia posiciones de extrema derecha. Recordemos que le director de la misma, Ernesto Giménez Caballero, ideologicamente estuvo siempre muy allegado a esta tendencia política, que se acrecentará con el advenimiento de la República. Todo esto iba muy unido a la situación política que por entonces vivía el país, como fue la caída del dictador Miguel Primo de Rivera, y esto provocaría en cierto modo el regreso a muchas cátedras de universitarios desterrados, el restablecimiento del Ateneo, etc. Todo se acentuará con la llegada del nuevo régimen político el 14 de abril de 1931; será cuando el citado de Giménez Caballero pondrá en marcha su violenta ofensiva contra el surrealismo, y otros movimientos paralelos. Pero estos ataques se van a hacer extensibles incluso a sectores de la creación edilicia del racionalismo arquitectónico, catapultado aquí con el nombre de G.A:T.E.P.A.C.[48] Pero por estas fechas se estaban celebrando grandes exposiciones colectivas e individuales, donde poco a poco irían apareciendo entre los artistas españoles tendencias verdaderamente cercanas o de lleno al surrealismo, en un proceso que se extendería por todos los núcleos culturales del país. Aunque como dice José Caballero, *mientras el grupo francés exige una ortodoxia y unas reglas estrictas en sus revelaciones, el español era un estado anímico donde el inconsciente se decide a actuar por su cuenta, con un cierto ingrediente popular y una*

---

[46]MONTES, Eugenio. "El arte europeo de 1930". *La Gaceta Literaria*, 97 (1931).

[47]OLIVARES, Antonio. "El vanguardismo en la pintura". *Cosmópolis*, Febrero (1930).

[48]BRIHUEGA, Jaime. "Fuentes literarias del surrealismo español. 1924-1936". En: *El Surrealismo*. Ed. Antonio BONET CORREA. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 213-214.

mayor libertad de captación.[49]

1932 fue decisivo para el desarrollo de las artes plásticas en España, por toda una serie de acontecimientos culturales que iban a acontecer. En primer lugar, este año comienza a funcionar el teatro ambulante "*La Barraca*", dirigida por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte (como ya estudiaremos más adelante). Este proyecto de la Federación de Estudiantes Hispanos se desarrollaría bajo el decreto de *Misiones Pedagógicas*. Y los más importante, es que a parte de llevar a nuestros autores clásicos del teatro español por todos los rincones de España, colaborarían por otro lado en el mismo proyecto algunos de los artistas más destacados del momento, en concreto para la confección de los decorados y figurines para los distintos montajes; y allí estuvieron Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Santiago Ontañón, Norah Borges, y desde luego García Lorca. En segundo lugar, otros acontecimientos culturales contribuyeron de una manera definitiva a que el Surrealismo, por ejemplo, se afianzara en España. De este modo, la organización de un pequeño grupo de artistas catalanes, que bajo el nombre de **A.D.L.A.N.** (Amigos de las Artes Nuevas) iban a desarrollar una importante difusión de las manifestaciones de vanguardia ayudando a crear un nuevo cauce de sensibilidad para la recepción de corrientes como el surrealismo y volcándose sobre todo en la *marginalidad* cultural. En tercer lugar, el suceso más trascendente para el surrealismo español, fue la aparición de la revista "*Gaceta de Arte*", en febrero de 1932, y dirigida por Eduardo Westerdahl, amén de colaboradores de la talla de Pérez Minik, García Cabrera o López Torres. Esta revista de espíritu combativo, se dedicó a dar a conocer la vida cultural europea, además de apoyar y defender, el surrealismo en lo plástico y el racionalismo en lo arquitectónico,[50] como podemos comprobar a través de sus *Manifiestos*.

Ambos acontecimientos durarán cinco años, 1932-1936, aunque estos fueron cinco años vivos, sorprendentes en muchos casos, contradictorios en otros, pero llenos de auténtica creación artística moderna. Cuando A.D.L.A.N. hace su aparición, Barcelona es una ciudad verdaderamente internacional en todos los aspectos, tanto en la moda como en las artes, o incluso en lo social donde estará más arraigada la lucha obrera. Esto es extensible a las ideas del grupo citado, pues aunque ellos no tuvieron en un principio intenciones políticas, si las tuvieron sociales, según confesión de algunos miembros. Y es interesante destacar que compartió el G.A.T.C.P.A.C. preocupaciones claramente colectivas, con respecto a la ciudadanía barcelonesa. A pesar de su origen marcadamente burgués, ADLAN suponía una apertura artística plenamente válida. La principal tarea de este grupo fue la de atraer a figuras que pudieran sensibilizar y aumentar el tono artístico vital del país, organizando exposiciones de artistas reconocidos internacionalmente, como Arp, Calder, Man Ray o Picasso, cuya exposición fue la que supuso más esfuerzos, pero también se hicieron de artistas menos conocidos o principiantes, en muchos casos.[51]

Se puede saber que ADLAN no nació en 1932 por generación espontánea, sino que por el contrario fue una consecuencia lógica de todos los movimientos de vanguardia que le precedieron, sobre todo en Cataluña. No podemos olvidar, la estancia de escritores y artistas extranjeros en Barcelona durante la Guerra de 1914. En 1917, por ejemplo, Francis Picabia publicaba una revista titulada "*391*". En la primera posguerra europea, Barcelona se convierte en la puerta abierta al extranjero. Las últimas novedades de Londres, París o Berlín se hicieron eco en Barcelona. Por

---

[49] CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas de un perro andaluz". Ibíd., p. 197.

[50] "Manifiestos de Gaceta de Arte (1933)". *Litoral*, 49-50 (1975). Además se pueden ver todos los aparecidos en la propia revista *Gaceta de Arte*, que se publicaron desde su nacimiento en 1932 hasta 1936.

[51] CORREDOR-MATHEOS. "ADLAN us interesa. ADLAN us crida". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970).

otro lado, la galería de arte Josep Dalmau, trajo las obras cubistas más interesantes del momento, como la de Gleizes. También organizó la primera exposición de Joan Miró (1918) o la de Picabia (1922), presentada nada menos que por André Bretón. Y así, sucesivamente, se iba acrecentando la vanguardia plástica en Barcelona, y las contribuciones de poblaciones cercanas en la década de los veinte, como Sitges y Hospitalet con sus respectivos movimientos de artistas alrededor de revistas tan decisivas como "*L' Amic de les Arts*", o el llamado *Ateneillo de Hospitalet*, a cuya cabeza presidía el pintor uruguayo Rafael P. Barradas. En definitiva, había que tener en cuenta cada uno de los acontecimientos que hasta ese momento se habían sucedido en la capital catalana durante las dos primeras décadas del siglo XX, para comprender verdaderamente lo que iba a suponer la irrupción de ADLAN.[52]

ADLAN surge en 1932 bajo la dirección de Josep Lluis Sert, Joan Prats y J. Gomis, publicándose entre los años 1933 y 1937, la revista "*Art*". Este movimiento preocupado por los artistas del momento, también tuvo sus preferencias, así enalteció a Joan Miró aprovechando su obra, se erigió en la defensa del escultor Ángel Ferrant; presentó a Alexander Calder y dio a conocer a los artistas jóvenes. La expansión de ADLAN se hace por todo el país, y desde Barcelona pasará a Madrid y Tenerife principalmente.

La actividades de este importante grupo desde su fundación hasta su extinción fueron muy diversas y heterogéneas, además de la exposiciones citadas, organizó una serie de actos *marginales*, como la *Exposición de los objetos del mal gusto* en 1934, jugando con ironía, la *Exposición de juguetes*, como reflejo del arte ingenuo, artesano y popular, la *Exposición de los dibujos locos*, expuestos en la Sociedad Catalana de Psiquiatría, etc. Sin olvidar también las exposiciones de artistas de relieve, como las de Alberto, Ángel Ferrant, o la celebrada en Madrid en febrero de 1936, donde expuso Maruja Mallo. Sin olvidar por supuesto, la más significativa a nuestro parecer que fue la *Exposición Lógicofobista* en la Galerías Catalonia en 1936, de la que más adelante hablaremos.

Además de la exposiciones, también se organizaron actos culturales, como la lectura de "*Poeta en Nueva York*" y otros poemas de Federico García Lorca, la lectura y conferencias de J.V. Foix, la presentación del circo de Calder en los locales del GATCPAC, un recital de música negra, etc...[53]

¿Que significó, por tanto, para la vanguardia plástica española de la II República el ADLAN?

Evidentemente, este movimiento nace en una época hispánica de liberalidad, ya que se acaba de proclamar un nuevo estado político democrático, pero en un mundo que estaba en plena crisis; muchos de los países europeos iniciaban ahora la larga noche hacia el totalitarismo (Alemania e Italia). Encontramos una situación política contradictoria, entre lo que está sucedido en nuestro país y lo que sucede en el exterior. Por otro lado, hay que tener en cuenta que ADLAN, surgió en Cataluña, que fue un caso especial dentro del contexto nacional, mientras el resto de España predominaba la base agraria, en esta región privilegiada de la geografía española, predominaba la industrialización, y como consecuencia la clase obrera estaba más avanzada e incluso radicalizadas que en el resto (recordemos la potencia de la CNT en esta región). En estas circunstancias, ADLAN intentará la aventura vanguardista, y cabría preguntarse hasta que punto pudo influir la cuestión social en las distintas manifestaciones artísticas del momento, que como veremos a lo largo del trabajo (véase el estudio sobre "*La Barraca*") tendrá una representación

---

[52]GASCH, Sebastiá. "ADLAN, visto por un espectador". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970).

[53]RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. "Los amigos del Arte Nuevo". *Cuadernos de* Arquitectura, 79 (1970).

peculiar. Sin embargo, es verdaderamente cierto que ADLAN reivindicó sobre todo la libertad, en el mundo de la creación artística, así tuvo que luchar contra la hipocresía que caracterizaba entonces el llamado *buen gusto*, para encontrar de nuevo las cosas elementales o primarias: los colores vivos, estridentes, lo mágico, etc; así la famosa exposición sobre el *mal gusto*, no fue otra cosa que una forma de ironizar todos estos temas.[54]

Como todos los movimientos artísticos del momento, ADLAN tuvo también sus manifiestos, y a través de los mismos, podemos observar los objetivos más importantes que este grupo se iba a marcar; y que pueden ser extensibles al resto de los grupos o movimientos adheridos a la modernidad que actuaban por España. El publicado por *Gaceta de Arte* en 1936, estaba firmado por Luis Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Ángel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga y Guillermo de Torre; merece la pena reproducirlo en su integridad:

"Adlan pretende hacer conocer entro todos nosotros todas las manifestaciones- especialmente plásticas- de las artes nuevas, ofreciéndonos al público de un modo coherente, sistemático y en una atmósfera favorable.

Adlan se sitúa desde el primer momento al margen de todo eclecticismo y afirma su voluntad resuelta de presentar, valorizar y defender el arte nuevo.

Adlan entiende por arte nuevo: ante todo, el que es genuinamente contemporáneo nuestro; y después, el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante.

Adlan por lo tanto, quisiera contribuir a desentrañar lo que hay de "vivo y persistente en lo nuevo"; aún más, lo que hay de "sincero y fértil" en cualquier "audacia", en la misma "extravagancia".

Adlan será un haz donde confluyan todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo, por extrañas que presenten y por contrarias que resulten a la tradición en uso.

Adlan frente al abandono de lo más o la atención conmiserativa y confusionista que otros condescienden al prestar al nuevo arte, se propone tributarle una atención constante, entusiasta, especializada.

Adlan no tiene fronteras políticas ni ideológicas extrañas a su misma esencia y que pudieran cohibir su libertad de acción y expresión."[55]

Si nos fijamos en el último punto citado de este manifiesto, observamos la importancia que para ADLAN tiene la libertad de creación artística en todos sus aspectos. Si bien este manifiesto está fechado en marzo de 1936, poco antes del comienzo de la contienda Civil, puede servir muy

---

[54]TERMES, Josep; RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo; MOLAS Joaquim; ALBERT, Monserrat; GASCH, Sebastiá; MARINELO, Ramón; GOMIS, Joaquim; PRATS, Joan; SANS, Jaume; THARRATS, J.J. "Resumen de las intervenciones más destacadas en el coloquio celebrado con motivo de la Exposición ADLAN (16-3-70), grabado en cinta magnetofónica, transcrito y traducido al castellano". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970).

[55]BLANCO SOLER, Luis, BORGES DE TORRE, Norah, FERRANT, Ángel, MORENO VILLA, José, PITTALUGA, Gustavo, TORRE, Guillermo de. "Manifiesto de ADLAN(Amigos de las Artes Nuevas, Barcelona, Madrid, Tenerife)". *Gaceta de Arte*, 37 (1936).

bien como conclusión a todo lo iban a suponer el entendimiento de las vanguardias artísticas en España, y el surrealismo en mayor medida Aunque ADLAN se manifiesta sin fronteras políticas, ni ideológicas, es evidente que tuvo sus preocupaciones sociales y populares; además apoyó a una serie de artistas definidos ideologicamente, como fue el caso del escultor Alberto Sánchez, que ya en diciembre de 1933, había participado en la *I Exposición de arte revolucionario*, celebrada en el Ateneo de Madrid, organizado por la revista "*Octubre*", donde por primera vez artistas simpatizantes con la revolución colgaban sus telas con este motivo, fue una exposición contra el fascismo, donde además de Alberto, participaron otros artistas tan significativos como Bartolozzi, Josep Renau, Rodríguez Luna, Pérez Mateos, Cristóbal Ruiz, José Carnicero, Ramón Puyol, etc.[56]

Ya hemos señalado la decisiva influencia de la publicación tinerferña *Gaceta de Arte*, que se convirtió en el centro de acción del grupo surrealista insular. A pesar de la filiación socialista de algunos de sus miembros, sus actividades se mantuvieron bastante alejadas de la militancia política. A pesar de ello, tuvo un carácter combativo y de alternancia durante los cinco años de su existencia. No en vano uno de los primeros textos dedicados al surrealismo, "*Surrealismo y Revolución*" fue firmado por López Torres, en el cual se hacía especial hincapié en una visión revolucionaria del movimiento, como un horizonte nuevo para confrontar en su día con la cultura proletaria. Este movimiento suponía una ruptura con todo lo que se oponía a la natural expresión del subconsciente, y esto será llevado también al campo de las artes plásticas. López Torres destaca en su articulo:

"Los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, par la destrucción de un sistema cansado... Después cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios, ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural que llegado cierto nivel, creará sus artes y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanzará la cultura su cielo más alto."[57]

El grupo de *Gaceta de Arte*, tuvo también contactos directos con el grupo francés (al igual que el catalán a través de Dalí), principalmente a través de Óscar Domínguez, uno de nuestros artistas surrealistas más importantes; muy relacionado con los franceses. En medio de un período en crisis, que culminará con la ruptura del comunismo, tras los sucesos de junio en la *Mutualité*, durante el *Congreso de escritores para la defensa de la cultura*, donde André Bretón puso la alarma, tras el pacto franco-soviético, el peligro que para él suponía el ahogo de la cultura.[58] Será cuando él (André Bretón) y su leales (que sólo fueron Bretón, su mujer y Benjamín Peret), se desplazaron a Tenerife, dando lugar a una serie de actos que podemos considerar como la culminación del surrealismo en España. Como recepción se había preparado, previamente, una *Exposición de objetos surrealistas*. Más adelante, concretamente el 11 de mayo, se inauguró una importante y magna *Exposición Surrealista*, con 76 obras de: Picasso, Miró, Dalí, Arp, Ernst, Man Ray, De Chirico, Brauner, Óscar Domínguez, Valentín Hugo, Magritte, Giacometti, Oppenheim, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Henry, Marcel Duchamp, Marcel Jean, Styrsky, Bellmer y Mear; con un catálogo confeccionado y hecho por el propio Bretón, pronunciando

---

[56]"I exposición de arte revolucionario". *Octubre*, 6 (1934).

[57]LÓPEZ TORRES, Domingo. "Surrealismo y revolución". *Gaceta de Arte*, 9 (1932).

[58]BRETÓN, André. "Discurso de André Bretón al Congreso de Escritores para la defensa de la cultura". *Gaceta de Arte*, 35 (1935).

incluso una conferencia con un título tan coyuntural como "*Arte y política*".[59] Además de todo esto se programaron multitud de actividades, excursiones, etc. Un ejemplo didáctico fue el dedicar el número 35 de *Gaceta de Arte* exclusivamente a conmemorar la visita, con textos de Paul Eluard, Dalí, Bretón..., destacando de éste último la "*Posición política del arte de hoy*", que fue un fragmento de su conferencia dada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife.[60] También se publicó el nº 2 del "*Boletín Internacional del Surrealismo*", en octubre, consecutivo al que se había publicado en Praga; incluso se iba a proyectar la película "*L' Age d' Or*" ("La edad de Oro") de Luis Buñuel, pero por una serie de problemas ideológicos con los sectores católicos de la isla, ésta tuvo que retrasarse hasta el mes de marzo de 1936.[61] Esta película de Luis Buñuel tuvo problemas desde el primer momento de su estreno, allá por donde iba proyectándose levantaba distintos revuelos; el mismo día de su presentación en 1930 en la sala parisina donde se proyectó, irrumpieron violentamente grupos conservadores y fascistas, destrozando todo lo que allí se exponía, como los distintos cuadros que colgaban en el vestíbulo del cine de los pintores más significativos de este movimiento, como Dalí, Ernst o Miró.[62]

Si habíamos iniciado esta introducción con el comentario crítico de una exposición que abría en España el camino a la vanguardia plástica, fue la célebre *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, celebrada en Madrid en 1925, y suponía una ruptura en gran parte con lo anterior. De este modo, podemos acabar con la un pequeño comentario de otra importante exposición, la celebrada del 4 al 15 de mayo de 1936, en las Galerías Catalonia de la ciudad de Barcelona; la llamada ***Exposición Lógicofobista***, que fue organizada por ADLAN. Significó, sin duda alguna, la muestra más representativa del surrealismo catalán, es mas, podemos considerar como la muestra más importante del surrealismo español, y fue la única que estuvo acompañada de un programa. Además de los surrealistas que residían en Barcelona, se invitó a algunos pintores y artistas que trabajaban en Madrid, como Maruja Mallo o el canario Juan Ismael, así como al grupo leridano que giraba en torno a la revista *Art*, compuesto por Cristofol, Lamolla y Viola.

En un principio, la exposición se planeó como una gran muestra internacional, pero esto no pudo llevarse a cabo, incluso nombres como Miró, Óscar Domínguez y Dalí, que estaban previstos, tampoco expusieron. En total fueron 14 expositores que presentaron 39 obras entre escultura y pintura. Los artistas que participaron fueron los siguientes: Artur Carbonell, Cristofol, Ángel Ferrant, Esteve Francés, A. Gamboa-Rothwes, A.G. Lamolla, Ramón Marinel-lo, Joan Massanet, Maruja Mallo, Ángel Planells, J. Sans, Camagüey, Remedios Varó, Juan Ismael y Nadia Sokalova. Además se publicó un catálogo, que contenía un ideario de principios a modo del grupo. En el se daban contrarios a la razón y a la lógica, como rezaba el título de la exposición.

El texto programático fue de Cassanyés, antiguo colaborador de *L'Amic de les Arts* y una de las figuras con más prestigio del ambiente vanguardista catalán; concedió en los textos del catálogo una importancia al Simbolismo decimonónico en la presentación de la muestra (Runge, Moreau, Redon, Böcklin, ...); y esto hizo que Manuel Viola, añadiera en el mismo catálogo un

---

[59]"Actividades surrealistas del grupo surrealista en Tenerife". *Gaceta de Arte*, 34 (1935). La conferencia pronunciada por André Bretón, fue la misma que pronunció en París en la *Mutualité*; y fue durante aquel acto cuando se congelaron definitivamente las relaciones entre surrealismo y comunismo.

[60]BRETÓN, André. "Posición política del arte de hoy". *Gaceta de Arte*, 35 (1935).

[61]"El caso del film surrealista *"La edad de oro"* en Tenerife". *Gaceta de Arte*, 35 (1935).

[62]LÓPEZ TORRES, Domingo. "Aureola y estigma del surrealismo". *Gaceta de Arte*, 19 (1933).

breve texto en el que se recalaba el carácter surrealista de la exposición. Esto podía suponer una contradicción, el hecho de presentar dos textos dispares; sin embargo esta exposición fue la gran demostración del arraigo de esta estética, sobre todo en Cataluña y sus artistas mas adelantados.[63]

La prensa barcelonesa se hizo eco de la exposición, la cual fue motivo de grandes discusiones y polémicas, criticando sobre todo los títulos largos y abusivos de algunas de las obras expuestas; títulos tan peculiares y divertidos como: "*Abraçada aeri-plástica sense perifrasi*" (Lamolla) o "*La cama alliberadora de los amibes gegants*". (R. Varó). También se criticó la influencia que Dalí ejercía sobre las obras expuestas, así se podía leer en *La Vanguardia*:

"*Las obras expuestas son en su mayoría una imitación más o menos afortunada del estilo de Salvador Dalí.*"[64]

Esta exposición se celebró en mayo, dos meses más tarde comenzaría la Guerra Civil, que truncó de una manera definitiva, no sólo los proyectos alentados por propagar el *logicofobismo*, por toda España, mediante exposiciones, publicaciones, etc., sino que 1936-1939 supuso las dos caras de un muro que partió en dos el proceso de cultura y arte vanguardista en nuestro país. Esto suponía que la vanguardia y modernidad que despertará después de la guerra, tendrá un lento caminar, ya que de alguna manera se volvió a partir de cero. La Guerra Civil desorganizó y desbarató por completo la época inicial de la pintura y artes plásticas en general[65] A partir de 1939 comenzaría un lento despertar que irá fraguando poco a poco, hasta llegar a una segunda vanguardia, pero esto corresponde a otro capitulo, que de momento no nos toca analizar.

---

[63]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Una muestra de surrealismo español. La Exposición Lógicofobista". *Goya*, 185 (1985). ALIX TRUEBA, Josefina."La experimentación tridimensional". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Surrealismo...*, pp. 91-116.

[64]PLANA, Alejandro. "Crónica semanal de exposiciones. Exposición Lógico-fobista en las galerías Catalonia." *La Vanguardia*, 15 de mayo (1936). Reproducido en parte, en Ibíd. , p. 297.

[65]AZCOAGA, Enrique. "Orígenes de la vanguardia española". *Bellas Artes*, 39 (1975).

I.2. EL TEATRO EN ESPAÑA ENTRE 1920-1936. UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA.

Al arrancar en el primer punto sobre la vanguardia plástica en España entre 1925-1936, hemos querido delimitar el campo de acción cronológico en que se va a desarrollar nuestra investigación. En este epígrafe lo hemos ampliado hasta 1920, no significa esto, que nos ciñamos estrictamente a la fecha indicada, sino que nos moveremos en nuestro análisis en este margen aunque a veces podamos hacer referencias a años anteriores o posteriores a los años citados. Esta unión en el capitulo introductorio, de arte plástico y teatral, se justifica por la relación entre ambos ámbitos artísticos, por esa unión entre teatro y pintura, espacio escénico y escenografía, texto y espectáculo, serán una constante del teatro español hasta la Guerra Civil, y uno de los ejemplos más representativos y sin duda más innovadores, será el caso de Federico García Lorca, objeto principal de nuestro estudio, que junto a otros renovadores del momento, darán la oportunidad de poder hablar de un teatro español, que aunque parta de la tradición, también participará de la vanguardia en un sentido de auténtica modernidad; y será esto, entre otras cosas lo que intentaremos demostrar.

En las sociedades desarrolladas de occidente, el arte teatral continua siendo un material precioso para el investigador, y no sólo para el etnólogo, sino para otros campos que van desde el sociólogo al historiador pasando por el economista. Y es que normalmente, la investigación teatral ha concedido una atención especial, y casi siempre exclusivista, al aspecto literario del arte dramático, hasta bien entrado el presente siglo e incluso en la actualidad, escribir la historia del teatro, equivalía a escribir la historia de la literatura dramática, dejando atrás aspectos tan importantes como la escenografía, los decorados, la puesta en escena, el público, etc. Aunque este concepto de **teatro-literatura**, poco a poco se empieza a dejar de lado, para llevar a cabo el surgimiento del **teatro-espectáculo**, a la hora de hacer un análisis. Y esta nueva visión del teatro, será la que nosotros vamos a compartir decididamente, moviéndonos sobre estos conceptos.[1]

Y es verdad que no existe una "*Historia de la escena española*", que estudie todos estos aspectos, harán falta muchos estudios monográficos en este sentido, antes de que se pueda intentar una síntesis de conjunto, y éste en principio es nuestro objetivo. Como acabamos de señalar esta "*Historia de la escena española*", no debe limitarse al estudio de los textos dramáticos, porque ya está hecho y se sigue haciendo, sino que ofrezca una información suficiente sobre los variados aspectos que componen la realidad viva del teatro. Este será el caso de la escenografía y el figurinismo, que no deben ser considerados un mero adorno, sino que forman parte de un elemento básico de su estética.[2] Últimamente esto ha ido cambiando, el elevado número de artículos y monografías sobre el teatro español del siglo XX publicados en los últimos años, obliga a hacer una reflexión detenida sobre todo esto.

Van a existir, por tanto, dos períodos bien definidos de estudio, uno que iría desde la Generación del 98 hasta la Guerra Civil, y otro desde 1939 hasta nuestros días. A nosotros nos interesa sólo este primer período, aunque tengamos en cuenta las consecuencias del mismo. Cada

---

[1] FÁBREGAS, Xavier. "Aspectos de la investigación teatral". *Bellas Artes*, 13 (1972).

[2] AMORÓS, Andrés. "Problemas para el estudio del teatro del siglo XX". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Ed. Dru DOUGHERTY y Mª Francisca VILCHES DE FRUTOS. Madrid: Tabapress, 1992, pp. 19-22. AMORÓS, Andrés. "La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena". *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 177 (1988). HÜBNER, Daniel, F. "A vueltas con Talía. Algunas reflexiones sobre el estado de las investigaciones sobre el teatro de los años 20 y 30 en España". *España contemporánea*, 2 (1993).

vez los aspectos que se estudian son más concretos de la obra de un autor, dejando al margen las aproximaciones globales. Revalorizando cada vez más, las dramaturgias marginales (teatros independiente, títeres...), predominio de las ediciones críticas, tendencias a analizar las obras desde distintas perspectivas, como por ejemplo la sociología, o una mayor valoración del teatro como espectáculo, resaltando la importancia del espacio escénico, las acotaciones, las decoraciones, la puesta en escena, etc. Para poco a poco, establecer los principios estéticos de los diferentes dramaturgos y autores teatrales.[3]

El período de tiempo que comprende 1920-1936 para el teatro español, se caracterizará principalmente por una auténtica época de crisis en la que autores de distintas tendencias estéticas y generaciones (1898, 1910 o 1927) y de diversa condición se proponen renovar un género, que para muchos se encontraba degradado y envilecido; son años de crisis y de intento de renovación, de auténtica mezcla de tradición y modernidad, como podremos comprobar. Así junto a autores más tradicionales como Benavente o algunos de la Generación del 98, se enfrentarán a otros más jóvenes, que serán los verdaderos artífices en este intento de renovación escénica, como fueron Lorca, Alberti o Jacinto Grau. Frente al teatro comercial predominante surgirá el impulso de la experimentación a manos de Rivas Cherif o Martínez Sierra, y frente a lo burgués de raigambre decimonónica se enfrentará el compromiso social o político.[4] Y serán numerosos los críticos que levantarán la voz contra el teatro que se representa, como iremos viendo a lo largo del estudio del teatro español en estos años.[5]

Se han hecho distintas divisiones del teatro español anterior a 1939, por generaciones, por autores, por tendencias o estéticas, o incluso cronológicas, y cada una de ellas justifica su sentido; nosotros siguiendo a García Templado, vamos a dividir en distintas corrientes con el objeto de aclararnos, aunque no de una manera definitiva, ya que esta puede cambiar según el objeto o punto de vista a analizar. De este modo dividimos el teatro en España de la siguiente manera:

A. Teatro burgués, de tradición decimonónica y realista:

1. Jacinto Benavente y su escuela.
2. Corriente poético-modernista.

B. Teatro elitista, con dos actitudes principalmente:

1. Primera actitud, la del *Noventayocho* y el *Novecentismo*, que iría desde la actitud más tradicional de Azorín a la más renovadora de Valle-Inclán.

2. Segunda actitud, la del teatro de la *Generación del 27*, es la más innovadora, en algunos casos llega a una auténtica actitud de vanguardia.

C. Teatro popular, con dos variantes:

1. Teatro cómico, con los Quintero como más destacados.
2. Teatro lírico, cuyos representantes más genuinos, fueron

---

[3]GARCÍA LORENZO, Luciano; VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. "El teatro español del siglo XX. Estado de la investigación y últimas tendencias". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1984-1985).

[4]PACO, Mariano de. "Crisis y renovación (1920-1936)". *Ínsula*, 529 (1991).

[5]Existen numerosos análisis de la historia del teatro español, algunos de los cuales hemos utilizado en nuestro trabajo. Destaca en especial, sobre todo por su valor crítico, el de DIEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz, (1968). 4 Vols. Del mismo autor destaca, "Panorama del Teatro español desde 1914 hasta 1936". *Hora de España*, 16 (1938). Ver también, GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro*. Madrid: Instituto de cultura hispánica, 1949.

la opereta y la zarzuela.[6]

De todas estas corrientes, la que nos interesará a todos luces será la del **teatro elitista**, por su acercamiento más directo con la renovación vanguardista. La minoría pequeño burguesa que accedió a la cultura europea bajo los auspicios de las libertades públicas de la *Restauración* y de las directrices culturales de la *Institución Libre de Enseñanza*, buscó una renovación teatral que integrara nuestra escena en la marcha progresiva del teatro universal. El radical rechazo de los circuitos comerciales de todo un intento de experimentación y el escaso contingente público que esta minoría podía proporcionar hizo que la mayor parte de las obras no subieran a escena en su momento y que en su mayoría lograran representaciones únicas. Todo esto marcado por dos momentos: el 98 y la Generación del 27. Los primeros no hicieron nada por conseguir el favor del público, mientras que los segundos adoptaron una actitud beligerante para conseguir un cambio de criterio en el público habitual de los teatros comerciales.[7]

Nuestro teatro del siglo XIX, era en su mayoría "*anodino y plebeyo*", que apenas si tenía que ver con el nuevo arte teatral que se prodigaba por Europa. Y ese progresivo avance hacia la vulgaridad culmina con la aparición en escena de personajes como Linares Rivas, aunque algunos componentes del 98 apostarán poco a poco por desnudar la belleza del ropaje impuesto por los autores del siglo pasado. Buscando un arte en esencia puro (Valle-Inclán y Unamuno), que más tarde, y en torno a los años 1920 se intentarán acercar de nuevo a un teatro nuevo y renovador, fue el caso de Azorín o Baroja, aunque obtuvieron los resultados deseados.[8] Sin embargo, estas ansias renovadoras van a intentar definitivamente alejar el convencionalismo mezquino de esa burguesía pseudoaristocrática que dominaba el teatro español de los años 20; y no sólo iban a ser los de la Generación del 27 los iniciadores, sino que los del 98 ayudarán a este cambio en la renovación del teatro, no tanto por una exigencia mínima de decoro literario, sino por demostrar la complejidad que poco a poco va adquiriendo la vida española que va creciendo, y para ello lo que precisa primero es audacia y atrevimiento para romper con el convencionalismo dominante y contra el teatro y burguesismo ramplón que lo empobrece.[9]

Pero esto no será una tarea fácil, ya que todos los intentos de modernidad se darán desde diversos frentes, y como veremos más adelante culminará con la venida de la II República. El propio **Jacinto Grau**, uno de los dramaturgos más interesantes de los años veinte y treinta en España, hace un análisis de la situación teatral española de estos años bajo una visión un tanto negativa y poco esperanzadora. Tachando al teatro del momento en España, sin objeto ni plan, sólo como un negocio en beneficio de una clase social, sin más preocupación que por la taquilla que siga manteniendo los gastos del negocio y dejar alguna ganancia. Ya que la burguesía dominante de la época siente verdadero horror a una cambio de postura teatral, de lo comercial a lo experimental, intentado un cambio de estética. En un mundo donde dominaba Jacinto Benavente, considerado por algunos como "*moderno*", sucesor de Echegaray, mientras en el resto de Europa y Rusia van surgiendo grandes genios teatrales y dramáticos, fundiéndose a otras artes

---

[6]GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cincel (1980), p. 16.

[7]OLIVA, César. "El teatro de la generación del 27". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993).

[8]SALAYA, Guillén. "El teatro nuevo de escritores viejos". *La Gaceta Literaria*, 41 (1928).

[9]LAFUENTE, Enrique. "Azorín en el teatro". *La Gaceta Literaria*, 1 (1927). FRANCÉS, José. "La decadencia teatral". España, 28 (1915).

y suscitando nuevos problemas estéticos.[10] Grau en un minucioso análisis del teatro español de los años veinte, va indagando en cada uno de los problemas que aquejan al teatro español, insistiendo en el acarreo tradicional aún que tiene, viviendo de ideas antiguas y pasadas de moda, incluso acudiendo a traducciones y adaptaciones de obras industriales y comerciales que triunfan por Europa. Para él, los autores tienen la mayoría, las mismas características espirituales, en una auténtico caso de uniformidad nacional conservando un consabido almacenaje de géneros. Incluso hay un reproche hacia la falta de mujeres en el teatro, como el caso de las actrices, a pesar del creciente independentismo feminista.[11] Por otra parte, España padecía un auténtico desequilibrio crítico, ya que la mayoría de la crítica realizada, se pasaba la vida escamoteando la realidad, encubriendo verdades, en una sección que se puede considerar de auténticamente burda y retrasada.[12] Pero por una serie de trabajos de investigación, sabemos que esto no es del todo cierto, ya que el estudio de la página teatral y la crítica en los diarios y revistas de la época, revela un criterio amplio a la hora de ofrecer noticias, ensayos y opiniones relativos a la escena, que tan pronto incluía la actuación de la última cupletista contratada por un Teatro de Novedades, como la presentación de la nuevas teorías escénicas de los renovadores europeos como Gordon Craig, Max Reinhardt o Meyerhold; con lo cual, podemos admitir que un análisis minucioso de la prensa periódica, nos puede llevar a sostener la existencia de una ideología progresista, y se podía considerar como uno de los puntos más interesantes en el intento de renovación de la escena española. Y en esto, en diarios como **"El Heraldo de Madrid"**, mantuvo un compromiso firme por la renovación y la vanguardia, dedicando una atención a la actualidad escénica de Madrid y Barcelona, y algunas capitales de provincia. Una perspectiva crítica ante el estado del teatro en España considerado en crisis por mucho colaboradores. También se analizaban todas las polémicas referentes a la producción artística. Una preocupación por educar al público español respecto al presente y al futuro de su teatro, proponiendo cauces para su regeneración, y un información inusitada sobre el teatro extranjero dando énfasis al protagonismo de los autores y directores de vanguardia.[13]

Otros diarios madrileños seguirán esta misma dinámica en su "*página teatral*, de ofrecer todo lo nuevo y también lo antiguo que se producía, como era el caso de "**ABC**", cuya intención primordial era la de satisfacer el interés de los espectadores, proporcionando noticias de una amplitud impresionante con intenciones renovadoras que se observan en los numerosos ensayos dedicados a los problemas teatrales de la época, cuya piedra angular era la aguda conciencia de decadencia y crisis en el mundo teatral. Hará también hincapié en lo concerniente al público en una exigencia de formación cultural, así que tenían en cuenta las producciones extranjeras, como las de Antonie, Diaghilev o Coppeau. Y siempre insistiendo en el sentido educativo de la crítica para el público. También el tema de la escenografía era fundamental, teniendo en cuenta todos los

---

[10]GRAU, Jacinto. "Talía burguesa". La Gaceta Literaria, 5 (1927). MACHADO, Antonio. "Sobre el porvenir del teatro". *Manantial*, I (1928).

[11]GRAU, Jacinto. "El teatro español de hoy". *La Gaceta Literaria*, 10 (1927).

[12]GRAU, Jacinto. "El teatro español hoy. III y último". *La Gaceta Literaria*, 16 (1927).

[13]VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca y DOUGHERTY, Dru. "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la página teatral del *Heraldo de Madrid*. (1923-1927)". *Siglo XX/20th century*, 12 (1988-1989). De los mismos autores, ver: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.

avances técnicos que se estaban produciendo en la escena además de la arquitectura teatral.[14]

En definitiva, la prensa diaria constituía la fuente de comentario sobre el teatro, no solamente más difundida sino más prolífica en las primeras décadas del siglo XX, publicando por una parte las reseñas de los estrenos teatrales de cada temporada, o recensiones apresuradamente escritas que tenían la función de orientar a los lectores y espectadores, no soliendo prestarse a mucho más. De forma que tal como la comedia frívola predominaba en la época que nos ocupa, así las reseñas también se ajustaban a una medida intrascendente. Los críticos pretendían combatir la habitual ignorancia de los espectadores a cerca de las posibilidades innovadoras de la escena, aportando comentarios sobre el texto extranjero, el papel del director, la anticuado realismo, la puesta en escena sincrética o la valoración de la representación frente al texto; a así páginas teatrales de diarios como "*ABC*", "*El Heraldo de Madrid*" o "*El Sol*", pretendían respaldar la reforma, y los críticos quisieron alejarse de las normas, impulsando a los autores y a los espectadores de la renovación teatral.[15]

Pero a pesar de todos estos intentos de la prensa por dar a conocer a los renovadores del teatro o educar al publico para ver otras cosas que no pertenecieran a la más recia tradición teatral española, la realidad en si en los veinte es bastante diferente, ya que prácticamente se continúa con lo mismo, y como diría Rivas Cherif:

"*... en España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público (..), la decadencia actual del espíritu público, el derrumbamiento de la sociedad española, el desolado ambiente que se consume la burguesía de la Restauración y la Regencia, se advierte sobre todo en los espectáculos. No soy de los que juzgan más triste que a otro alguno del congreso de los diputados, ni más vergonzoso el de las corridas de toros. Peores me parecen el oropel, la ñoñez, el caótico escándalo que infectan los escenarios; sobre manera abominables las infames mixtificaciones a que suele darse le noble de "retratos artísticos". Contra ese mercantilismo de mala fe, debemos esforzar la voz cuantos defendemos en el arte un patrimonio común del artista y del público.*"[16]

Es la opinión de uno de los directores escénicos más importantes que España ha dado en el siglo XX, muy influyente en García Lorca, como veremos. Y es cierto que la renovación preocupaba, manifestándose en múltiples tentativas que venían del extranjero pero que no llegaban a materializarse en España, que seguía con su tradicional repertorio de géneros.[17] Como por ejemplo era el caso del "**género chico**", como los entremeses o los géneros teatrales llamados "menores", que predominaban la escena durante el primer tercio de siglo, incluso décadas después, ejerciendo una influencia muy grande en la escena comercial española. Este género breve, incluía desde los pasos, entremeses, jácaras, mojigangas, sainetes, zarzuelas, operetas e incluso guiñol (aunque desde otra perspectiva), iba a ejercer influencia y atracción incluso hacia aquellos autores que realmente estaban preocupados por una modernización radical de la escena

---

[14]HOLLOWAY, Vance. R. "La página teatral de *ABC*: actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1989-1990).

[15]HOLLOWAY, Vance, R. "El tratamiento de la escenificación en las *páginas teatrales*: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGUERTY, D., pp. 193-197.

[16]RIVAS CHERIF, C. "Divagaciones a la luz de las candilejas". *La pluma*, 3 (1920).

[17]HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "La renovación del teatro". *España*, 265 (1920).

española. También por intelectuales de la talla de Unamuno, Baroja, Galdós, Valle-Inclán, Benavente, hasta Alberti, Salinas, Buñuel, Falla o el propio Lorca, que llegarán en algunos momentos a embarcarse en esta aventura.[18] Aunque existían esas ansias renovadoras para el teatro como veremos más adelante.

Normalmente se ha considerado en atribuir un lugar fundamental en la renovación del teatro de nuestro siglo a los llamados "**teatros independientes**". Frente a la industria del teatro, que ha supeditado al rendimiento económico la actividad escénica, se ha ido sucediendo progresivamente tentativas preocupadas de mantener por encima de todo la dignidad artística. En Europa esta división del teatro independiente tenía una larga tradición que iba desde la creación del *"Teatro libre"* de París de **André Antoine** en 1887, al *"Teatro de Arte"* de Moscú de **Stanislavski** y **Dantchenko** en 1897, pasando por otros tan célebres como el de *"Théâtre de L'Ouvre"* de **Lugné-Poé** o el *"Volsbünhe"* o Teatro Alemán del pueblo de 1890. Y hacia el horizonte de 1900 estas iniciativas se habían convertido en habituales en Europa. España, nuevamente tardó más que otros países en sumarse a esta corriente, que poco a poco fue generando sobre la base de las tradicionales sociedades dramáticas de aficionados, diversos intentos renovadores frente a un rutinario y cómodo teatro comercial. En España estas iniciativas no tuvieron gran resonancia, pero no es menos cierto que la disociación entre el teatro comercial y el teatro experimental era muy profunda, tanto que difícilmente podían alcanzar una proyección amplia entre el público. Y serán constantes las lamentaciones por la inexistencia de un público informado de los nuevos gustos teatrales europeos. Así entre los grupos de teatro independiente que funcionaron en España hasta 1930, destacan sobre todo: *"Teatro Artístico"* (1899), *"Teatro de Arte"* (1908-1911), *"Teatro de los niños"* (1909-1910), *"Teatro de la Escuela Nueva"* (1920-1921), *"El Mirlo Blanco"* (1926-1927) y *"El Cántaro roto"* (1926).[19]

Toda esta serie de grupos teatrales, junto a otros que funcionaron en la II República y algunos más fundados por el omnipresente Cipriano de Rivas Cherif como *"El Caracol"* (1928) o el *"Teatro Pinocho"* (1930-1931), sólo hoy podemos hacernos una idea con la perspectiva que produce el paso del tiempo, para apreciar lo que estos teatros aportaron a la renovación de la escena española de los años veinte y treinta.[20] Incluso a lo que nos incluye más directamente como es la escenografía o la decoración teatral, en aquellas sesiones que *"El Mirlo Blanco"* realizaba en la casa de los Baroja, donde se experimentaba en la decoración teatral, participando incluso en este citado grupo personajes tan importantes como Valle-Inclán o Rivas Cherif, que al decir de algunos críticos del momento que estuvieron presentes en alguna de las escenificaciones llevadas a cabo por dicho grupo, calificando las puestas en escena y el atrezzo "*digno de un Robinson de la escenografía*", haciendo nombre de su rareza o soledad dentro del panorama teatral del momento.[21]

Entre todos los nombres que se podían citar del teatro español de estos momentos, hubo realmente dos que podemos considerar como los auténticos renovadores del teatro español en las

---

[18]HUERTA CALVO, Javier. "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 289.

[19]RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo". *Revista de estudios hispánicos,* XVI (1989).

[20]AGUILERA SASTRE, Juan. "El teatro experimental como alternativa. 1920-1929". *Cuadernos "El público",* 42 (1989), pp. 5-10.

[21]BAROJA DE CARO, Carmen. "Memorias íntimas de un teatro de cámara: desde el nido del *El mirlo blanco*". *La Gaceta Literaria,* 8 (1927).

décadas de los años que van de 1920 a 1930, estos fueron: **Gregorio Martínez Sierra**[22] y **Cipriano de Rivas Cherif**. Este último ocupa un lugar muy destacado en la historia del teatro español contemporáneo. Su larga amistad con Valie-Inclán, tuvo como fruto un enriquecimiento mutuo en distintas colaboraciones durante varios años. Ya que si Valle fue el dramaturgo más importante y original del teatro español de entonces, Rivas fue el director teatral más capacitado y mejor informado del devenir escénico europeo, creador de grupos independientes más activos y posteriormente gran reformador del teatro comercial cuando fue director artístico de compañías profesionales como la de Irene Heredia (1929), la Compañía Clásica de Arte Moderno (1930) y la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español entre 1930-1936.[23] Aunque Rivas no abandonó nunca el teatro experimental, ni siquiera en sus años de dedicación exclusiva al teatro profesional. El resultado fue una sugestiva trayectoria personal jalonada por su participación en una serie de grupos que ya hemos citado anteriormente, y en otros como: *"El Teatro Lírico Nacional"* (1931-1933), *"El Estudio de Arte Dramático del Teatro Español"* (1933), *"El Teatro de Escuela de Arte-TEA"* (1933-1935), e incluso tras la Guerra Civil española, en el Penal del Dueso (1942-1944) donde estuvo recluido y condenado a muerte, una vez conmutada la pena fundó *"El Teatro Escuela del Dueso"*; y liberado en 1946, dirigió las compañías del Teatro de Lara y Cómico antes de exilarse a Méjico en 1947.[24]

RIVAS CHERIF será uno de los mejores conocedores de lo que estaba sucediendo en la escena europea del momento que le tocó vivir, entre los años 1910-1930, haciéndose partícipe de toda la recepción de los grandes renovadores de la escena europea desde Gordon Craig a Adolphe Appia, como veremos en el siguiente epígrafe. Será el primero en difundir las teorías *cragianas* en España, siguiendo su concepto de la dirección como actividad hermenéutica sobre el texto dramatúrgico, en que la representación sería el trasvase visual, la materealización de la escena, de ahí que podemos considerarlo como uno de los primeros directores de escena propiamente dicho, en España.[25] Aunque en los primeros años de aprendizaje y formación teatral que van de 1910 a 1920, no sólo se influirá de autores y creadores extranjeros, sino que tendrá en cuenta a los españoles como fue el caso de **Ramón Pérez de Ayala**, del que cogerá el concepto de *"reteatralización"*, así frente a un naturalismo exhaustivo, la única salida era la *"reteatralización"*: la clara diferencia entre el arte teatral y arte dramático. Y sobre todo no reducirlo toda a arte literario, así Pérez de Ayala, pone especial énfasis en recordar que los mejores ejemplos del arte dramático de los últimos años no pertenecen al arte literario, sino que pertenecen a la danza, pantomima u ópera, que caen dentro del arte teatral en general. Lo importante será la búsqueda del perfecto ensamblamiento de componentes.[26]

---

[22]Para Gregorio Martínez Sierra, remitirse al capítulo dedicado al "*Maleficio de la mariposa*". de García Lorca, donde analizamos exhaustivamente su contribución al teatro español del momento.

[23]AZNAR SOLER, Manuel. "Rivas Cherif, Valle-Inclán y la renovación teatral española". *Cuadernos El público*, 42 (1989), pp. 11-20. Artículo perteneciente al monográfico dedicado a Rivas Cherif, "Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía". Ibid.

[24]AZNAR SOLER, Manuel. "Una experiencia de teatro carcelario en la España franquista: Rivas Cherif y Teatro Escuela del Dueso. 1943-1945". En: *Cipriano de Rivas...*, pp. 29 y ss. MOREA, José Mª. "Reflexión sobre el teatro de posguerra". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Escenografía teatral española, 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977, s.p.

[25]SÁNCHEZ CASADO, María José. "Ideas teatrales de don Cipriano Rivas Cherif". *Teatro (Revista de estudios teatrales)*, 1 (1992).

[26]PÉREZ DE AYALA, Ramón. "Las máscaras. la reteatralización". *España*, 44 (1915). Ver también del mismo autor: *Las máscaras*. Madrid: Saturnino "Calleja". 1919. 2 Vols.

Rivas Cherif además de director y agitador teatral, colaborará como crítico en muchas revistas españolas del momento, intentando difundir sus ideas estéticas. Escribió más de mil artículos que se esparcen desperdigados, traduce textos del italiano, francés, inglés, etc., organiza grupos de teatro, escribe libros... Un ejemplo de colaboración lo hará a través de la revista **"España"**, que tenía una gran difusión por el país y que entraba de lleno en la órbita crítica del *"Teatro de la Escuela Nueva"*; en ella reiterará en repetidas ocasiones la importancia que tendrá esta escuela de teatro para la formación de actores, actrices, pintores-escenógrafos o decoradores del teatro. Una y otra vez su lucha a principios de los años veinte, es el deseo de liberar la dramática de la injusta tiranía de los empresarios. Pretendiendo restaurar el teatro, pero no por obra de unos pocos, ni tratando de excluir ningún tipo de teatro ni ninguna categoría de público. Sin embargo, culpa por ejemplo al que frecuenta las salas madrileñas del momento, imprimiendo un carácter de sanción histórica al éxito de los dramaturgos y cómicos de moda. Así nombres como Benavente, los Quintero, Arniches, María Guerrero, Fernando Mendoza, Loreto Prado, etc., revelan direcciones artísticas creadoras que reflejan a una clase media perfectamente definida. Rivas llegará a decir que la producción dramática española posterior al *"Tenorio"* adolece de falta de carácter, por su irrealidad representativa. Aunque durante el último tercio del siglo XIX y en los primeros años del XX, Galdós, Valle-Inclán y Unamuno, entre otros, se esforzarán por distintos derroteros, con intenciones dispares en reanudar la representación dramática de la vida española en el teatro. Habiendo entre ellos un público: "*casi infranqueable, que cómicos y empresarios defienden con absurdo denuedo. No quiere esto decir que sus obras constituyan, a mi juicio, indiscutibles canones. Pero el hecho que no supediten su inspiración al criterio agarbanzado de empresarios y cómicos, ni desdecían tampoco la colaboración del espectador, antes bien, la estimulen irritándola, denota una inquietud mucho más atractiva para el buen aficionado...*".[27]

En estas palabras se resumen las inquietudes teatrales de Rivas Cherif, que aunque por un lado puedan parecernos permisivas, por otro denotan esa falta de renovación en las ideas estéticas del teatro español del momento. En contra de lo que sucede en España, Rivas es conocedor de todas las nuevas tendencias europeas tanto de renovación como de vanguardia. Ha visto los ***"Ballets Russes"*** de Diaghilev, conoce la teoría teatral de **Gordon Craig**, o la nuevas modas teatrales impuestas por **Max Reinhardt**, donde existe una compleja maquinaria teatral predominando en algunos casos la decoración sobre el texto dramático, o las audacias del teatro *futurista* italiano de **Marinetti**, también a **Jean Cocteau** o a todas las innovaciones rusas.[28] Con Rivas Cherif nos encontraremos a un hombre reflexivo sobre el teatro de su tiempo, que no sólo formaba parte de una generación que con tanta convicción como empeño intentó la renovación en España del teatro, que al fin y al cabo, era una renovación cultural y humana. Además pondrá las bases de la dirección escénica en España, influyendo decisivamente en toda una generación, incluyendo a Federico García Lorca con quien mantuvo una intensa relación tanto de amistad como profesionalmente.

Durante el período de 1923 a 1931 (Dictadura de Primo de Rivera) el debate sobre el teatro español ha de inscribirse necesariamente en la polémica que venimos señalando, en ese *tira y afloja* de la tradición y los intentos de la renovación; en una auténtica crisis del teatro español que ocupa a todas los estamentos relacionados con la escena durante la década de los veinte, que

---

[27] RIVAS CHERIF, C. "El teatro de la Escuela Nueva". *La pluma*, 11 (1921).

[28] RIVAS CHERIF, C. "Divagaciones...".

va desde la crítica a los montajes teatrales y desde los actores a los autores, etc.[29] En las innumerables encuestas, entrevistas, artículos, críticas y ensayos que tratan de desentrañar los males del teatro español y atisbar soluciones, la acción del Estado aparece inevitable en la necesidad de crear un teatro oficial. A lo largo de los años veinte y treinta perviven con intensidad, y a veces con apasionamiento, proyectos y argumentos en pro y en contra del TEATRO NACIONAL, o sea, de su creación en los años 20.[30] Y esta polémica se trasplantará a los años del triunfo republicano, con un nuevo contenido político y social, en consonancia con todos los teatros nacionales que están naciendo en Europa, pero con la República se dará un nuevo sentido histórico, surgiendo nombres nuevos como García Lorca, y su Teatro Universitario de **"La Barraca"**, o el nuevo teatro de las **Misiones Pedagógicas**, todo ello avalado, por Fernando de los Ríos, en detrimento de los Benavente, Dicenta, Linares Rivas, etc.[31] Contradiciendo así las ideas azorinianas del teatro español a finales de la década de los veinte, en las que hablaba del renacer de la escena española y de sus trabajos venideros de amplias resonancias. Hablando de la llegada de un nacionalismo para el teatro dentro de las dos grandes categorías que Azorín distingue: "*el teatro excéntrico*" y "*el teatro concéntrico*". El primero caracterizado, por llevar a escena una sociedad de su invención (del autor), y la obsesión por trasladar al teatro las creaciones de su espíritu. Mientras que le segundo, el mundo exterior no existe para el dramaturgo; el tiempo en su concepto de eternidad, la superposición de imágenes, la realidad de la materia, todas las ideas que torturarán al autor dramático. Lope de Vega y Calderón serían los ejemplos respectivos.[32]

Pero este concepto azoriniano del teatro contemporáneo sería muy criticado en su momento, principalmente por la falta de una visión escenográfica en su teatro, o al menos es muy escasa, no utilizando los innumerables trucos, que tras una sensación de naturalidad, son frecuentes en los teatristas. O sea que hay una diferencia grande en el uso de la escenografía, que estos momentos comenzaba a tenerse en cuenta como un elemento fundamental en las puestas en escena, sobre todo por el influjo de los "*ismos*" y las vanguardias en general, y como un elemento fundamental en la renovación del teatro español de la primera mitad de siglo.[33]

Son los años 20 en España un período convulso en el aspecto cultural, aunque también político. Pero van a ser las artes, las que realmente sufrirán mayores cambios. Hemos podido comprobar que la vanguardia plástica es precisamente en estos años cuando comienza a configurarse, cuyo punto de arranque será la ya estudiada "*Exposición Nacional de Artistas Ibéricos*" de 1925; aunque esto también se extenderá al resto de las artes, la literatura con sus variantes de novela, poesía y por supuesto, el teatro que lucha encarecidamente por hacerse un

---

[29]DOUGHERTY, Dru. "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20". En: *Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20.* Ed. César OLIVA. Murcia: Universidad, 1984, pp. 85-157.

[30]AGUILERA SASTRE, Juan. "El debate sobre el Teatro Nacional durante la dictadura y la República". En: *El teatro en España*....Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 175-182.

[31]PÉREZ MINIK, Domingo. "Notas para un Teatro Nacional". *Gaceta de Arte*, 6 (1932). Del mismo autor: *Debates sobre el teatro español contemporáneo.* Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1953.

[32]AZORÍN. "Concepto de Teatro". *La Gaceta Literaria*, 4 (1927).

[33]DÍAZ PLAJA, Guillermo. "El teatro de Azorín". *La Gaceta Literaria*, 108 (1931). Del mismo autor: *La voz iluminada: notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo.* Barcelona: Instituto del Teatro, 1952.

hueco en este complejo mundo del devenir artístico.[34] Incluso el joven **cine** manifestación artística emergente durante la década de 1920, está configurándose como un arte autónomo y verdaderamente influyente, hasta el punto que va a permitir que la parcelación expositiva se desarrolle en el teatro de vanguardia. Las escenas breves, las frases cortantes, consideración en planos de distinta angulación que lleva ese teatro, incluso a no poder representarse. Estos hombres que ansían la vanguardia, insisten una y otra vez en la vitalidad, el perspectivismo, la fragmentación, la ubicuidad. Así la vanguardia tiene como característica principal la práctica diversa de sus autores. Teatro, narración, poesía, pintura, etc., todo se ensaya respondiendo a similares criterios estéticos. Y ésta tentación fílmica excitó a los dramaturgos, al menos hasta 1930, aunque también influyó en poetas, pintores y novelistas. Sin ir más lejos, el eje central de nuestro estudio, García Lorca, es un ejemplo clave.[35] Incluso la crítica y los ensayos del momento se hacen eco de este fenómeno de interrelación entre el teatro y el cine, o mejor dicho, ese campo que poco a poco va robando el cine al teatro, no sólo por el público, sino por la misma puesta en escena de éste. Ya que el teatro no puede prescindir de la luz, del bastidor o del ruido, mientras que el cine si; así que el único punto de apoyo que le queda para competir en este sentido sería un nuevo concepto de puesta en escena, y ésta iba a ser traída por los vanguardistas y sus novedades en los escenarios *"ultramodernos"*, como fueron los expresionistas y futuristas.[36]

Por lo tanto podemos decir, que el fenómeno de más significancia que caracteriza al teatro español de los años veinte, es el paulatino distanciamiento que se empieza a establecer entre el teatro comercial y profesional, y el teatro más experimental o marginal.[37] Pero, en el momento en que hacen su aparición los autores llamados de la Generación del 27, las relaciones entre el teatro que se veía habitualmente en escena, como Benavente, Marquina, Linares Rivas, Arniches, los Quintero o Muñoz Seca..., y el de corte más intelectual y minoritario, como Valle-Inclán, Unamuno, Jacinto Grau o Ramón Gómez de la Serna, empezaba a ser extremas y azorosas. Se aplicaba así el concepto de vanguardia con enorme inmediatez; y aquellos que veían con dificultad el estreno de sus obras, se amparaban como ya hemos visto, en los teatros independientes, que no buscaban el interés comercial de las taquillas. Habiendo así dos públicos netamente diferenciados.[38] Como intuiría Ortega y Gasset, se produciría una moderna división del público, aquellos que entienden las obras contemporáneas y los que no, o lo que es lo mismo mayorías y minorías, aunque nunca descarte su invitación a comprender.[39] Pero esa oscilación entre la mayoría y la minoría tuvo muy claros ejemplos en la escena del momento; así mientras Benavente conseguía fama y dinero, los intelectuales de principios de siglo no llegaban a ser nada que meros aspirantes a dramaturgos, y algo así ocurrió con los poetas del 27, que ninguno fue aceptado como dramaturgo en la cartelera, en sentido amplio se entiende.

---

[34]GULLÓN, Ricardo. "Ambiente espiritual de la generación de 1925". *Revista Nacional de Cultura*, 136 (1959). FUERTES, Victor. "Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931". *Triunfo*, 709 (1976).

[35]URRUTIA, Jorge. "La inquietud fílmica". En: *El teatro en España....* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 50-51. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. "La generación del 27 y el cine". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993).

[36]ESPINA, Antonio. "Las dramáticas del momento". *Revista de Occidente*, X (1925).

[37]AGUILERA SASTRE, Juan. "Del teatro comercial a la escuela integral de arte escénico, 1929-1936". *Cuadernos El público*, 42 (1989), pp. 21-25.

[38]OLIVA, César. "El teatro de la generación...", p. 93.

[39]ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos.* Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 66-67.

Los poetas del 27 llegaron en un momento comprometido al teatro español. La burguesía, apoyada en el éxito del público, pasó a una postura generalizada que conducía a la carencia de gusto estético, rozando lo vulgar. Mientras que el sector culto de mirada europeizante, se iba separando progresivamente, no faltan testimonios d estos autores que reflejen esa oposición al teatro convencional. El campo estaba preparado, pues no fueron pocos los dramaturgos que entraron en el teatro que marcaba la separación entre lo tradicional y lo renovador. Y es que por primera vez en España, se mostraba netamente receptiva, desde el siglo XVIII, había en cierto modo y en algunos sectores, una verdadera sincronía entre lo que sucedía en Europa y lo que ocurría en España.[40]

Un vanguardismo que provenía de 1910 en adelante, con Ramón Gómez de la Serna, y que se va afianzandose para culminar a finales de los años veinte y sobre todo con la instauración de la República, ese vanguardismo hispánico surgido de las cenizas de ese modernismo degradado que mezcla socialismo utópico y erotismo, libertarismo y pansexualismo, en un movimiento que militan los folletistas más divulgados y jóvenes poetas en busca de nuevos caminos. Y entre todos estos caminos, será el **Surrealismo**, el que de una manera más influyente se adentrará en las conciencias y las obras de estos jóvenes dramaturgos en este final de década.[41]

De 1926 a 1936, algunos dramaturgos españoles comenzaron a componer obras que trataben de destruir la apariencia exterior de la realidad física y de encontrar una nueva realidad íntima. El teatro surrealista era un tipo de teatro diferente, y fue mal comprendido en España, además hubo pocos autores que escribieran obras enteras, a menudo eran escenas sueltas. Este teatro representó un cambio decisivo en los valores dramáticos; ya no se construyeron obras o dramas para relatar historias, sino para representar problemas o paradojas de significado universal o trascendental. El año 1926 marcó la aparición de las primeras obras influenciadas por esta estética proveniente de Francia, y que tanto éxito ha tenido, prácticamente hasta la actualidad.[42]

Entre las obras y autores, que de alguna manera se influyeron de esta estética para componer y crear sus obras, destacaron ante todo: **Claudio de la Torre** con "*Tic-Tac*" (1926), **Ignacio Sánchez Mejías** con "*Sinrazón*" (1929), **Valentín Andrés Alvarez** con "*Tararí*" (1929), **Ramón Gómez de la Serna** con "*Los medios seres*"(1929), **Eduardo Ugarte y López Rubio** con "*De la noche a la mañana*" (1929), **Rafael Alberti** con "*El hombre deshabitado*" (1930) o **Federico García Lorca** con "*El público*" (1930) y "*Así que pasen cinco años*" (1931), etc.[43]

Todas estas obras y autores se pueden enmarcar dentro de ese ámbito minoritario que suponía la vanguardia en España, ya que la mayoría de ellas no se llevaron nunca a escena, y las que lo hicieron no consiguieron un éxito considerable, con lo que podemos decir que la situación no había cambiado mucho en el teatro español, pero si estos aires vanguardistas sugieren una renovación que se reflejará sobre todo en las puestas en escena de algunas de ellas, cuya escenografía se emplea por vez primera bajo conceptos diferentes, aunque generalmente el público se interesaba poco por la innovación y era reacio a aceptar cualquier elemento de abstracción,

---

[40]BUCKLEY, Ramón. CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1936)*. Madrid: Alianza, 1973, p. 9.

[41]GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. "Sobre el primer surrealismo español". En: *Philológica Hispanensia. In honorem* Manuel Alvar. Madrid: Gredos, 1985, p. 165. Vol. IV. Del mismo autor: "Introducción al estudio del surrealismo literario español". En: *El Surrealismo*. Ed. Victor GARCÍA DE LA CONCHA. Madrid: Taurus, 1982, pp. 9-27.

[42]PARIENTE, Ángel. *Antología de poesía* surrealista. Barcelona: Júcar, 1985., pp. 7-70.(Ver sobre todo, la introducción, el prólogo y los preliminares, además de la cronología).

[43]DAVIS, Bárbara Shelkin. "El teatro surrealista español". *Revista hispánica moderna*, 33 (1967).

invención o fantasía, rechazado por un público estereotipado como el teatro comercial que mantenía.[44]

Los autores del 27 serán los más conocidos, por sus aportaciones dramáticas, aunque del mismo modo serán los menos habituales en los escenarios, ya que la mayoría son poetas, y por tanto renovadores del lenguaje verbal, a punto de serlo en lo teatral. Pero otros escritores del momento colaboraron en el desarrollo de un teatro de corte intelectual, aunque no estuviesen dentro de este grupo generacional, pero siempre muy cercana. Eran autores con unas connotaciones especiales ya que en su paso por la escena se mostraban siempre disconformes con el teatro al uso como **Max Aub**, hombre de teatro imaginativo y renovador, que en los nacientes años veinte se presentó con una serie de piezas de vanguardia de avanzada inspiración estética muy cercanas a las tendencias más renovadoras; o **Alejandro Casona**, que paradójicamente hizo obras de calidad, teniendo un considerable éxito en taquilla,[45] no llegando nunca a los arrolladores éxitos de autores más tradicionales como Muñoz Seca, los Quintero o Carlos Arniches.[46]

Como acertadamente señala César Oliva, el teatro de los hombres del 27 y de los que a su alrededor mostraron tendencias innovadoras, fuera mayoritario o minoritario, utilizando una terminología de la época, era el único que en su momento brindaba vías de mostración nuevas en el plano de la construcción escénica. No debemos olvidar la contemporaneidad de los grandes renovadores del teatro europeo y su recepción en España, como fueron Piscator, Brecht, Artaud o Reinhardt, entre otros.[47]

Con la llegada de la II República y posteriormente la Guerra Civil, las transformaciones sociales y políticas se van a multiplicar durante este período, que estaban también relacionadas con el intenso y rápido proceso de renovación teatral.[48] Renovación planteada según las necesidades de un momento histórico concreto. Aunque conviene señalar, que esa convulsión teatral que se va a producir en España, principalmente en contra del teatro burgués, no será única, sino que también se generalizará por gran parte de Europa, en Alemania, Francia o Rusia; yendo unidos una serie de cambios culturales, que aunque no tengan todos una misma relación práctica, si se encuentran todos bajo la influencia histórica y social de la cultura de entreguerras.[49]

En España la gran agitación que se produce a todos los niveles, sobre todo en plena guerra, condicionará la renovación teatral dentro de unas líneas de urgencia, en unos casos, y muy concretos en otros; la necesidad de un ataque no sólo al teatro burgués (escena y público), sino de una ruptura inmediata puesta al servicio de unas fuerzas populares y progresistas que esta vez

---

[44] Para algunos de los autores citados, ver: SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. "Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 69-78. KRONIK, John W. "Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau". Ibíd., pp. 79-87.

[45] DIEZ TABOADA, Juan María. "Alejandro Casona en su primera época". Ibíd., pp. 111-119.

[46] RÍOS CARRATALÁ, Juan. "Arniches, los límites de un autor de éxito". Ibíd., pp. 103-109.

[47] OLIVA, César. "El teatro de la generación...", p. 101.

[48] Para este proceso histórico, ver principalmente: ARRARÁS, Joaquín. *Historia de la II República.* Madrid: Editora Nacional, 1968. 4 Vols. BRENAN, Gerald. *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil.* París: Ruedo Ibérico, 1962. JACKSON, Grabiel. *La República y la Guerra Civil (1931-1939).* Barcelona: Grijalbo, 1981. MARICHAL, Juan. "Una espléndida década (1926-1936)". *Cuadernos hispanoamericanos,* 514-515 (1993).

[49] *La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate.* Madrid: Historia 16, nº 15, 1983.(Contiene estudios y ensayos de: Calvo Serraller, Valeriano Bozal, José Carlos Mainer, Román Gubern y Alfredo Aracil).

detentaban el poder, intentando romper con una estética de raigambre burguesa que predominaba, atacando al gusto del público burgués que asistía al espectáculo.[50]

Hemos ido apuntando cada uno de los intentos de la renovación teatral desde los inicios con el 98, Unamuno y Valle-Inclán, no muy adecuados a los gustos teatrales de la época, siguiendo con los valiosos procesos de renovación muy en la línea del surrealismo cercano a Lorca, Gómez de la Serna, Alberti o Max Aub. Con la llegada de la República aquella línea que habíamos señalado entorno a los teatros independientes y experimentales, tendrán su continuación en proyectos oficiales de teatros itinerantes como los de "*Misiones Pedagógicas*" a cargo de Alejandro Casona y "*La Barraca*" de García Lorca y Eduardo Ugarte, encaminados ambos proyectos a un intento de cambios de espectadores; hacia un público nuevo, popular y campesino en muchos casos, con esa idea triunfante de educar a un público "*inculto*" pero sabio, idea derivada directamente de la filosofía de la *Institución Libre de Enseñanza*, materializandose en estos proyectos. A partir de estos años se hace la necesidad inminente de un apoyo popular y necesaria par un próspero desarrollo de las fuerzas republicanas.[51] Y que más tarde tendría su continuación en la formación del grupo teatral "*El Búho*" de la F.U.E. de Valencia, con un carácter netamente social, teniendo su acción principal durante la Guerra Civil, representado sobre todo obras de teatro clásico, aunque era teatro de auténtica agitación y propaganda, además de ser un teatro experimental representado también en los años finales de la República, bajo nombres tan significativos como el de Max Aub.[52]

El teatro comercial de la República apenas ofrecía algún título de autor nuevo, ya que el gusto por una obra de Benavente o Arniches, o de cualquier otro de los citados que siguen esta línea, estaba muy arraigado en el público y por lo tanto con estas obras se aseguraba su asistencia, y en consecuencia su rendimiento económico.[53] Pero también dentro de la escena comercial hay una serie de intentos por cambiar el orden establecido y anquilosado, intentos que no serán la ruptura con este sistema empresarial sino más bien de reforma, recordemos la labor de Rivas Cherif en los años veinte que la continuará ahora en la República y proseguirá incluso en la Guerra Civil y la posguerra; con la fundación en 1933 del "*Teatro Escuela de Arte (T.E.A.)*" que tuvo como escenario el teatro María Guerrero, en el que se desarrollaron partes en escena con procedimientos modernos, tratando de eliminar, por ejemplo, la figura del divo del trabajo de actores. Por otra parte la labor tan importante de Margarita Xirgu, amiga y predilecta colaboradora de García Lorca en tantos montajes teatrales del autor, desarrollando su labor principalmente en el Teatro Español de 1928-11935, revolucionando ,en cierto sentido, el mundo de la interpretación teatral y convirtiéndose en la actriz más importante de la primera mitad del siglo XX en España en el mundo de la escena, ya en sus inicios fue considerada como una

---

[50] CAFFARENA GONZÁLEZ, Margarita. "De la 2ª República a la Guerra Civil: cambio, ruptura e interpretación del proceso de renovación teatral". *Letras del* Sur, 1 (1978). VARELA, José Luis. "Apunte sobre literatura y política en la Segunda República". En: *Philológica Hispanensia...*, pp. 459-470.

[51] Para este punto, se puede ver el amplísimo análisis que hacemos de *La Barraca* en el capítulo correspondiente.

[52] AZNAR SOLER, Manuel. "*El Búho*: teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia". En: *El teatro en España...*, Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 415-427.

[53] MACGAHA, Michael. *The theatre in Madrid during the second Republic*. London: Grant and Cutler, 1979.

auténtica revelación.[54]

Con la llegada de la República, no sólo se produce un radical cambio político, casi revolucionario, sino que resurge con fuerza un cambio social que se vio reflejado en todas las manifestaciones culturales, y también en el teatro. Ahora tanto los críticos como los autores más avanzados intelectualmente tendrán una preocupación fundamental, y será el intentar instaurar en España un teatro social y comprometido, que durante tanto tiempo había estado vetado por la dictadura de Primo de Rivera.

Una serie de críticos y autores se encomendaron en la tarea de instaurar este nuevo "*teatro social*". Un teatro que fue calificado de "*sencillo, generoso y directo sin falsos efectos*". En esto, había que tener en cuenta las innovaciones aportadas al arte dramático por algunos de los grandes del teatro europeo como Reinhardt, Piscator o Meyerhold. **Ramón J. Sénder** y otros, mostrarán una preocupación por la necesidad de la renovación de las técnicas teatrales y serán mas que un simple panorama histórico de la evolución del espectáculo dramático. Acción, estilización y síntesis, serán caracteres destacables. La letra reducida a un mínimo, en comparación con la que tiene el teatro tradicional, el actor convertido en títere y la escena despojada de falso realismo, haciendo un espectáculo puro. Descartando autores como los Quintero, Arniches, Muñoz Seca o Benavente, tampoco el teatro histórico-poético de Eduardo Marquina y sus imitadores, que se empeñaban en la exaltación nostálgica de una serie de mitos y héroes nacionales. "*Teatro nuevo*", "*Teatro de masas*" o "*proletario*" son los nombres con los que se solía calificar a este teatro comprometido que debía reemplazar al "*teatro burgués*", falso de sentimiento e ideología.[55] Se trata de ir superando poco a poco la escuela naturalista en el teatro, que cada vez cae más en la decadencia, a pesar de que los empresario y algunos actores antiguos obtienen todavía grandes ganancias. Y el único objetivo de este teatro será el de distraer al público, esencia del teatro burgués. Sin embargo, el "*teatro de masas*", no distrae "*sino que lleva la preocupación y la inquietud del espectador hasta la turbación. No necesita ser un teatro de agitación, ni es indispensable que represente un elemento de propaganda de un partido. Se puede hacer una gran obra teatral sobre una consigna política (...), pero se corre el riesgo de hacer una obra artísticamente mediocre con más frecuencia que escribiendo un teatro donde la vida se presente serenamente bajo el prisma de un realismo dialéctico*".[56]

Toda esta problemática teatral no se quedará únicamente en el mundo de las tablas y la renovación escenográfica, sino que irá mucho más allá de lo puramente teórico. Surgirán nuevas preocupaciones que reivindicarán acciones sindicales, como por ejemplo, el caso de los actores en paro, producidos por un régimen en crisis, incluso legándose a plantear la realización de un "*teatro para los trabajadores que exprese en sus múltiples formas todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria*".[57] Realmente hay un gran interés por crear en España un teatro revolucionario o social, pero no triunfará, ni siquiera en la misma República que las condiciones políticas fueron más favorables, y a pesar de que las ideas

---

[54]ALVAREZ QUINTERO, S. y J. "Fisonomías de Margarita Xirgu". *Blanco y negro*, 29 de noviembre (1925). VILLASECA, Rafael. "La Xirgu en Madrid". *Blanco y negro*, 7 de noviembre (1926). CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Margarita Xirgu: 1888-1989: Centenario*. Madrid: Ministerio de Cultura (1988). RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu*. Madrid: Aguilar, 1988. (Es una reedición de Planeta, 1974).

[55]COLLARD, Patrick. "La crítica teatral de Ramón J. Sénder en los años 30". En: *El teatro en España...*, Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 189-190.

[56]SÉNDER, Ramón J. "El teatro nuevo". *Leviatán*, 25 (1936).

[57]"El teatro en España. Los autores parados". *Octubre*, 4-5 (1933).

revolucionarias de teóricos como Piscator comenzaban a introducirse en España a través de directores de escena como Rivas Cherif o García Lorca. Aunque se pusieron las bases para un teatro comprometido, no hubo un verdadero triunfe de éste.

Entre 1918 y 1928 se desarrollaron en España las más importantes experiencias de vanguardia, pero el hecho de que no triunfen experiencias como la de Piscator, fue la falta de condiciones técnicas, ya que la modernidad del teatro revolucionario se materializó en la utilización de máquinas industriales y de la técnica científica para la puesta en escena.[58] No obstante, hubo una serie de experiencias republicanas muy cercanas a este concepto de teatro social, como las "*Misiones Pedagógicas*" o "*La Barraca*".

Aunque no se produjese un triunfo claro de la renovación teatral en España, no fue precisamente por la falta de apoyo a través de las publicaciones periódicas de críticos, teóricos y autores dramáticos. Se alzaron voces, se lanzaron manifiestos e incluso se luchó contra el auténtico teatro decadente español del momento; un ejemplo que resume todo este debate teórico entorno a la tradición y a las ansias de modernidad de la escena española se puede resumir perfectamente en el "*10º Manifiesto*" que lanzó la revista tinerfeña "*Gaceta de Arte*"; reproducimos aquí algunas de sus propuestas más interesantes:

"*-Contra el estado que no sabe encauzar la escena en un sentido contemporáneo como expresión humana o inicial de las inquietudes actuales.*

-Contra los autores viejos que usufructúan las fuertes tradiciones nacionales con despilfarro.

-Contra los empresarios que no saben de otra cosa sino de un debe y un haber de taquilla friolenta, poseídos de una sensibilidad artística de señorito cursi y de turista ramplón.

-Contra el público adinerado cuya única misión es facilitar un medio para sus funciones digestivas.

-Contra el pueblo auténtico que malgasta sus fuerzas en quemar iglesias cuando en España hay tanta urgencia de otras hogueras.

-Contra los periódicos de la capital de la república y sus provincias que desplazan como críticos y encauzadores del "gusto público" a todos los artistas afrancesados. (...)

-Contra la desvalorización de nuestro auténtico teatro nacional, que ha llegado a ser algo incomprendible, pesado y desactual.

-Contra la sociedad de las "bombas" mutuas, de autores de, de críticos y de espectadores, que han anulado todo mundo vivo de arte popular.

-Contra el abandono y la tranquilidad de los hombres españoles sumergidos en la gobernación del estado que permiten ese "chantage" del mundo del arte y del mundo de la

---

[58]VICENTE HERNANDO, César de. "Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España". *Teatro (Revista de estudios teatrales)* 1 (1992). GARCÍA PAVÓN, Francisco. *El teatro social en España (1895-1962)*.Madrid: Taurus, 1962.

idiotez chabacana.

-Contra un falso teatro religioso que hoy se intenta rehabilitar.

-Contra ese lado falso de un teatro político o social, importación exclusiva de carteles rojos y de gritos revolucionarios que están fuera de otra categoría de arte.

-Contra, ese teatro nacional, fabricado en serie que desde Madrid, par al distracción de la buena sociedad madrileña, base de un aprendizaje de "frases intencionadas" y de "bellas maneras" para mejor lucir en los salones distinguidos...".[59]

Las intenciones de "*Gaceta de Arte*" son evidentes en su conexión con el afán renovador que comenzó a plantearse allá por la década de los veinte, adquiriendo ahora una significación especial, por la nueva situación política en un régimen abierto de libertades. Por eso esta publicación, como otras, reclamarán un "*arte y teatro vivo y humano para el pueblo, conectado a su historia e inquietud, que recoja valores de la vida contemporánea o que ascienda a ese mundo irreal de la poesía*".[60]

Con el estallido de la Guerra Civil todo este proceso renovador de las artes en general se cortará radicalmente. El período de lenta renovación frente al teatro burgués no tiene ya sentido, porque el teatro no puede permitirse una evolución lenta. Así, por ejemplo, el **Frente Popular** necesita que la cultura defiende de una manera directa, la ideología política que los sustenta y que ve amenazada, surge así el "*teatro de urgencia*", de circunstancias, de agitación política, etc., siendo un teatro claramente político al servicio de una ideología concreta. Produciéndose la aparición de un público con las representaciones en las "**casas del pueblo**". Autores como Alberti, Altolaguirre o Bergamín, se unen en la causa popular, al que se miran nombres como Miguel Hernández, Rafael Dieste o Mª Teresa León con su grupo "*Teatro de guerrillas*", otros autores como Petere, Aub o Sénder, también se unirán a esta causa.[61] Este tipo de teatro también se dará en el **Bando Nacional**, desde un punto de vista ideológico totalmente diferente que no cambian sustancialmente a lo largo del período salvo para ir radicalizándose en un proceso teatral de reacción. Basándose en la auténtica imitación al pasado, que hoy resulta casi paródica, significando un rotundo fracaso en el proceso de renovación teatral español del momento, demostrando una persistente incapacidad para inventar un lenguaje y una estética de acuerdo con los tiempos modernos.[62] En ese sentidc, durante la Guerra Civil, el bando republicano, seguirá manteniendo ese afán renovador en el teatro, aunque de un "*teatro para el pueblo*", un teatro libre y humano, no especulativo, en un mundo que estaba en lucha.[63]

---

[59] "10º Manifiesto de Gaceta dc Arte. Tema: contra el actual teatro español". *Gaceta de Arte*, 21 (1933).

[60] Ibíd.

[61] MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Edicións 62. Institut del Teatre, 1978. (Existe un resumen de este trabajo traducido al castellano, en el monográfico dedicado al tema de *La Guerra Civil española y el teatro*. Madrid: Cuadernos *El público*, nº 15, 1986, pp. 19-32).

[62] SERRANO, Carlos. "La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D. , p. 400.

[63] A.S.B. "Nueva escena, en el teatro español". *El mono azul*, 9 (1936).

Se montarán obras incluso de autores fallecidos, como Federico García Lorca, con un objetivo reivindicativo y liberador, que había hecho este autor mártir por su vil ejecución, y entre otras obras del mismo se montó una representación escénica de "*Los Títeres de Cachiporra*", por Mª Teresa de León.[64] Se tuvieron en cuenta a algunos autores extranjeros en alguno de los montajes realizados, como los reivindicados por el poeta Luis Cernuda, que iban desde la representación clásica de una "*Lisístrata*" de Aristófanes, hasta las más contemporáneas y radicales de un "*Ubú Rey*" de Alfred Jarry o "*El candelero*" de Musset; lo que indica que aún estando en unas circunstancias adversas y trágicas, se lucha por mantener viva la idea de la renovación y la modernidad.[65] Aún considerando autores españoles como Valle-Inclán o Lorca, ya desaparecidos, en detrimento de los Benavente y Quintero.[66]

Todo esto, en un auténtico intento de hacer un teatro nacional y protegerlo, para que cumpla los fines de educación, enseñanza y cultura. Haciéndose cargo de la tutela teatral el propio gobierno republicano, para proteger la cultura y animar la producción teatral de los autores; y todo ello dirigido a la colectividad.[67]

Mas adelante, pasada la necesidad imperiosa y perdida de la guerra, con el exilio y la derrota, todo intento de renovación teatral se pierde y los nombres y sus correspondientes propuestas dramáticas válidas para la continuación teatral reemprendida hace pocos años, reduciéndose inevitablemente a Valle, Lorca y Alberti y unos cuantos más.

---

[64]J.CH. (Juan CHABÁS). "Nuevo gran teatro del mundo". *El mono azul*, 31 (1937).

[65]CERNUDA, Luis. "Un posible repertorio teatral". *El mono azul*, 38 (1937).

[66]CERNUDA, Luis. "Sobre la situación de nuestro teatro". *El mono azul*, 36 (1937).

[67]CONSEJO CENTRAL DEL TEATRO. "Una nota del Consejo Central del Teatro". *El mono azul*, 44 (1937).

I.3. LA RECEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS TEATRALES EUROPEAS. LOS GRANDES RENOVADORES: CRAIG, APPIA, MEYERHOLD, STANISLAVSKI, REINHARDT, PISCATOR, ARTAUD, BRAGAGLIA...

Durante el siglo XX asistimos a la invención de una gran proliferación de movimientos y tendencias que proporcionarán al mundo de las artes en general, y al teatro en particular, una gran variedad. Nunca como hasta ahora, la escena se había visto tan cambiada con tanta rapidez y prodigalidad. Desde fines del siglo XIX a los años cincuenta de nuestro siglo, el teatro ha pasado de sus más rotundos resultados naturalistas al nihilismo más exagerado. Se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades de la nuevas técnicas, se cuestionó todo lo anterior, etc. De repente, lo que durante siglos había permanecido estancado, cambió, pero no en única dirección, sino en diversas. Podemos considerar varias las causas en la configuración de este prolífico y complejo mundo poético:

-La culminación de todos los procesos industriales y técnicos que llegaron al teatro en forma de escenarios móviles y luminotécnias reguladas.

-La popularización del cinematógrafo, que si bien en un primer momento se ve influida por el teatro, termina influyendo en él y su estética.

-La importancia que va adquiriendo cada vez más el director de escena, que por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones de las del actor o empresario.

-La agilidad de la información periódica y filmada que hace que las innovaciones lleguen más rápidamente que antes.[68]

Desde finales del XIX, cuando comienza la liberación de las artes plásticas y visuales en general, que fueron codificadas en el primer **Renacimiento** italiano de los siglos XIV y XV, mediante la "*invención*" de la perspectiva pictórica; todo esto sufrirá una ruptura radical por la irrupción de todos los movimientos de vanguardia que desde finales del XIX se desarrollarán hasta mediados de nuestro siglo.[69] Las concepciones wagnerianas de finales del XIX, Adolphe Appia, Gordon Craig, los movimientos literarios y poéticos, el Futurismo, el Dadaísmo, el teatro Constructivista o experimental Ruso, Meyerhold, Stanislavski, las acciones más oscuras de la Bauhaus, el arte y la acción, Reinhardt, Piscator, y las teorías destructivas del teatro de Antonín Artaud, serán los caminos que seguirán el teatro y las modernas concepciones escenográficas, pero esto lo veremos más adelante; ahora pasamos a analizar la decisiva influencia de los renovadores de la escena europea y su posible irrupción en algunos ambientes culturales de la España cultural anterior a la Guerra Civil.[70]

---

[68]OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico.* Madrid: Cátedra, 1990, pp. 365-366.

[69]FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad.* Madrid: Cátedra, 1984.

[70]POLIERI, Jacques. "L'image a 360° et l'espace scénique nouveau". En: *Le lieu théâtral dans la societé moderne.* París: Editions du C.N.R.S., 1988, p. 134.

Ya hemos analizado en el primer punto de la introducción, las peculiaridades de la vanguardia plástica española entre las simbólicas fechas de 1925 y 1936. En relación al arte escénico las características van a ser muy similares, si las comparamos con las europeas (Francia, Alemania o Rusia) el desarrollo de las mismas será diferente; quiere esto decir que no todas las fuerzas culturales se aliarán con ella, sino que habrá una lucha interna, entre la tradición reinante y esa modernidad que intenta introducirse y que no será única, porque como afirma Concha Félez, "*no existe una única vanguardia, sino varias*", aunque todas ellas tengan algo en común, como fue la "*proclamación del arte como lenguaje autónomo, y esa misma declaración de independencia formal las condena a portar en su interior la imagen obsesiva de aquello de lo que se han declarado independientes*".[71] Cada "**ismo**" se traducirá en una actitud estética e ideológica previa que se desdobla en las diversas teorías y prácticas parciales, las cuales se desarrollarán en relaciones de "*contigüidad*", conteniendo rasgos comunes y específicos. Y en España en el período que va desde finales del XIX a principios del XX con la renovación del Modernismo, la que ocasionará que el país se ponga como Europa abriéndose a una recepción de movimientos artísticos originados en distintos puntos de Europa. Aunque en el terreno de la teoría, el gran grueso del vanguardismo español se inspirará de las doctrinas cambistas, con teorías formalistas de origen alemán, que en muchos casos afectarán por igual éstas directrices a la literatura y a las artes plásticas, sobre todo en la contribución de ensayos y artículos que contribuirán a aclarar ésta comunidad de intereses, aplicable, por su puesto, a las nuevas concesiones del teatro que también llegan de Europa aunque asimiladas de otra manera y que incluso en la mayoría de los casos no se llevarán a cabo, exceptuando algún que otro director de escena o autor dramático que las pueda tener en cuenta (Rivas Cherif, Lorca o Martínez Sierra).[72]

La actividad teatral en España durante los años veinte y treinta fue grande, pero la mayoría de las líneas dominantes en los escenarios estuvieron marcadas por tentativas conservadoras, tanto literaria como escénicamente. Va surgiendo poco a poca la idea, de como a pesar de la gran cantidad de estrenos que se realizaron, no tuvimos una auténtica escritura escénica pero si una literatura dramática comparable a la que se creaba por Europa en esos años (Valle y Lorca). Hubo interesantes nombres que ejercieron con gran dignidad su papel de director de escena (Rivas Cherif), faltaron los auténticos creadores escénicos de una talla similar a los Appia, Craig, Meyerhold, Piscator o Reinhardt. Tal vez la causa de esta carencia fue debido a la inexistencia de una sociedad civil que demandara un teatro actual, moderno o vanguardista; sino que el señorío del teatro residía en la burguesía, imponiendo sus gustos y presidiendo el cambio de géneros sumidos así, en los mismos clichés escénicos. Nuestros grandes renovadores, provenían del mundo comercial o de mercado, dominado por empresarios y actores, nuestros protagonistas escénicos vivieron ajenos a las grandes investigaciones de las vanguardias escénicas, así ni el Constructivismo, el Expresionismo o la Bauhaus lograron imbuir a nuestros tradicionales escenarios de una manera radical e influyente[73]; y casi nunca llegaron a la práctica escénica. En general estos nombres eran conocidos en España a ciertos niveles estéticos, pero también es cierto que aquí nunca se llegó a realizar un montaje tan innovador como lo habría hecho un Max

---

[71]FÉLEZ LUBELZA, Concepción. "Lo que hizo posible a Picasso: sobre el vanguardismo y su estética". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XI (1974).

[72]SORIA OLMEDO, Andrés. "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)". *1616 (Sociedad española de literatura general y comparada)*, IV (1981).

[73]HERAS, Guillermo. "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30". En: *El teatro en España*...Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D., pp. 139-145.

Reinhardt en Alemania; su influencia fue mínima, tanto en lo puramente dramático como en lo escenográfico. No debemos olvidar, que por la constante movilidad de escenario que se sucedía en Europa, muchos de los autores del Siglo de Oro español comenzaron a tener actualidad dentro de las orientaciones más modernas. Tanto Reinhardt, Dullin o Meyerhold, pusieron obras en escena de Calderón y de Lope de Vega, en un plano de actualidad que prácticamente les daba fisonomía de autores de vanguardia.[74] Es lo que el crítico Diez-Canedo llamaba "*teatro de anteayer*", cuando el "*Deutscher Theater*" de Reinhardt, puso en escena en 1920 a la "*Dama duende*" de Calderón, obra clásica que vino a convertirse en el más vivo y refinado teatro del momento; que no sólo se circunscribía a los autores españoles, también Moliére o Shakespeare eran rescatados en este sentido. Todo esto sucedía a la vez que, las nuevas corrientes iban ocupando poco a poco la escena europea, como los dramas expresionistas alemanes que se representaban en el "*Stadttheater*" de Berlín, logran incluso pasar las fronteras. O como los "*futuristas*" italianos, por otra parte, daban cuenta de su teatro sintético, precedidos por actos y conferencias recitados por Marinetti. Diez-Canedo, abierto a todas estas innovaciones, insiste en el poco éxito que estas manifestaciones tenían España, fuera del gusto de nuestro público.[75]

Aunque hubo quien tuvo una mayor preocupación por la llegada de todas estas corrientes, desde el relajado Craig, hasta su más oponente antagonista, Reinhardt; como fue el ya comentado caso de Rivas Cherif, que realizó estudios de arte recogiendo en Italia las enseñanzas de Gordon Craig, y las completó en París ante los más modernos escenarios de posguerra.[76] Evidentemente, este era un caso excepcional entre los españoles. Hubo otros intelectuales también interesados por todo esto; Ortega y Gasset, no era un gran aficionado al teatro pero pudo ver algunos espectáculos que le conmovieron de una manera especial, como "*El Murciélago*", que en su presentación de 1921, por los "*ballets russes*", le aportaron algo más. Pero la mayoría de los espectáculos, que iban de los grandes dramas a las óperas wagnerianas, pudo contentarlo. Ni Wagner, ni Tolstoi, ni Ibsen, ni Maeterlinck, ni Cocteau, ni los grandes intentos renovadores llevados a cabo por franceses, alemanes y rusos (Piscator, Stanislavski, Meyerhold...); llegando a realizar afirmaciones del tipo de que el "*nuevo teatro es lo que queda del viejo, cuando se elimina del todo lo que no es teatro; y por lo tanto le sobra*". Pero a la vez sorprendiéndonos con declaraciones tan relevantes para este tema que tratamos, como que "*la obra escénica debe consistir primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario que se un hecho insustituible en la escena*".[77] Los jóvenes del teatro deben, por tanto, dedicarse a crear el nuevo teatro, en que todo sea plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa, Y aquí entrarían las artes plásticas en el tema de la decoración escénica, donde todo "*estaría por inventar*", aunque ya se encargarían de ello artistas tan importantes como Baskt, Gontcharova o Cocteau, entre muchos otros.

Serían las publicaciones periódicas, ya fueran diarios, revistas o semanarios, los que principalmente se iban a hacer eco de las revoluciones escénicas; revistas como "*Cosmópolis*", o semanales como "*Blanco y negro*", presentando siempre una gran documentación fotográfica que mostraban cada unos de los avances realizados, así como encuestas, opiniones o algún que otro ensayo. Otras publicaciones también colaborarán en esta tarea de difundir ciertas ideas de

---

[74]DIEZ-CANEDO, Enrique. "Panorama del teatro español...", p. 39.

[75]CRITILO (DIEZ-CANEDO, E.). "Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana". *España*, 260 (1920).

[76]DIEZ-CANEDO, Enrique. "Panorama del teatro español...", p. 43. (Ver también las notas 25 a 28).

[77]MONTANER, Joaquín. "Ortega y Gasset y el teatro nuevo". *Estudios escénicos*, 1 (1957).

modernidad en el teatro o la manera que había que atajar los distintos problemas que planteaba una posible renovación de la escena. Obras de conjunto, artículos, ensayos, recensiones, críticas, etc., de nombres tan influyentes como Ricardo Baéza, Antonio Espina, Rivas Cherif, Luis Araquistain, Rafael Marquina, Diez-Canedo, Manuel Machado, José Alsina, etc., iban a intentar canalizar las energías reformistas de la época, unos más que otros en estas variadas y asiduas contribuciones críticas.[78] A través de las cuales verdaderamente podemos calibrar el alcance receptivo de todos los avances europeos en la escena, pero también de las demás artes.

En España, se sabe realmente del alcance de las nuevas formas teatrales europeas (los más interesados). Gordon Craig lanzaba un llamamiento apremiante a todos los aficionados al puro drama. Stanislavaski realiza en Moscú las obras más revolucionarias que ha conocido la escena desde su esplendor clásico. Reinhardt creaba el teatro de la naturaleza, extinguiendo la vieja llamarada del naturalismo. ¿Y mientras tanto qué sucedía en España? Pues, se seguía representando lo mismo, y se aplaudían a los mismos autores: Linares Rivas, los Alvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Marquina, y de nuevo en un grado insuperable Jacinto Benavente. A pesar de que haya una cierta preocupación por la puesta en escena, aunque sean de las mismas obras de teatro, y el italiano Pirandello sea el único que realmente ha tomado carta de naturaleza en nuestro teatro.[79] Incluso este rechazo hacia lo nuevo, es recogido como algo experimental perseguido por los caminos de la nueva estética y técnica, que rechaza todo lo del pasado, incluso lo del presente. Autores, actores, decorados y cuantos tengan intervención en el teatro, deben ser sustituidos por otros que no estén contaminados de nada del pasado, y así se lograría esa renovación propugnada, que en España se resiste una y otra vez.

Y algunos de los renovadores europeos estuvieron en España impartiendo enseñanzas o conferencias que fueron escuchadas por muchos autores dramáticos, directores u otros intelectuales, las nuevas ideas no penetraron lo suficiente o no se le prestó la mayor atención a nivel general.[80] Este será el caso de **Antón G. Bragaglia**, que recaló en este país allá por 1930 en la afamada y ejemplar *Residencia de Estudiantes* de Madrid, para dar una conferencia precisamente sobre las nuevas técnicas del teatro moderno, titulada "*El nuevo teatro técnico*", proyectando incluso numerosas reproducciones de decorados escénicos; explicando la importancia que tenía la nueva disposición de la obra dramática, la supresión de los entreactos, la luz, el ritmo, el color. Incidiendo en la necesidad de transformar el "*escenoplasticismo*", necesitando una actuación decisiva para lograr efectos hasta ahora desconocidos. Esta conferencia tan significativa de Bragaglia abordó los puntos decisivos de la renovación del teatro moderno, basándose en los siguientes puntos:

"*-Nueva composición dramática.*

-Mecánica escénica moderna.

---

[78] SANTOS DEULOFEU, Elena. "*La Farsa*: una revista teatral y de vanguardia (1925-1926)". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1988-89). Ver también: GEIST, A.L. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso. (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980. HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. "Revistas andaluzas del 27". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993). VÉLEZ, Julio. "Revistas hispánicas de vanguardia". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993). OSUNA, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)*. Valencia: Pre-textos, 1986.

[79] TRIVELÍN. "El teatro español en 1929". *Blanco y negro*, 30 de diciembre (1928).

[80] ALSINA, José. "Los nuevos horizontes del teatro". *Blanco y negro*, 5 de noviembre (1933).

-Técnicas modernas, origen de la nueva estética moderna.

-La luz coloreada en el teatro moderno.

-El problema de los entreactos.

-Teatro y cine.

-La nueva poesía técnica.

-Escenografía y escenoplástia.

-Teatros pequeños y teatros grandes."[81]

La conferencia hace una especial reflexión sobre cada uno de los puntos básicos de renovación teatral del momento coyuntural; de todas formas no llegaron a cuajar del todo estas ideas, ya que como hemos reiterado unas cuantas veces, en este país el arraigo de la tradición era muy potente y difícil de desplazar por la modernidad deseada.

Erwin Piscator también pasó por España a principios de los años treinta, concretamente en Barcelona, donde llegó a comentar no sin espanto la situación de nuestro repertorio, nuestra técnica y nuestros profesionales, en relación al gran debate renovador que se estaba produciendo en esa época. Y la cuestión es más alarmante si pensamos que la invitación había partido de la C.N.T., tan revolucionario en tantos aspectos de la vida política y social del país, y que sin embargo en la práctica teatral su actitud no fue nada innovadora.[82]

Pero no todos veían con buenos ojos las revolucionarias renovaciones teatrales, incluso desde las páginas de una de nuestras revistas más vanguardistas, como fue "*Gaceta de Arte*", uno de sus fieles colaboradores, Pérez Minik, dudará de la eficacia de Reinhardt o Piscator, mostrando su falsa cara revolucionaria, mostrando en el mismo origen, "*la otra cara burguesa del hombre de negocios*", criticando el teatro social de Piscator "*que no representa nada*".[83] Sigue Minik poniendo de manifiesto, la crisis del teatro contemporáneo, que donde mejor se manifiesta sería en el público, eje central de esta crisis en España y en Europa. Este nuevo público para este nuevo teatro había que formarlo, y en ello radica la tarea de los renovadores de la escena fundamentalmente. Este problema fue tratado por todos de una manera especial (ya veremos la gran preocupación lorquiana será precisamente esta); Gordon Craig, llegará a decir que "*el teatro de hoy es el resultante de un público agotado. Un teatro cara a un público rico*".[84] El actor y el director no pueden olvidarse de los espectadores, ya que son ellos los que están pendientes de lo que sucede en la escena y los que en el fondo deben de juzgar, sus palabras, sus gestos, sus ademanes; en definitiva su actuación y lo que representa. En palabras de Reinhardt, "*en el arte*

---

[81] *El Sol*, 14 de enero (1930). En. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Alberto Jiménez Fraud...* . s.p. Ver también: "Bragaglia en Madrid". *La Gaceta Literaria*, 75 (1930).

[82] HERAS, Guillermo. "Ausencias y carencias...". En: *El teatro en España....* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGUERTY, D., p. 142.

[83] PÉREZ MINIK, Domingo. "Un sentido de la crisis en el teatro europeo". *Gaceta de Arte*, 26 (1934).

[84] Ibíd.

teatral hay algo más. El teatro emancipa a los hombres de la vana farsa convencional: los actores no desfiguran, sino que descubren", y más adelante "*...los actores que pueden transformar prodigiosamente su rostro, su silueta, su apariencia, todo su ser; llorar desconsoladamente su destino remoto o imaginario y conmover extraordinariamente a las apenadas muchedumbres*". Años antes a esta declaración, Antonio Espina apuntaba en la revista "*España*", unas ideas muy similares a las del anterior, donde irónicamente dice que "*la inferioridad del teatro (generalizamos y excepcionamos) la revela la inferioridad de su público...*", es una afirmación a tener en cuenta.[85]

Existen varias directrices en el teatro europeo desde principios de siglo XX hasta el comienzo de la II Guerra Mundial. Varios países con sus representantes llevarán la iniciativa. Los más insistentes serán los alemanes Reinhardt y Piscator. Sin olvidar las demás tendencias representadas por Craig en Inglaterra, Italia con Bragaglia, Rusia con Meyerhold, Stanislavski o Dantchenko, Francia con Artaud, etc. Cada uno de estos se reflejarán como un pequeño "*eco*" en la escena española y su influencia no será lo suficientemente grande como para cambiar de raíz todo lo que olía a tradición.[86]

El inglés **GORDON CRAIG** es un hombre que se debate entre dos siglos (nace en 1872), su influencia en el teatro de la primera mitad del siglo XX, es decisiva, en todas las labores que desempeñó: actor, director de escena, escenógrafo y teórico del teatro. Aunque proviene de una estética "*fin de siglo*" con ascendencia simbolista, dejó una especial huella en el desarrollo de la escena imaginativa y antinaturalista. La esencia del arte teatral, la concebía en proporcionar un valor dramático a la línea y al color con el movimiento.[87] Su obra se difundió, sobre todo, gracias a sus escritos teóricos por toda Europa, especialmente con una obra que se puede considerar como su auténtico manifiesto estético, "*On the art of the theater*", amén de participar en efímeras colecciones de revistas como "*The Masionette*" y "*The Mask*", donde participó con más de 70 seudónimos, aportando no sólo ensayos sobre la historia del teatro, sino estudios sobre aspectos rituales de la escena, situados muy cerca del teatro clásico griego y el "*Nô*" japonés, que de literatura dramática.[88] En realidad, sus trabajos teóricos fueron mucho más numerosos que sus trabajos prácticos. Fue uno de los más difundidos en España, principalmente por Rivas Cherif, con el que trabajó en Roma en torno a los años veinte.

Fue sin duda el autor de la mayor parte de las ideas directrices que se inspiraron desde principios de siglo hasta entrados los años treinta. Permaneció al margen de las realizaciones parciales de la concepción integral de la escena, lo que solicitaba su atención, sino la unidad espiritual del espectáculo, la "*la totalidad del mismo*". Su obra "*On the art the theater*" produjo la revelación de sus teorías en media Europa, ya que por primera vez, aparecía modificado de manera insospechada el panorama dramático del momento. Convencionalismo, abstracción y síntesis, todo lo que le otorgaba al espectáculo, una realidad superior radicalmente a la del naturalismo que triunfaba hasta ese momento. Craig se fijará en el espacio, en las luces y en el

---

[85] REINHARDT, Max. "El público y el teatro". *Opera Mundi press*, servicio exclusivo para *Blanco y negro*, 10 de diciembre (1933). ESPINA GARCÍA, Antonio. "El teatro, el éxito, el público y el cómico". *España*, 291 (1920).

[86] CHOCRÓN, I. *Tendencias del teatro contemporáneo*. Caracas: Monte Avila, 1968.

[87] OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica....*, p. 338.

[88] RIVAS CHERIF, C. "Nuevo repertorio teatral. En propia mano". *España*, 277 (1920).

ritmo, principalmente, renunciando a las bambalinas y telones pintados en beneficio de las estructuras tridimensionales, así inventará pequeños y móviles biombos para sustituir la función del escenario habitual. Son elementos sencillos y cambiantes: mamparas rectilíneas, planos verticales, bastidores blancos limpios de ornamentos y molduras, que ha de recibir de la luz la vida y su color.[89] En realidad Craig, fue uno de los primeros en rebelarse contra el estado de decadencia en que se hallaba el teatro por todas partes. Maldecía de su organización como uno de los males y principales obstáculos que se imponían en el camino del verdadero arte. Para él, el arte exigía unidad, es por eso que acabó creyendo en la "*tiranía*" del director, como la única forma posible, era que el teatro era todo aquello que consistía en drama, decoración, vestuario, música, si era necesaria. Opuestamente al criterio que en España tenían autores como Unamuno, partidario del drama al desnudo, prescindiendo de toda preocupación escénica, que no sea la sobriedad, uno de los fines que siguieron aquellos que pretendían renovar el teatro europeo, fue llegar al máximo perfeccionamiento del aspecto del teatro, y en esto se adelantó Craig, seguido muy de cerca por Max Reinhardt, cuya influencia fue tan grande que incluso se le llegó a acusar de plagio del mimo Craig.[90]

Pero es sabido, que **MAX REINHARDT** fue un hombre de personalidad e iniciativa demasiado grandes para limitarse a asimilar. El marcó sin duda alguna los nuevos rumbos del arte teatral. No sólo supo continuar la tradición, sino que cada vez estuvo más convencido de que el teatro era un espectáculo en el que el aspecto visual jugaba una gran parte, y así se aseguró la colaboración de pintores, con los que logró recoger todo lo que se había hecho en la dirección de una mayor belleza escénica, desde le simbolismo arrastrado del siglo XIX, hasta algunos de los decorados más radicales del neoexpresionismo. Donde realmente destacará, será en lo puramente técnico, introduciendo un lenguaje nuevo en la escena, cuya realización práctica más importante fue el "**Deutsche Theather**", que llegó a ser la puesta en escena de más éxito durante la década de los veinte.

Inspirándose en le modelo planteado por Craig, de los bastidores y bambalinas que se usaban en los decorados planos, introdujo incluso auténticos tapices de césped y árboles reales. Su obsesión era buscar la manera de dar el efecto más real posible con el empleo de la luz situadas siempre en la parte alta, utilizando un sistema tetracolor (blanco, amarillo, azul y rojo) de las bombillas se usaba en coloraciones mezcladas aisladamente y la pobreza de perspectiva se compensaba con la mayor limitación posible del lugar de representación de la escena anterior, llegando incluso en algunas representaciones de obras teatrales a que la importancia del decorado ahogaba incluso al texto literario[91] . Reinhardt que había comenzado como naturalista se convirtió en un auténtico místico de la técnica. La obra y el drama, ha dejado de ser el centro alrededor del cual gire armónicamente la representación. También es de destacar su cosmopolitismo, ya que con el mismo entusiasmo ponía una obra de un autor ruso, francés o alemán, incluso español; con su "*Deutscher Teather*" recorrió toda Europa exhibiendo hasta que punto había llegado la perfección del arte del teatro en Alemania, adelantándose incluso a Erwin Piscator, en convertir la escena en plataforma de propaganda política, con el montaje que llevó por Europa en 1918 de Büchner "*La muerte de Dantón*" en un lenguaje netamente expresionista, muy cerca de la formación del "*Gran*

---

[89] ALSINA, José. "Gordon Craig y su obra". *Blanco y negro*, 6 de mayo (1934).

[90] ALVAREZ DEL VAYO, Julio. "El teatro de Max Reinhardt". *España*, 163 (1918).

[91] GAEHDE, Cristian. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Buenos Aires/Barcelona: Labor, 1926, pp. 129 y ss. WAGNER, F. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Labor, 1970.

Circo de Berlín", transformando por este autor y el arquitecto Hans Poelzig en un teatro para tres mil espectadores; donde Reinhardt suprimió rampas y telones para que el público entrase, desde antes de la representación, en el clima de la obra.[92]

El período de entreguerras será fundamental en la configuración del teatro alemán, pero las demás artes también se verán afectadas por recrudecimiento de las corrientes expresionistas cuyo principal artífice será George Grosz en pintura y **ERWIN PISCATOR** en el teatro. El contenido político va a envolver a las distintas propuestas de una manera más rápida y eficaz para que llegue al resto del pueblo. Y esta nueva concepción del arte teatral pondrá un abismo entre Reinhardt y su teatro burgués y el teatro del proletariado de Piscator; muy consonancia con lo que sucederá en Rusia con Meyerhold. Pero a esta revolución política, Piscator añadirá la revolución técnica de la escena, que deseaba terminar con la antigua distribución de las localidades en el teatro que separaba a las distintas clases sociales. Y el encargado de dar forma a este proyecto será el influyente arquitecto y director de la Bauhaus, Walter Gropius y su proyecto de "**Totaltheater**", cuya característica principal fue que la escena quedase en el centro del salón como un redondel circense, intentando explotar la idea de que le espectador entre en la acción, rompiendo así la frialdad entre la escena y los espectadores, pero esto ya había sido avanzado en cierto por Reinhardt.[93] Piscator tomará este arte como un arma política, y se pondrá expresamente al lado del proletariado, y esto es comprensible si analizamos las circunstancias históricas a las que se ve sometida ahora la nación alemana, con el imparable ascenso del nazismo, llegando incluso a introducir en el control de la escena por el mismo Hitler, que aspira a levantar el espíritu germánico con un "*teatro de masas*", aunque muy distinto al que se produce ahora en Rusia con Meyerhold y otros, sino más cercano al interés de aproximarse la masa al estado de un modo disciplinante, tan lejano al espíritu propagandístico y combativo de Piscator o los escenificadores rusos.[94] El mismo Piscator describe su obra como "*teatro político*", enseñando caminos nuevos que abren las más amplias perspectivas para el teatro venidero.

Sus representaciones, derribarán enteramente la tradición de escena antigua y venerable, practicando formas completamente nuevas, rompiendo definitivamente en Alemania con la tradición del "*teatro de arte*"; influido todo esto por el naciente cinema, acompañado todo pro una nueva técnica llevada al escenario.[95] Técnica que él mismo considera como una necesidad artística del teatro moderno, que debe de beneficiarse de todos los nuevos adelantos técnicos e industriales. En esto seguirá muy de cerca a sus predecesores y contemporáneos, que en cierto modo sentarán las bases, como Gordon Craig o su compatriota Reinhardt; hasta llegar a los más revolucionarios como la Bauhaus de Dessau. Todo ello inmerso en una nueva arquitectura teatral, con una nueva escena y un nuevo espacio, todo esto lo podrá experimentar, aunque nunca se llegará a su realización, en el "**teatro total**" diseñado por Gropius, donde introduciría una nueva organización social y arquitectónica.[96]

---

[92] ALVAREZ DEL VAYO, Julio. "Max Reinhardt, propagandista". *España*, 164 (1918).

[93] LÓPEZ TORRES, Domingo. "Arte social: Erwin Piscator". *Gaceta de Arte*, 4 (1932).

[94] ALSINA, José. "El teatro de multitudes". *Blanco y negro*, 8 de julio (1934). Ver el interesante estudio de HINZ, Bertold. *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres. 1978.

[95] KALTOFEN, M. "Teatro alemán". *La Gaceta Literaria*, 100 (1931).

[96] PISCATOR, Erwin. "La Technique. Necessité artistique du théâtre moderne". (Comunicación hecha en el *32 Congrés des techniciens de théâtre*. 28 de julio 1959, Manheim). En: *Le lieu théâtral dan le societé...*, pp. 179-191.

Piscator fue uno de los renovadores que más influirán en la escena española durante las décadas de los veinte y treinta, adquiriendo una especial relevancia, sobre todo, con el estallido de la Guerra Civil. Aunque hubo ensayos preliminares en plena República muy cercanos a las concepciones de Piscator, que fueron los ya citados, "*Misiones Pedagógicas*" y "*La Barraca*". Pero los resultados de intentar crear un arte revolucionario en España, no fueron iguales en 1931 que en 1935 o 1937, porque no existió una verdadera conciencia revolucionaria en directores como la que hubo en Piscator o Meyerhold. Ninguno de los artistas que participaron en la quiebra de unos valores que ellos mismos no habían podido asimilar, la España de 1900 a 1931, había sido la España fantasmagórica de Valle-Inclán; existía la ausencia de un proyecto común de transformación del arte burgués. Los únicos que verdaderamente se acercaron a un proyecto de carácter propagandístico y educativo, pero de modo más universal a Piscator, fue García Lorca y su "*Barraca*", sólo que este trajo al campesinado hacia el teatro clásico español, y no hacia la conflictividad social y hacia la consciencia de la lucha que debía emprender.[97] A pesar de su admiración por el gran renovador alemán, Lorca no estuvo muy de acuerdo con sus teorías.[98]

Todo lo que propugnaba Piscator, lo llevó al drama su compatriota **BERTOLD BRECHT**, que asumió la revolución técnica de la vanguardia como medio de expresión de lo que estaba ocurriendo en las estructuras sociales, siempre en una tentativa de democratización del teatro. Construyó una auténtica teoría revolucionaria del teatro que nos ha llegado hasta la actualidad. Tanto a través de su producción escénica, como sus escritos teóricos, se han valorado su enorme importancia de sus postulados, desde sus primeros impulsos expresionistas hasta su gran dramaturgia marxista. Para Brecht, el teatro debía ser consecuente con el momento histórico en que uno vive. Y su realidad exigía una escena racional, científica, precisa y objetiva. Todos los postulados teóricos de Brecht se materializaron gradualmente en la praxis de sus grandes textos dramáticos. La aportación de Brecht al teatro contemporáneo es mucho más compleja de lo que aquí podemos apuntar, lo hemos citado por su significado especial en Alemania contemporánea y por su influencia posterior en el teatro de todo el mundo occidental, que se produjo paradójicamente después de su muerte en 1956.[99]

Un crítico español de la época, muestra su indignación al contemplar la mediocridad que vegeta y perdura en el teatro español, si se compara por ejemplo al que se está haciendo en Rusia; ya que aunque las demás artes intentan encontrar nuevas formas de expresión y avance por nuevos derroteros, el arte teatral por su parte, se obstina engreído y reacio, sumido en un desesperante estancamiento, a pesar de la avanzada labor crítica llevada a cabo por escritores de la talla de Ramón Pérez de Ayala, pero eso "*pertenece al extrarradio del teatro*".[100]

Y es cierto que el teatro ruso de la primera mitad de siglo, es uno de los más avanzados de los que se realizan en Europa, es un auténtico laboratorio de experimentos teatrales en una decidida e incasable captura de nuevos efectos teatrales. Además de la influencia que Gordon

---

[97]VICENTE HERNANDO, César de. "Piscator y el teatro...", p. 132.

[98]UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca parla als obrers catalans. Estudio preliminar a una entrevista de Federico García Lorca". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 6 (1987).

[99]BRECHT, Bertold. *Pequeño organón para el teatro*. Granada: Don Quijote, 1983. WILLIANS, R. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.

[100]ALVAREZ DEL VAYO, Julio. "El teatro en Rusia". *España*, 169 (1918).

Craig o Reinhardt han supuesto para el teatro de la época, no debemos olvidar las primeras experiencias rusas que se remontan a finales del XIX y principios del XX con el "*Teatro de Arte de Moscú*" de **Dantchenco** y **Stanislavski**, el "*Tercer estudio de Wachtangoff*", el "*Kameriny*" de **Tairoff**, hasta el más revolucionario "*Teatro Nuevo*" de **Meyerhold**, que formarán los aspectos fundamentales de la reforma rusa; sin olvidar toda la vertiente de los "*ballets Russes*" de **Diaghilev**, que revolucionarán ante todo, lo referente a la plástica escénica.[101]

Toda esta renovación rusa irá muy unida a lo político, ya que la revolución de 1917 dejará una amplia huella, y en un principio ayudará a que esta renovación se pueda llevar a cabo sin ningún tipo de problemas, pero también en todas las demás artes. Será un teatro que expresará más claramente y vigorosamente el nuevo sentir revolucionario, más que ninguna otra institución rusa; y en este sentido, ha había nada ni en Europa, ni en América que se pudiera comparar. El nuevo teatro ruso será un "*teatro para el pueblo*", en su más amplio sentido de la palabra. Un teatro que a partir de 1918 comenzará una actividad ininterrumpida, poniendo los teatros en las manos de los obreros. Y tanto Stanislavski, como Meyerhold, alumno del anterior, iban a ser los principales artífices de la renovación.
El teatro ruso tomará tres variantes principalmente:

1. La primera, (**izquierda**); representado por el teatro revolucionario; teatro cultura del proletariado, teatro de sátira política, los teatros casinos de los trabajadores, campesinos y estudiantes, teatros de improvisación, teatros al aire libre, teatros de masas, teatros callejeros, etc.

2. La segunda, (**centro**); teatros del estado, Moscú, Petrogrado, teatros infantiles, progresivos, de cámara, etc.

3. La tercera (**derecha**); Teatro de Arte de Moscú, Teatros-estudios, nuevos teatros burgueses, cafés-cantantes, teatros de varietés, etc.

Y cada una de estas variantes estarían representadas por una personalidad, respectivamente: Meyerhold, Lanacharsky y Stanislavski.[102]

KONSTANTIN STANISLAVSKI ha sido uno de los autores que más han contribuido al arte escénico, y es universalmente reconocida. Bajo su "*Teatro de Arte de Moscú*", se lanzó a la empresa de la renovación teatral de su país, pero tuvo la ayuda de un público predispuesto y teatralmente formado, como lo era el de su país. Surgió del realismo ruso que hundía sus raíces en el "*teatro de los siervos*", que cubría desde finales de siglo XVIII y la mitad del XIX. Junto con el citado Dantchenko, autor y profesor de arte dramático de Moscú, fundó su famoso "*Teatro de Arte de Moscú*", que contaba con actores, directores y técnicos, aunque Stanislavski también introdujo poetas y ahí apareció Antón Chejov. Sus aportaciones se referían sobre todo, al método interpretativo de los actores, el método psicológico-realista. El actor debe reflejar los sentimientos que, en una situación dada, pueden experimentar sus personajes en razón del grado de conocimiento y de compromiso que les vincula a dicha situación. Su método fue exportado por él mismo a Estados Unidos, donde fue profesor, influyendo decisivamente, en lo que más tarde se conocería come el "*Actor's Studio*", dirigido por Lee Stragberg, y que tan sobresalientes

---

[101] ALSINA, José. "Las innovaciones rusas". *Blanco y negro*, 20 de febrero (1927).

[102] BAÉZA, Ricardo. "El nuevo teatro de la Rusia soviética". *Revista de occidente*, IV (1924).

actores dio al cine en las décadas de los cincuenta y sesenta.[103]

MEYERHOLD, fue discípulo directo de Stanislavski, con que participó como actor en los primeros montajes del "*Teatro de Arte*". Formado en el naturalismo del grupo, se adhirió al movimiento experimentalista que encabezarán Maeterlinck y Bruisov con el "*Teatro Estudio*", y allí sería donde iniciaría su idea de la "*convención consciente*", principio de teatro antinaturalista. Meyerhold no quiso limitarse a ser una función de la poesía dramática y por eso se oponía al naturalismo Stanislavskiano, ofreciendo la idea de un teatro convencional, en hizo triunfar esta idea en los teatros imperiales rusos. Para esto tuvo que preparar la teoría de la "*biomecánica*" (conocimiento de la mecánica de la vida de cada actor), que no es más que una serie de ejercicios que preparan al actor en esa nueva dimensión señalada. En contra del método stanislavskiano de la acciones físicas, aquí se parte del exterior al interior, del cuerpo a la emoción. Y todo esto respondía a la necesidad de un "*teatro del proletariado*", con el nuevo triunfo de la revolución, en tiempos del triunfo del Constructivismo ruso por toda Europa.[104]

Meyerhold fundó el "*Teatro Ruso Profesional*", que en un principio no eran un conglomerado de tendencias ideologicas y de estilo artístico. Las obras que se representaban en 1917 respondían a diversas tendencias y en principio con el triunfo de la Revolución fue acogido con indiferencia. Pero sería a partir de aquí, cuando empieza la reconstrucción del "*Teatro profesional*" de Meyerhold, creando una nueva especie de teatro: teatro de "*agitación*" por su tendencia y el teatro de "*masas*", por su lenguaje. Este último tuvo gran aceptación en los clubes de obreros, pues los grupos de aficionados representaban sus obras en los enormes escenarios de los sindicatos. El nuevo teatro de Meyerhold suponía un nuevo teatro "*proletario y revolucionario*", y durante este período desplegó una gran actividad en la formación de su nuevo personal (educación de actores, directores y escenógrafos). La influencia de Meyerhold aceleró la reforma interna de los teatros, y de los espectáculos clásicos se pasaban al espectáculo moderno, con una marcada tendencia política. Todo desembocando poco a poco en Rusia en una tendencia única, la del "*Teatro del Proletariado*". en un período marcado por la fuerte influencia de Meyerhold, donde había sobre todo un predomino de los directores. Poco a poco la cultura teatral de la U.R.S.S. se fue extendiendo por todo el país, en las que actuaría un ejército de militantes culturales, desde los obreros aficionados hasta los profesionales que actuarían en los mejores teatros.[105]

Italia será otro de los países que siguieron con atención más despierta las renovaciones del teatro y el movimiento escénico del mundo. No sólo por su tradición y sus antecedentes históricos de la "*Comedia dell'arte*", sino porque en los años que van de 1910 a 1930 se verá inmerso en un movimiento vanguardista de los más radicales que se produjeron en Europa durante la eclosión de los "*ismos*", como fue el "**Futurismo**". Incluso en España, los autores dramáticos contemporáneos italianos serán los mejor recibidos, como fue el caso de Luigi Pirandello y su obra "*Seis personajes en busca de autor*", que desde 1923 no deja de representarse por toda Europa. Pero en España Pirandello ejerció una especial influencia en los dramaturgos españoles

---

[103]Ver introducción de Joshua LOGAN. En: STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje.* Madrid: Alianza, 1985, pp. 13-32.

[104]OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica...*, p. 365.

[105]MASFERRER CANTÓ, Santiago. "El teatro ruso profesional y el teatro de Meyerhold". *Blanco y negro,* 12 de noviembre (1933).

de vanguardia, entre ellos García Lorca.[106] Pero en Italia, durante la década de los veinte hubo una serie de fundaciones de tendencias teatrales, y las más significativas fueron; en Milán tres: "*Il Convegno*", dirigido por el español Manuel Fontanals en la parte escenográfica; "*La Piccola Canobbiana*" y "*La sala Azurra*". En Roma "*El teatro de los Independientes*" de Bragaglia y el teatro dirigido y sostenido por Pirandello, que contó con dramaturgos de excepción como Máximo Bontempelli.[107]

De todos los citados, el más influyente fue **ANTÓN G. BRAGAGLIA**, citado al principio de este epígrafe en esa antológica visita que realizó a la Residencia de Estudiantes madrileña. Bragaglia era un espíritu inquieto, organizador, teorizante y estudioso, que lo mismo llevaba a la practica obras netamente modernas, que se aventuraba en la historia del teatro para encontrar en el pasado antecedentes de sus audacias del presente. Fundó el "*Teatro Experimental*", que en un principio fue llamado "*Teatro de los Independientes*", donde abrirá sus primeras innovaciones, que más tarde incorporarían numerosas escuelas teatrales europeas, alemanas y rusas principalmente. Bragaglia hablará de la "*revolución teatral*", que hará del mismo un dogma y un culto. Su revolución particular hace del arte teatral una fuente de energía al servicio de la nación, inmiscuyéndose directamente con las ideas del futurismo. El nuevo teatro italiano buscará por distintos caminos la creación de una gran psicología colectiva. Dejando a la representación un valor plástico reforzado y la literatura pura por lo que tiene de burgués. Acabando así con los "*estados de ánimo*" del teatro burgués y europeo.[108]

El futurismo tiene mucho que decir en la concepción teatral que Bragaglia proponía. No sólo iba a influir en lo plástico, en la escenografía, etc., sino en la propia puesta en escena; y de esto los rusos lo iban a adquirir en algunas de sus propuestas constructivistas, muchas de las cuales iban a tener su origen en los "*complejos plásticos movibles que Balla y Depero mostraron en varias exposiciones futuristas, modelos que contenían ya las ideas de la decoraciones polidimensionales*" que adoptarán los futuristas rusos e italianos. Bragaglia, y sirva esto de ejemplo, colaboró en un ballet titulado "*El cabaret epiléptico*" de **Marinetti**. Y el pintor **Boccioni**, muerto en la Gran Guerra, fue también fundamental para entender, las principales tendencias y su relación con las avanzadas escenografías de vanguardia, que veremos más adelante.[109] De este modo, el cabaret expresionista, dadaísta o futurista serán la cédula de lo grotesco metropolitano, y será asumido como provocación de una introspección total. Se ha afirmado en diversas ocasiones que en los orígenes del teatro futurista se pueden encontrar todas las premisas de las experiencias del teatro de vanguardia europeo. En el "*Manifesto del teatro di varietá*" de Marinetti (1913), la destrucción del tiempo y el espacio escénico introduce la técnica del shock, al intercambio entre lo real y lo sorpresivo. El futurismo italiano proporcionará un elenco de instrumentos y de problemas: emergerá la temática de lo grotesco, la idolatría de la mecánica, el uso de sin sentido, el lenguaje de la locura puesto al lado de lo cotidiano; que tanta importancia tendrá en "**Dadá**", y que puso de manifiesto unos años antes Marinetti, cuya misión en el teatro era objetivar los valores ocultos, más allá de la praxis y de los hábitos mentales. Tanto Meyerhold, como Tairov o Max Reinhardt tendrán muy en cuenta todas las aportaciones de

---

[106] MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. "Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)". En: *El teatro en España...* Ed: VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D., pp. 127-132.

[107] ABRIL, Manuel. "El teatro exótico moderno. Las tendencias italianas". *Blanco y negro*, 7 de julio (1925).

[108] CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Alberto Jiménez Fraud....*

[109] ABRIL, Manuel. "El teatro exótico...".

Marinetti y el futurismo.[110]

En cierto modo ligado a Italia, pero de origen suizo, **ADOLPHE APPIA** a finales de la década de los veinte (1928), hay que tenerlo en cuenta como un nombre influyente en todo este mundo de la renovación del teatro. Aunque unos años más viejo que todos los que estamos viendo, se situó al frente de la lucha que tenía como objetivo el hacer un teatro "*teatral*"; un teatro cuyo punto de partida fue esa convencionalidad innata de desdeñara el naturalismo de Zola. Sus trabajos de renovación en el teatro iban a partir sobre de la música escénica, sobre todo el drama wagneriano, declarando en alguna ocasión que "*Allá donde las otras artes significan..., la música, en cambio existe; los signos de que se sirve se identifican con su acción directa. Representa la propia voz de nuestra alma: por ello, su idealidad en el tiempo es legítima y está perfectamente justificada*".[111]

Appia no fue un creador prolífico. Sus más importantes aportaciones provienen del campo de la ópera. Y en este sentido, fue más importante la influencia que generó, que su propio trabajo. Partiendo del naturalismo; y para ello manejó con gran énfasis la luminotecnia, utilizando todas las posibilidades nuevas que ofrecía la electricidad, rompiendo con el viejo escenario a la italiana, sustituyendo el decorado de tela por construcciones corpóreas, en donde el juego del actor y su movimiento tendrán una importancia especial. Sus esfuerzos se buscaron sobre todo, en la integración de la música en el teatro.[112]

En España su influencia no será muy grande, ya que en el campo musical, estaba todo ocupado por la zarzuela, a pesar de algunas incursiones de opereta principalmente vienesa que si influye decisivamente en toda una generación se zarzuelistas españoles a partir de 1909.[113]

En este sucinto recorrido por los grandes renovadores de la escena europea, prácticamente hemos recorrido los países más influyentes, como Rusia, Inglaterra, Italia o Alemania. Francia será un caso especial, ya que como centro neurálgico de las vanguardias, será el principal difusor de todos los "*ismos*", y es que en París recavarán los artistas mas importantes de toda la Europa occidental. Uno de los renovadores más importantes e influyentes del siglo XX en el teatro contemporáneo fue el francés **ANTONÍN ARTAUD**, cuyas radicales ideas sobre el teatro y su "*destrucción*", harán que sin él, todas las corrientes, grupos, tendencias, dramaturgos, puestas en escena, directores, etc., que surgirán a partir de la II Guerra Mundial, no se sabrán comprender sin sus aportaciones teóricas, sobre todo los años cincuenta y los sesenta, con sus propuestas nihilistas y perturbadoras de la escena, que han llegado incluso hasta nuestros días.[114]

Artaud, contrariamente a lo que se piensa, nunca pretendió destruir el teatro en si, ya que su evolución como actor, director y teórico se encamina a defender el teatro como forma de expresión y de vida del hombre. Pero Artaud propuso un teatro cuya concepción era radicalmente

---

[110]FOSSATI, Paolo. *La realtá attrezzata: scena e spectácolo dei futuristi.* Torino: Einaudi, 1977, p. 41.

[111]TAFURI, Manfredo. "Il teatro come *citta virtuale*. Dal Cabaret Voltaire al Totaltheater". *Bolletino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio.* XVII (1975), pp. 361.377.

[112]OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica...*, pp. 337-338.

[113]MEMBREZ, Nancy. J. "Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª. F. y DOUGHERTY, D., pp. 295-300.

[114]MANIERI-ELIA, Mario. "Il teatro moderno". *Bolletino del centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio.* XVII (1975). USCATESCU, Jorge. *Teatro occidental contemporáneo.* México: Siglo XXI, 1967.

distinta a la del teatro tradicional e incluso el más avanzado. Y para que este teatro fuera posible, habría que acabar con todo lo anterior. El teatro que este autor proponía era un teatro inquietante, destructor, revolucionario, frente al teatro reconfortante que no se cuestiona al espectador en su ser interior, ni en su ser social. Sus ideas teatrales quedaron en diversos escritos teóricos recogidos en "*El teatro y su doble*", escritos entre 1931 y 1933.[115]

Sus ideas fueron el resultado de un proceso de maduración interna del teórico, desde dentro del teatro. Y todas estas propuestas, tenemos que entenderlas dentro de anteriores intentos destructivos como fueron los **surrealistas**, del que él mismo fue un protagonista destacado del grupo francés hasta su expulsión en 1925, y de su profunda admiración por **Alfred Jarry** y toda la saga de los "*Ubú*" ("*Ubú rey*", "*Ubú en la colina*", "*Ubú cornudo*" y "*Ubú encadenado*"), porque sin este dramaturgo, muerto en París en 1907, no hubiese sido posible, no sólo Artaud, sino el teatro dadá y surrealista, Bretón, Eluard, Vitrac, Ribermont-Desaignes, Julien Torma, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Camus, Sartre, Brecht, y tantos y tantos otros, hasta llegar al mismo Arrabal. Ya que Jarry pondría las bases en cierto modo, del teatro de la crueldad, de la incoherencia, del absurdo y de la vanguardia en definitiva; pero fue precisamente Artaud el que mejor lo comprendió.[116] Tanto, que en 1926 fundó con Robert Aron y Roger Vitrac el "*Teatro Alfred Jarry*", que los surrealistas intentaron boicotear, y que sólo vivió durante dos años. Pero en ese poco tiempo y en las pocas funciones dadas, pudo ensayar a sus anchas las experiencias teatrales y escenográficas, que en estos momentos consistía en la novedad de decoraciones estridentes y juegos de luces. Artaud deseaba que los objetos, los decorados y los accesorios que figuran en el escenario aparecieran tal y como eran y no como símbolos que generaran ilusión (esto ya lo había llevado a la práctica Toulousse-Lautrec, en el primer montaje que A. Jarry hizo de "*Ubú Rey*", donde aparecía una serpiente-boa viva en el escenario). En este sentido los escenarios con los que trabajó el "*Teatro Alfred Jarry*", conectaron muy de cerca con la "*pintura metafísica*" de Giorgio de Chirico, en el que los objetos están pintados sin ningún artificio particular, pero su presencia provocan una profunda inquietud en el espectador, hechizado por el ambiente enigmático en el que espera que estalle de un momento a otro.[117]

Todo esto sucedía, antes de que elaborara su proyecto teórico del "*teatro de la crueldad*", que sugeriría entre otras ideas, que el público se colocara en el centro de la sala desarrollándose el espectáculo alrededor y a distintos niveles. Toda la teoría actual de Artaud queda recogida en la publicación citada anteriormente, donde analiza a través de diversos ensayos su nueva teoría teatral ("*El teatro y la peste*", "*El teatro y la cultura*", "*El teatro alquímico*", "*Del teatro balinés*", "*Teatro oriental y occidental*", "*Teatro de la crueldad*", etc). Mediante estos ensayos expone sus ideas sobre la supresión del lenguaje en el teatro, como característica principal del teatro oriental, así el actor debe crear su propio lenguaje a través de su cuerpo, por tanto este nuevo lenguaje será una creación.[118]

El lenguaje específicamente teatral artudiano admite entre sus símbolo-signos todas las formas expresivas humanas: del cuerpo, del espíritu, capaces de ser percibidos por vía sensorial,

---

[115] ARTAUD, Antonín. *El teatro y su doble.* Barcelona: Edhasa, 1990.

[116] Ver introducción de José Benito ALIQUE. En: JARRY, Alfred. *Todo Ubú.* Barcelona: Bruguera, 1982, pp. 7-18. Ver también los artículos reproducidos en el mismo volumen: JARRY, Alfred. "De la inutilidad del teatro en el teatro". *Mercure de France,* Septiembre (1896). "Doce argumentos sobre teatro". *Dossier Acénonètes du Collége de "Pataphysique".* 5. "Cuestiones de teatro". *La revue Blanche,* 1 de enero (1897), pp. 102-118. ESSELIN, M. *El teatro del absurdo.* Barcelona: Seix Barral, 1966.

[117] BEHAR, Henri. *El teatro Dadá y surrealista.* Barcelona: Barral, 1970.

[118] Ver nota 115.

orgánica, mental o inconsciente, con la condición de que no sean entendidos como manifestaciones autónomas, sino como conformantes del todo teatral. Todo ello conducirá a la finalidad del teatro, que según Artaud estaría separado del concepto "*arte por el arte*". El teatro no sería ni gratuito, ni utilitario. No se le pueden atribuir fines políticos o sociales inmediatos. Ello implicaría una doble traición: teatro y política.[119] En definitiva, el teatro no tiene que representar la vida, el teatro tiene que ser la propia vida. Artaud sobrepasará los límites de la "*representación*"; los destruye. Como diría Peter Brook, que reivindicó a Artaud como modelo de actividad; "*...lo que quería en su búsqueda de los sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga*".[120]

Entre los años 1960 y 1970, Artaud será desenterrado por grupos americanos y europeos concienzados con la necesidad de un teatro entendido como compromiso con uno mismo, con los demás y el propio arte. Allí estarán "**Living Theatre**", "**Open Theatre**", "**Bread and puppets**", "**El teatro pánico**", "**El teatro pobre de Grotowski**", **Peter Brook** etc., llegando incluso hasta **Tadeusz Kantor**; o en España, a la actualidad radical de la "**Fura dels Baus**", por poner un ejemplo clave. Para acabar nuevamente con palabras de Brook; "*cuando reprochan al teatro contemporáneo su crueldad y ambiente de fregadero, es exactamente eso lo que quieren decir*".[121] Y es cierto, hoy día el teatro de la duda, de la desazón, de la angustia, de la inquietud, parece más verdadero que el teatro de "*nobles objetivos*". Y esto no es ni más ni menos, que una herencia artudiana, cuando se ha perdido lo ideológico a favor de lo sagrado, cuyo fin sea el transmitir un mensaje que no se agote en la palabra.

---

[119]OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica...*, pp. 389-390. ARTAUD, Antonín. *Por un teatro político*. Madrid: Akal, 1978.

[120]BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1986, p. 67.

[121]Ibíd., p. 52.

I.4. LOS "ISMOS" Y EL TEATRO: LAS ESCENOGRAFÍAS DE LOS NUEVOS ESPACIOS ESCÉNICOS. DEL EXPRESIONISMO A LA BAUHAUS.

La historia del teatro moderno va indisociablemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica, atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios. Baste recordar cualquier nombre, de los grandes renovadores de la escena europea que hemos venido tratando para comprender hasta que punto cada poética teatral entraría una determinada concepción del espacio.[122] Este cambio en la escenografía y decoración teatral en el siglo XX, irá indiscutiblemente unida al cambio también de la arquitectura teatral, que ha ido siempre muy bien complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta al siglo XVI hasta la Revolución Francesa. Aunque tenemos que tener en cuenta que la "*sala a la italiana*" que será la predominante, entrará en crisis a finales del siglo XIX, cuando el teatro buscará nuevos caminos, orientándose hacia nuevas estéticas y aplicando al espectáculo descubrimientos de las técnicas. Así a fines del XIX, habrá una serie de problemas que preocuparan a la gente del teatro; uno de ellos será por ejemplo la incongruencia de que por delante de un paisaje o un interior pintados, se pasee un actor: ser tridimensional. Y este inconveniente había sido ignorado por los maestros de la perspectiva por medio de la "*trompe l'oeil*", o sea el engaño visual basado en ciertos efectos ópticos, y que repercutía sobre todo en los espectadores. De modo que contra el fracaso de la perspectiva fueron ensayadas soluciones diferentes, que iban desde la solución naturalista, que propugnaba la autenticidad de cada uno de los objetos sacados a escena, hasta la autonomía absoluta de la decoración, que convertiría a la decoración teatral en una obra de arte por si misma, confiriéndole un valor autónomo; y es por aquí por donde se van a seguir los mayores logros escenográficos hasta los años cuarenta de nuestro siglo, que irían desde los inicios con los "*ballets russes*" y el Expresionismo hasta el triunfo del Surrealismo.[123]

Una vez planteada estas soluciones, vendrán las nuevas ideas aportadas por los grandes renovadores de la escena europea, como el de Gordon Craig, que sustituirá el concepto de decoración por el de espacio escénico, llegando a una concreción de elementos del espectáculo donde ninguno puede asumir un predominio sobre los otros, buscando para el teatro un arte de síntesis y que la escenografía constituya una armonía de volúmenes y colores, alejada de la engañosa referencia del naturalismo, sumergiéndonos de lleno en el simbolismo. Craig también será uno de los primeros en utilizar la luz. La aplicación de este concepto nuevo de espacio escénico tuvo una serie de consecuencias trascendentales, que fue seguida en mayor o menos medida por otros como Appia o Copeau en Suiza y Francia, respectivamente; y sobre todo, los grandes revolucionarios teatrales del XX, Meyerhold, Piscator, Brecht o Artaud, entre otros.[124]

Pero todos los conceptos teóricos que venimos manejando hasta ahora, iban a tener su plasmación práctica, a través de la escenografía, pero para esto tenemos que tener en cuenta todos los cambios que se van a producir a nivel técnico en el teatro, o sea, lo puramente escenotécnico que serán los elementos que verdaderamente revolucionen la escenografía en la primera mitad del

---

[122] MONLEÓN, José. "Espacio escénico y escenográfico". *Primer Acto*, 184 (1980).

[123] BABLET, Denis. *La décor de théâtre de 1870 á 1914*. París: Editions de C.N.R.S., 1983 (Ver sobre todo el capítulo II: "Les peintres au théâtre"), pp. 139-236.

[124] FÁBREGAS, Xavier. "Arquitectura teatral e investigación escenográfica". *Bellas Artes*, 26 (1973).

siglo XX; sin olvidar las transformaciones en la arquitectura teatral que comenzaban a darse a principios de siglo, en lo referente principalmente a dos aspectos: el referente al local, al edificio y el que atañe directamente al decorado; y en ambos órdenes vamos a contar con admirables ejemplos. La arquitectura teatral del momento histórico que venimos analizando resolverá de un modo eficaz una serie de problemas, en el que por ejemplo la luz jugará un papel importante, a la que hay que añadir todo una serie de elementos que actuarán en perfecta armonía; o por el contrario ensayará nuevas propuestas arquitectónicas adecuadas a estas nuevas necesidades teóricas del teatro ("*Teatro de multitudes*", "*Totaltheater*", "*Teatro de masas*"...).[125]

Podemos resumir en unos puntos, algunos de los elementos más destacados de la revolución escenográfica de la primera mitad del siglo XX:

-El uso de escenarios giratorios.

-El empleo del "*ciclorama*" que de un fondo de gran variedad y belleza al decorado.

-La utilización de "*carras*", que facilitará el uso de varios decorados movibles en una sola obra.

-La introducción de la arquitectura en la escenografía.

-El empleo de decorados corpóreos.

-La división de escenarios en diversos planos: superior e inferior; y en zonas: escenarios simultáneos que permiten acciones paralelas.

-Y la utilización de decorados abstractos de gran calidad, entre otros.[126]

Todos estos puntos y algunos más configurarán la nueva escenografía contemporanéa; nos interesará directamente lo concerniente a los decorados en su relación con la pintura y el teatro, pero si olvidar que todos los nuevos elementos que surgen, formarán parte de esa escenotécnia moderna; en estos nuevos intentos renovadores, y de todo esto se aprovecharán los grandes renovadores que ya hemos citado, como el italiano Bragaglia, en que sus actitudes fueron encaminados principalmente a la renovación escenográfica. La escenotécnia será pues, una nueva forma original de entender la escenografía, donde van a intervenir una serie de elementos nuevos, que vienen sobre todos de la aplicación de la electricidad, como fue la propia luz eléctrica o del propio "*cinema*" triunfante.[127]

---

[125]MARQUINA, Rafael. "De hoy a mañana". *Blanco y negro*, 13 de noviembre (1932). ALSINA, José. "Hacia una distinta arquitectura teatral". *Blanco y negro*, 17 de mayo (1934). CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. "Arquitectura teatral en España". Madrid: M.O.P.U., 1985 (Contiene colaboraciones de Ángel Luis Fernández Muñoz, Ignasi de Solá Morales, Antoni Ramón Graells y Pedro Navascués Palacios).

[126]URBANO, Victoria. *El teatro español y sus directrices* contemporáneas. Madrid: Editora Nacional, 1972. Sobre historia técnica teatral, ver: MORAGAS, S. *L' escenari teatral. Historia técnica.* Barcelona: Actual Barcino, 1975.

[127]MARQUINA, Rafael. "La escenotécnia". *Blanco y negro*, 9 de febrero (1936). BONT, D. *Escenotécnia en teatro.* Barcelona: LEDA, 1981. ARTIS-GENER, A. *La escenografía en el teatro y en el cine.* México: Centauro, 1974. KRAÇAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán.* Barcelona: Paidós, 1985.

El escenario será el elemento y segmento modular del teatro, en donde se desarrolla la acción teatral, que puede ser simple o compleja, literaria o musical, o una mezcla de ambas, imaginadas por el autor y contempladas por el espectador. La moderna tramoya teatral irá encaminada a través de una nueva metodología hacia el progreso técnico, a pesar de que siguieran existiendo las trazas clásicas de los primitivos artífices italianos y franceses; debemos decir que convivieron las nuevas tendencias renovadoras, con las viejas tramoyas del pasado. Pero a nosotros nos interesan las innovaciones técnicas y la aparición de esas complicadas "*máquinas para el teatro*". Todo esto será llevado a cabo principalmente en escenario, como un espacio limitado físicamente pero sin límites para la creación artística. A pesara de que hay elementos que perduran de la tradición como el "*movimientos*" y el sentido de la decoración que suele ser en sentido vertical, ya que los movimientos laterales sólo podrían conseguirse disponiendo a ambos lados del escenario de un espacio igual, aunque esto evidentemente, dependía de las limitaciones arquitectónicas del edificio.[128]

Ahora en cierto modo, se podrá mover el "*escenario completo*", incluyendo, decorados, atrezzo, interpretes, etc. Fue el caso de la revolucionaria invención del "*escenario giratorio*", utilizada principalmente por Reinhardt, muy influenciado de los medios y ambientes cinematográficos, logrando curiosos y eficaces efectos; y para la continuidad vertiginosa de la acción según un ritmo cinematográfico, llegando a decirse en la "*Revue Nouvelle*" por Manuel Celis, que la utilización para el montaje de "*Phoea*" de Fritz von Uruch por Reinhardt, del escenario giratorio, es el mejor recurso de la maquinaria teatral moderna.[129]

El arte escénico estaba obligado a seguir el ritmo de renovación de la época, pero manteniendo viva al mismo tiempo, que se persigue la teatralidad anhelada, la atención del espectador, liberándole tanto del tedio impuesto por la lentitud de las escenas como del originado por los paréntesis prolongados de una laboriosa transformación del escenario. De ahí también, que surja la necesidad del "*escenario múltiple*", que fue tenido en cuenta por muchos locales de la época en Europa, como el famoso "*Pigalle*" de París, o también los que realizó el propio Reinhardt en el "*Josephstaadter Theater*" de Viena, con un modelo propio de plataformas circulares movibles, produciendo riquísimos efectos, que venía a ser lo mismo que los "*escenarios giratorios*", que se extenderán por toda Europa.[130]

No podemos negar que la invención de la luz eléctrica, tarde o temprano, había de ofrecer posibilidades insospechadas para el teatro, sobre todo en estos tiempos de renovación. De esta manera la escena dio un paso de gigante hacia el logro absoluto de la dicción, lo que supone la representación escénica. Y no sólo se utilizarán los haces blancos de luz herederos de las candilejas de gas, sino que el verdadero triunfo alcanzado por los dispositivos eléctricos reside en el lanzamiento del color sobre la escena, con lo que ya no había que ceñirse únicamente a los colores de los telones pintados. Esto abrirá nuevas experiencias y múltiples perspectivas. Uno de los que más utilizarán este método de iluminación escénica será el italiano Bragaglia, sosteniendo que "*el sitio no será fijado por medio de la decoración, sino por el ambiente local obtenido con las luces coloreadas, transformando la fisonomía de los hechos y de los lugares*". Manifiesta el italiano que "*la luz cabría denominar psicológica pertenece a la técnica*". Pero la iluminación también será aprovechada por los demás directores, como Reinhardt, que intentará emular efectos

---

[128] PARÍS, Luis. "Escenarios modernos". *Revista de las Españas*, 73-74 (1932).

[129] R.M. "El teatro extranjero: Georges de Porte Riche. El escenario giratorio. El teatro turco y su popularidad americana. Maurice Chevalier". *Cosmópolis*, octubre (1930).

[130] ALSINA, José. "El escenario múltiple y su importancia". *Blanco y negro*, 29 de octubre (1933).

de creación atmosférica a lo Rembrandt. De este modo, la parte lírica esencial de un lugar escénico, no iba a estar contenida en la pintura escenográfica o en la arquitectura, sino en la propia iluminación, considerándola en la mayoría de los casos mucho más importante. Esta nueva técnica escenográfica acabará por liberar el teatro de una vez por todas, y tendrá una incidencia especial hasta nuestros días como parte fundamental de la puesta en escena.[131]

Todos estos nuevos métodos escenográficos, no sólo serán aplicados por los renovadores de la escena, sino que se extenderán por toda Europa apropiándose de ellos muchos teatros europeos, ejemplos de teatros donde fueron aplicados, son: **"Teatro Wagner"** en Bayreuth, el **"Opperahaus"** de Berlín, el **"Príncipe Regente"** de Munich, la **"Scala"** de Milán, el **"Teatro Nuevo"** de Turín, **"Pigalle"** y **"Champs Elyseés"** en París o **"El Teatro para el Pueblo"** de Moscú. También en España fueron importados los nuevos métodos, así en Madrid teatros como el **"Príncipe"**, **"La Cruz"**, **"Circo"**, **"Zarzuela"** o **"Novedades"**, se harán participes de todas estas novedades escénicas.[132]

Hablando teóricamente, es imprescindible conocer con exactitud la función que de debe cumplir la escenografía en el teatro. Esta debe resolver en el espacio escénico de lo que se trata todos los problemas (espaciales, visuales, plásticos, psicológicos, etc.), contenidos en el texto dramático. No se trata por tanto, de reproducir un mundo, sino de crearlo: bosques, cielos, mares, viviendas, espacios abiertos y espacios cerrados, espacios interiores y espacios exteriores. Si el autor teatral crea sus criaturas teatrales, el escenógrafo creará su mundo correspondiente, y obtener esta armonía entre ambos será la función de la escenografía teatral. Cuando nos referimos al espacio escénico, no sólo hablamos de los físico del escenario, como puede ser la anchura o la altura del mismo, sino que nos referimos a una parte integrante de la cuarta dimensión, es espacio-tiempo.[133]Y será el escenógrafo el que deberá poner esta cuarta dimensión, aunque sea creada por el actor, según propuesta del director de escena. La cuarta dimensión será la suma de todos los desplazamientos, numerosos y diversos que la escenografía permita al actor (movimientos de derecha a izquierda, o viceversa, profundidad, diagonales, rectas, subidas o bajadas...). Y la misión esencial de la escenografía será crear "*espacios*", que pueda alcanzar la cuarta dimensión sin abandonar su verdad planimétrica. Cada obra tendrá unos ritmos escenográficos, que a veces coincidirán con las vivencias de los personajes o no, aunque normalmente deberán de coincidir por simple coincidencia estética, a cargas emocionales o violentas deben corresponder ritmos enérgicos y directos en la escenografía. También hay que tener en cuenta la disposición de los elementos escenográficos, guardando su arbitrariedad; aunque este normalmente depende de la colaboración del escenógrafo y el director, como también depende la dinámica escenográfica. Una vez solucionados todos los problemas espacio-temporales, hay que tener en cuenta lo estético o poético, y esto depende de cada época, movimiento o tendencia, que deben ser conocidas a la hora de elaborar un mundo plástico.[134]

Y en los decorados para el teatro del siglo XX, la escenografía cumplirá una gran función

---

[131]ALSINA, José. "El color sobre la escena". *Blanco y negro*, 26 de noviembre (1933). CABDLESS, S. "La iluminación en el teatro". *Revista de estética de teatro*, 3 (1960).

[132]PARÍS, Luis. "Escenarios...". (En el capitulo dedicado al estudio de la escenografía de *La Barraca*, explicamos detalladamente las partes fundamentales de un escenario e intentamos definirlas).

[133]BREYER, Gaston. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Americana Latina, 1968.

[134]PREDEIRA, Luis Diego y otros. *La escenografía*. Buenos Aires: Americana Latina, 1977, pp. 1-4. SONREL, Pierre. *Traité de scenographie*. París: Librairie théâtrale, 1944.

ilusionista, como sucedió con los espectáculos de Reinhardt, Craig o Bragaglia; o seguirá los grandes hallazgos de las vanguardias clásicas, con la incorporación de grandes pintores a la escenografía. Será esta última tendencia, donde pintura y teatro de entremezclan, la que más nos va a interesar, aunque sin olvidar la otra, ya que será la clave del desarrollo de todo nuestro estudio, esa colaboración que se va a producir entre pintores y teatro que tendrá su culminación en España con el proyecto cultural de "*La Barraca*". No será esta una colaboración inventada en el siglo XX, sino que todo lo contrario, si repasamos la historia general del arte, vemos que grandes pintores han realizado decorados para distintas obras de teatro, aunque no debemos olvidar también a arquitectos como **Serlio, Palladio, Juvara** o **Íñigo Jones**, que hicieron sus diseños para distintas escenografías. Pero será en el siglo XX con la eclosión de las vanguardias, cuando los pintores y escultores, artistas plásticos en general, se hicieron escenógrafos, o al menos colaboraron de una forma importante, tanto que no se puede comprender la renovación de la escenografía contemporánea y en general de todas las artes teatrales, sin tener en cuenta las aportaciones a la escena de: **E. Munch, Toulouse-Lautrec, E. Vuillard, E. Barlach, Moholy-Nagy, de Chirico, Oskar Schlemmer, Gontcharova, Picasso, Matisse, Braque, Miró, Léger, Derain, Chagall, Cocteau, Dufy, Larionov, Dalí, A. Masson, Modigliani, Delaunay,** etc.[135]

Esto hará que cambie el concepto de escenario, así como si fuera un "*cuadro completo*" influirá mucho en el concepto de decorado que los propios dramaturgos proponen para presentar sus obras. Así el escenario y los actores formaron parte de una especie de composición pictórica, si a esto añadimos, el nuevo concepto visual de figurinismo, como veremos más adelante, en las aportaciones en este campo del Constructivismo ruso , el Cubismo o la Bauhaus.[136] Todo esto es la culminación de un proceso que sea había iniciado en el Renacimiento con ciclo de determinados experiencias, basado en el discreto manejo de las perspectivas aunque sin el rigor frontal de la escena renacentista, y se acentuará en el Barroco, con un nuevo vitalismo monumental donde predominarán los escorzos oblicuos y las curvaturas infinitas, en un ambiente etéreo cuyo máximo representante será Calderón de la Barca, al menos en España.[137] Y que seguirá así hasta prácticamente finales del siglo XIX, ya que este siglo apenas aporta nada en este sentido en cuenta, que había que buscar su personalidad en el sentimiento con que se concebía el cuadro o la escena, en la riqueza o variedad del color, y en el aliento exigido tanto por los textos literarios o musicales, como por el público. Todo ello dominará, hasta que se produzca la "*destrucción del espacio plástico*", término que utiliza Francastel, para denominar la irrupción de los impresionistas a finales del XIX, que destruyen la concepción perspectívica y clásica inventada por los "*quatroccentistas*" italianos, primero en el campo pictórico, y en nuestro siglo alcanzaría al arte escénico.[138] Convirtiendo así al teatro en un auténtico arte visual, en auténtico sentido plástico, como si realmente de un cuadro se tratara. De este modo los pintores tuvieron que plantearse el espacio escénico como un espacio pictórico, continuando así en cierto modo el error de planteamiento que de base tiene la escenografía a la italiana, aunque hubo notables excepciones en la vanguardia.

---

[135]GÁLLEGO, Julián. "Pintura y teatro". *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 255 (1992).

[136]BONOME, R. *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires: Americana Latina, 1968.

[137]BONET CORREA, Antonio. "Il teatro spagnolo nel contesto del teatro Barroco Europeo". *Bolletino del centro Internazionale di studi di Architettura. Andrea Palladio*, XVII (1975), pp. 9-45.

[138]NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Arquitectura teatral...*, p. 57.

El teatro del siglo XX, es por tanto, un cruce de caminos, que por un lado mantiene la tradición a la "*italiana*" a pesar de los avances estéticos y plásticos, y por otro lado tenemos que tener en cuenta, como señala Francastel, que en la época de la pintura abstracta es imposible el espacio cúbico de tres dimensiones como expresión normal de la sociedad contemporánea, en este sentido el espacio teatral tradicional ha muerto, y fundamentalmente se convierte en un "*arte visual*".[139]

Un concepto estético que va adquirir una mayor vigencia en este entramado mundo de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, y que se adecuará perfectamente a los elementos de las correspondencia de las artes y a los nuevos elementos de avance técnico, como la luz o la electricidad. Esta implantación de pintura y teatro, será tan fuerte que se mantendrá prácticamente hasta nuestros días. Todo lo aprendido en la puesta en escena de obras con la colaboración de artistas tan importantes de la abstracción como **Mondrian** o **Kandinsky**, o artistas de otras tendencias estéticas como **Miró, Dalí** o **Picasso**, se mantendrán después de la II Guerra Mundial; y no sólo contarán los grandes dramaturgos de posguerra como E. Ionesco o S. Beckett, con artistas que todavía siguen vivos para la realización de sus decorados, sino que en muchos casos se inspiran en obras directas de estos pintores, como por ejemplo Arrabal utilizó para su "*teatro pánico*" la famosa obra picassiana del "*Guernica*"; todo esto formará parte de esta intrínseca colaboración entre artes plásticas y teatro.[140]

A punto de finalizar el siglo XX, la historia de esa colaboración entre pintores y teatro ha cumplido ya un siglo, como muy bien informa Denis Bablet, es un trabajo sobre "*las revoluciones escénicas del siglo XX*", en un auténtico análisis y estudio de estas relaciones entre pintores y teatro; observando cada una de esas experiencias que en algunos momentos llegarán a ser especialmente intensas, y donde demuestra que en un período de la historia reciente y en ciertos lugares de Europa, los plásticos iban a prestar al teatro una dedicación más allá de lo nuevamente oportunista o simplemente coyuntural, hablando en él ese ámbito ideal donde subvertir las leyes y alcanzar auténtica plenitud de la formas artísticas. Así como la vanguardia literaria y plástica en general, estos artistas se iban a revelar contra el papel de meros ilustradores de la escena que el mercantilismo y la escena comercial le habían asignado, y así iban a reclamar un lugar activo y una siglo para sugerir auténticas transformaciones radicales. Desde los primeros años del Expresionismo alemán y de la Revolución rusa, hasta la culminación de la Bauhaus alemana de Weimar, serán dos de los momentos cumbres e irrepetibles de esta colaboración; el Futurismo, el Cubismo o incluso la repulsa de Dadá, harán que lo que hasta ahora estaba establecido se tambaleé, en un alarde estético inigualable, en una época histórica tan convulsa como esta.[141]

No existen por tanto, entre el teatro y las artes plásticas motivos de disociación. Es más, el teatro va a demostrar en este siglo que puede ser muchas más cosas, tener más caras de las que han prefijado los canones. Teatro y artes plásticas serán como "*vasos comunicantes*" con un fluido incesante. Acaso el teatro sea sólo un cuadro en movimiento y la pintura un escenario determinado en el tiempo. La aportación del pintor va a ser fundamental transcendiendo los límites del decorado, ya que por primera vez bajará del mundo mercantil de las galerías de arte

---

[139]FRANCASTEL, Pierre. "Le théâtre est-il un art visuel? En: *Le lieu théâtral dans...*, pp. 77-83. PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1986.

[140]LE MARINEL, Jacques. "Le *nouveau theatre* et le peinture: essai de correspondence". *Revue d' Historie du théâtre*, 3 (1979).

[141]BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du Xxe siécle*. París: Societé internationale D' Arte XXe siécle, 1975.

y los marchantes, para atribuir a un arte más compartido, a unas creaciones que en algunos casos serán admirados por miles de personas a la vez que en muchas ocasiones producirán auténtico desconcierto, como la experiencia más cercana a nosotros entre teatro y pintura que fue el proyecto tantas veces citado de "*La Barraca*" de García Lorca y Eduardo Ugarte.[142]

Esta colaboración de los pintores y el teatro no será una cuestión de azar. Sino que se puede situar en un momento dado, dentro de un contexto social y estético preciso, en el seno de una crisis evidente de civilización, la de una final de siglo que recorre las múltiples corrientes de una verdadera revolución cultural. Este fin de siglo será el del XIX, que representará el final de una ilusión comenzada allá por el Renacimiento. La consecuencia es que el espectáculo teatral poco a poco va perdiendo su realidad dramática, la imagen la plasta, ahoga la obra y condena al espectador a la pasividad. El realismo académico entra en decadencia, y esto conducirá al naturalismo literario y escénico. Después del romanticismo, el XIX aparece como un siglo de una generación a la medida de los gustos y de los poderes de la burguesía, de los refinamientos eclécticos de la Francia de Napoleón III. Pero esto algún día tiene que ser superado, por eso los rebeldes estarán condenados a ser malditos.

Es preciso tener en cuenta el momento en que los artistas declaran la autonomía de su arte (y ello es verdad en poesía, música y arquitectura), experimentando la necesidad de eliminar barreras que existen entre sus respectivas artes, instaurando benéficas colaboraciones entre ellas. Y todo se volverá hacia el teatro, donde solicitarán su presencia. Nunca los artistas escribirán tanto sobre teatro y sobre las relaciones con las otras artes (Lugné-Poe, Maurice Denis...) apoyándose en la escritura como segundo modo de expresión. Es el sueño de un arte "*total*" donde pudiesen alcanzar su plena expresión. Que comenzará con el "*drama*", como obra común suprema de **R. Wagner**, donde estarían contenidas todas las artes, en perfección más absoluta, teniendo en cuenta que la pintura como arte autónomo, al unirse con las otras artes, es la que debe proporcionar la expresión plástica de la que éstas carecen. A Wagner le seguirán los postimpresionistas, los simbolistas, los grandes renovadores de la escena, los "*ballets russes*", los vanguardistas, los dramaturgos; y en todos ellos la pintura cumplirá un deseo grandioso, y se escapará del marco restringido del cuadro para cumplir una función más socializante.[143]

Desde luego no existía una regla común para cada uno de ellos, sino que van pasando de uno a otro sin problemas, aunque dejando tras de si importantes logros estéticos y poéticos independientes o autónomos como movimientos artístico o simplemente como único creador, de este modo hubo creaciones para todos los gustos, desde los diseños más excéntricos, a las teorías más utópicas que nunca llegaron a realizarse, brillaron como auténticos creaciones individuales: "*El ballet triádico*" de Schlemmer, el "*Teatro sin fin*" de Kiesler, "*la síntesis escénica abstracta*" de Kandinsky, "*El objeto-espectáculo*" de Fernand Léger, la "*geometría dramática*" de Mondrian (que quería actores invisibles), el "*Circo*" de Calder, el "*teatro de color*" de Sonia Delaunay, "*las marionetas*" de Tamber y Hans Arp, el "*teatro-circo-varieté futurista*" de Moholy-Nagy o el "*Totaltheater*" de Gropius y Piscator, entre otros; y por sus propios enunciados podemos ver que responden a distintas estéticas que irían desde el Suprematismo al Constructivismo, pasando por la Bauhaus.[144]

---

[142]GARCÍA PINTADO, Ángel. "El rapto". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 9.

[143]BABLET, Denis. "La remise en question du lieau théâtral au vingtième siécle". En: *Le lieu théâtral dans...*, pp. 13-16.

[144]GARCÍA PINTADO, Ángel. "El rapto...", p. 8.

Hubo experiencias aglutinadoras donde participaron algunos de los más destacados artistas del momento, como fue el caso de los **BALLETS RUSSES** de Diaghilev [145], que tuvieron el privilegio de pasear por toda Europa las nuevas puestas en escena con decorados verdaderamente innovadores. Así cuando en 1909 presentan en París su primer temporada, se producirá una auténtica revelación en cuanto a lo plástico: invención, riqueza, color y exotismo. El espectáculo fue total, ya que los pintores triunfarían al unísono de los bailarines. En un primer momento, trabajarán para Diaghilev los llamados "*impresionistas rusos*" del mundo del arte, como **León Bakst, Benois** o **Govoline**. Y todos ellos colaborarán en el comité artístico que prepara las representaciones. El decorado será concebido como un cuadro, donde los seres en movimiento son como "*trasparencias y espíritus*" que se desplazan. Por esto no será sorprendente escuchar a los artistas del teatro, que querrán devolverle a éste su pureza o bien crear un "*nuevo teatro*", y este grupo fueron los que más influyeron y trabajaron para la transformación radical de la estética teatral concebida en su conjunto, ellos fueron Appia, Copeau, Craig, etc., que serán los más reacios a esta colaboración entre pintura y teatro, aunque no lo descartaran. Volviendo a Diaghilev y los "*ballets*", hay que decir que su experiencia renovadora plástica, supondrá también una aventura social, que intentará seducir y cautivar, evitando los estancamientos, y siguiendo siempre una continua renovación, uniéndose a los más vanguardistas, combinando las distintas corrientes de la moda y de la experimentación. De este modo, Diaghilev en un primer momento no abandonará Rusia pero recurrirá a su vanguardia constructivista, principalmente a **Gontcharova** y **Larionov**. Se irá acercando más a Europa y a sus tendencias vanguardistas o escuelas, como el futurismo italiano, los grandes maestros de la escuela de París, etc.[146]

Diaghilev hasta su muerte en 1929, plena eclosión de las vanguardias, paseará por toda Europa sus ballets de la mano de Nijinsky o Massine, pero lo más importante será que también llevarán sus decorados, y sus escenógrafos-pintores para sus puestas en escena, así tanto en Francia como en España, Italia o Inglaterra (París, Roma, Madrid, Londres) se podrán admirar los decorados de Gontcharova en obras como "*El pájaro de fuego*" de Stravinsky. Y fueron tan influyentes que bastantes años después, en nuevos montajes de ballets basados en obras de Satie o Stravinsky, se han vuelto a influir en diseños inspirados en Gontcharova o De Chirico, en un estudio de auténtico "*revival*".[147]

Esta lanza será recogida por los "**Ballets Suecos**", que seguirán la misma trayectoria que los de Diaghilev, con las mismas colaboraciones en muchos casos, cercanas por entonces al cubismo, no en vano tenemos que destacar que una de las realizaciones más importantes de los "*ballets russes*" fue la creación del ballet "*Parade*", colaborando al unísono, Picasso, Satie y Cocteau, realizando figurines y decorados en la línea de las esculturas de Archipenko o Laurens. También hicieron algunas intervenciones audaces y radicales como fue la puesta en escena de "*Fuegos artificiales*" de Stravinsky, cuyos decorados serán ideados por el italiano Giacomo Balla, en un alarde abstracto de formas, sonidos, colores y luces móviles. Se trataba de elaborar un cuadro cinético cuya abstracción se abandonaba a la libre interpretación del publico. Todo esto

---

[145]Ver capítulo sobre "*El maleficio de la mariposa*" de García Lorca, donde analizamos la posible influencia de los *Ballets russes*, en la puesta en escena del primer estreno lorquiano.

[146]BABLET, Denis. "El pintor en el escenario". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), pp. 11-20.

[147]RAVA, Carlo Enrico. "Orientamienti della scenografia". *Antichita viva*, 5 (1969).

arropado con las maquetas de fondo de Valmier.[148]

FERNAND LÉGER es uno de los pintores que más ha sido marcado por el descubrimiento de las artes primitivas al tiempo que por la modernidad de las ciudades, la vida deslumbrante, los espectáculos populares, también le atraerá el cine porque está sediento de movimiento. Imaginará una coreografía mecánica, sueña que el decorado se convierta en algo móvil, esto se amplíe a todo el escenario y no sólo a los bailarines. y probablemente donde pudo llevar esto a la práctica fue en su película experimental "*Ballet Mecanique*", donde Léger configurará una síntesis formal ente la abstracción maquinista y las referencias figurativas, es un sistema híbrido, su sucedáneo de los radicalismos de vanguardia, una proyección en un nuevo código marginal moderno que se desarrolla en la ilustración, moda y diseño, y los objetos de uso cotidiano: "*el art decó*".[149] Su aspiración será que los objetos actúen, o sea tratar al hombre con el mismo título que las luces o la proyección cinematográfica, como un material a disposición del creador. Con Léger la creación teatral es fundamentalmente un juego.

Para él, el decorado, la música, la luminotecnia, estará en función de un elemento dominante que destaca voluntariamente. El decorado que hasta ahora había sido inmóvil, se hará móvil y así el interés de todo el espectáculo estará repartido por todo el escenario, destruyendo la proporción humana. Su concepción principal como centro de interés serán los objetos, que por ellos mismos posean un valor de espectáculo que hasta ahora eran desconocidos, y en esto conecta directamente con los hallazgos de Oskar Schlemmer, y también con los experimentos dadá en los espectáculos de "*music-hall*", donde los actores por primera vez corresponde el honor de haber extendido el interés de los objetos en el escenario, y será el "*music-hall*", el único lugar creativo de invención diaria, constituyendo una fuente inagotable.[150] Todo esto unido, a las relaciones entre los elementos, los contrastes formales entre el color y el dibujo , con una exhuberancia y fantasía, y la alegría del color, de vivir el color, sumirse en él y proyectarlo.

Conectaríamos así, con las creaciones de **SONIA DELAUNAY**, que preconizará un "*teatro de color*", que con sus propias palabras dirá, "*el teatro del color debería componerse como un verso de Mallarmé, como una página de Joyce: perfecta y pura yuxtaposición encadenamientos exactos...la belleza está en el poder de sugestión que hace participar al espectador, el aporta su parte de creación, su espíritu*".[151] Sonia creará sus objetos, sus trajes, sus muebles, sus decorados, lo mismo que si crease un poema o una obra de arte viviente y parlante. Será una artista enamorada del color, que en unión de su marido **Robert Delaunay**, fundaron entre 1909-1912 el movimiento "*Órfico*" u "*Orfismo*" de contrastes simultáneos. Todo ello, lo llevará al teatro en sus distintas colaboraciones, como la "*Cleopatra*" para Diaghilev en 1918, o las decoraciones que realizó para el "*Petit Casino*" de Madrid, donde predominaba la hegemonía del color. También lo llevará en sus diseños de interior en distintas casas, o en el de

---

[148]MARCEILLAC, Laurence. "Cubisme et théâtre. Les réalisations de Valmier pour Art et Action". *Revue d' Historie du théâtre*, 3 (1983).

[149]NIETO ALCAIDE, Victor. "Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto". En: *El surrealismo*. Ed. Antonio BONET CORREA., p. 59.

[150]LÉGER, Fernand. "El ballet-espectáculo, el objeto-espectáculo". París, 1925. En: *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), pp. 33-35.

[151]GARCÍA PINTADO, Ángel. "El rapto...", p. 8.

sus propios trajes y figurines para el teatro.[152]

Podríamos preguntarnos si detrás de esta colaboración de los pintores en el teatro, sólo existe una banalidad lúdica y de entretenimiento, o por el contrario existe un compromiso ideológico y social comprometido. Realmente podríamos decir que existen diversas imprecisiones en la definición de muchos de estos artistas, pero no debemos olvidar la época tan convulsa que vivieron y el funcionamiento ideológico tan dispar, donde comunismo, socialismo, fascismo y anarquismo conviven y luchan por su primacía.[153] Si hay movimientos de vanguardia comprometido con un sentido ideológico y una forma política concreta, éste será el **CONTRUCTIVISMO RUSO**, que se identificará plenamente con la Revolución Soviética de 1917, donde se producirá un extraordinario encuentro de artistas que se miran en compenetración para crear un teatro de múltiples formas (no debemos olvidar que el futurismo italiano también acabará uniéndose al fascismo, o el dadaísmo irá de la mano de la función nihilista y de repulsa del anarquismo, o el surrealismo que en un principio se unió al marxismo revolucionario).[154] Todo ello acabará con la subida de Stalin al poder, que hará terminar de un modo trágico y brutal con uno de los movimientos más creativos e innovadores que se dieron en los inicios de la Revolución soviética.[155]

La mayoría de los artistas que participaron en este movimiento no practicaron una sola disciplina artística, sino que su arte desbordará distintas categorías y normas habituales. Muchos de ellos son a la vez pintores, escultores, arquitectos, grafistas, diseñadores, figurinistas, etc., a veces, hasta ingenieros. El decorado constructivista se hará indispensable, y consistirá básicamente en la reunión de diversos volúmenes superficies y plataformas, donde se desarrollará ampliamente la actividad teatral. El Constructivismo iba a coincidir con la tendencia colectivista aplicada al propio arte, fruto de la nueva Rusia soviética (recordemos a Meyerhold) y de sus nuevos reformadores.[156] Antes del triunfo de este movimiento en Rusia, en 1913 se realiza el "*primer Teatro Futurista del mundo*"; es conocido el paralelismo estético entre futurismo y constructivismo desde el punto de vista formal. En este primer teatro futurista, se realizarán obras de Maïakovski (el más importante teórico futurista ruso) Krontki y M. Mationchine, cuyos decorados, vestuario y puesta en escena fueron de Casimir **MALEVITCH**, principal representante del "*Suprematismo*" ruso, y que realizará un decorado desnudo, limitado al fondo por un telón pintado en blanco y negro, un vestuario de gran colorido que deshumanizará al hombre y lo convertirá en un fenómeno pictórico abstracto. En palabras de Malevitch, definirá así el Suprematismo teatral, en una carta dirigida a Mikhail Vassilievitch: "*...le envío un verdadero hombre-fuerza futurista, que con el estruendo de sus notas* [se refiere a una ópera], *es capaz de superar el sol y aún mas. El segundo representa la victoria. Este monstruo debe espachurrar al sol como si se tratara de un chinche...Luego viene el tercer dibujo para el telón del primer acto. El telón representa un cuadrado negro, el germen de todas las posibilidades, el cual, en su*

---

[152]TORRE, Guillermo de. "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk". *Alfar,* diciembre (1923).

[153]Ver nota 49.

[154]BRETÓN, André. *Documentos políticos del Surrealismo*. Madrid: Fundamentos, 1977. Del mismo autor: "Posición política del arte de hoy". *Gaceta de Arte,* 35 (1935).

[155]MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 276-279.

[156]ALSINA, José. "La nueva escenografía". *Blanco y negro,* 3 de jul... ...934).

evolución, alcanza un poder terrorífico. Es el antepasado del cubo y la esfera. Su fisión proyecta en la pintura una cultura sorprendente...".[157]

Malevitch será el punto de arranque, y en adelante otros artistas se consagrarán a una búsqueda espacio-pictórico-escénica, como las llevadas a cabo por **Tatlin**, muy influenciado todo ello por las aportaciones escénicas de Appia, que marcaron en cierto modo el Constructivismo teatral. Con el triunfo de la revolución de octubre de 1917, se prodigarán los espectáculos de masas y revolucionarios, de la mano de directores escénicos como Meyerhold. La exposición constructivista "*5x5=25*" de octubre de 1921, será la que de el paso decisivo y supondrá el fin de los decorados con significado, y por tanto el fin de la representación naturalista. De ahí la construcción de "*máquinas de jugar*", ingenios de madera, las plataformas, rampas, peldaños, montajes de extraños elementos metálicos. Un escenario vacío que garantice el carácter antidecorativo, "*proletario*" de la empresa. Los más grandes artistas participarán en esta empresa como **Stepanova, Popova, Vesnine** o **Tatlin**, que en 1922 con "*El gran cornudo*" abrirá la vía constructivista del teatro soviético, que irá ampliándose poco a poco.[158]

EL LISSITZKY, fue uno de los artistas más importantes de nuestro tiempo y todos los "*ismos*". Muy ligado al Constructivismo, concibe un arte escénico abstracto, prefigurando las ideas de la Bauhaus, completamente mecánico, donde se suprimirá toda presencia humana, emplazada por una máquina espectáculo accesible por todas parte, desde la cual, un animador colocado en el centro coordinaría los movimientos de los decorados, como si fueran seres mecánicos productos de la imaginación, como el propio Lissitzky reconoce, en un principio los pintores buscaban en el teatro la posibilidad de pintar sobre grandes dimensiones sus lienzos decorativos y más tarde enriquecerlos con luz artificial. Pero pronto este resultado fue insuficiente, y pronto se comenzó a situar en primer plano conceptos escenográficos tridimensionales, como él dice: "*El pintor, al subir al escenario se hizo arquitecto*". Y así la mayor parte de los éxitos del teatro ruso se deberán a pintores, arropados por directores escénicos de la categoría de Meyerhold o de dramaturgos como Maïakovski. En palabras del mismo Lissitzky, resume la idea del teatro constructivista, sobre una obra en concreto "*La chaqueta amarilla*" cuyos decorados y figurines fueron realizados por los hermanos Stenberg y Medunetski:

"*Edificaron un telón hecho de láminas de madera verticales, que se dividía al abrirse, retrocedía en semicírculo y formaba el fondo del escenario. Las superficies no estaban pintadas sino iluminada, según las necesidades, por haces de luz coloreadas* [...]. *Los principios que guiaron a los artistas en la creación de este decorado eran los siguientes:*

Primero: los movimientos escénicos acrobáticos de los actores, modifican el sistema de interpretación.

Segundo: el sistema que se modifica según su disposición mecánica, por su parte hace un llamamiento a los movimientos del actor, que son la consecuencia de este cambio.

Y tercero: estos sistemas dan simultáneamente a toda la construcción la ilusión de la realidad...".[159]

---

[157]MALEVITCH, Casimir. "El cubo y la esfera". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 39.

[158]BABLET, Misolette. "El Constructivismo teatral". *Quaderns D' Arquitectura i urbanisme*, 169-170 (1986).

[159]EL LISSITSKY. "De la pintura a la arquitectura". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 37. (Extracto de una conferencia pronunciada en 1922, titulada "El nuevo arte ruso").

El "*Constructivismo ruso*" no ha dejado aún de inspirar al teatro del siglo XX en general, tanto por su ética como sobre todo, por su estética, que tendrán muy en cuenta las demás corrientes de vanguardia, principalmente la arquitectura racional y el diseño industrial. La antítesis de este movimiento lo iba a representar **DADÁ**, que en realidad será el más radical, el más heterodoxo, el más antiartístico y nihilista, y por eso mismo, tal vez el más profundo. En el teatro será el más cercano a la esencia del Cabaret, preconizado también por el futurismo y el Expresionismo como lo más grotesco de la cultura metropolitana. Es por eso que nace Dadá en Zurich en 1916, cuando el poeta rumano **Tristán Tzara**, los escritores alemanes **Hugo Ball** y **Huelsenbeck** y el pintor y escultor **Hans Arp**, fundan el "*Cabaret Voltaire*", circulo literario y artístico sin ningún programa pero decidido a ironizar y desmitificar todos los valores de la cultura pasada y de la contemporánea y de la futura.[160] Dadá procede del espectáculo y pasará a la historia como espectáculo, por un afán de instaurar un nuevo tipo de relaciones entre el escenario y la sala, y permitir un vaivén de ideas y acciones entre el espectador y el actor. Y los organizadores de todas las veladas "*dadaístas*" iban a alcanzar sus objetivos, haciendo reaccionar al público, induciendo a manifestarse, y luego, a fuerza de labia iconoclasta, ruido, gritos, insultos, sonidos, gestos desprovistos de significados, idiotizando y cretinizando al público para hacerle perder totalmente la noción de "*Bello*".

Hugo Ball, en el "*Cabaret Voltaire*" es quien asumirá plenamente la "*universal alegría*" del nihilismo nietzchiano como modo de destrucción: el vitalismo. Él informa que este primer cabaret dadaísta irá hacia la más incondicional forma de anulación del alma, hacia la ejecución capital de los valores. Así no sólo Ball, sino Tzara, Janco, Arp, Huelsenbeck, Duchamp, serán los "*sacerdotes sacrificadores y las víctimas sacrificadas*". El intelectual descubrirá que el mal metropolitano le ha contagiado para siempre y su único objetivo estriba en hacer participar a todos en su propia descomposición. Entre las risas y los escándalos de los bienpensantes se Zurich, Ball y los demás expondrán la miseria de todas las formas. La burla y la actitud desgarrada convergerán en un suicidio reiterado, representado para enseñar, a quien sabe y a quien puede entender a reírse de si mismo.[161]

Dadá es casual, hallado al abrir un diccionario al azar. Las manifestaciones de los dadaístas serán conscientes escandalizadoras y descorcentantes. Se asemeja en su praxis al futurismo italiano, sólo que en el caso Dadá se trata de una vanguardia negativa porque sólo pretende demostrar la imposibilidad de cualquier tipo de relación entre el arte y la sociedad. El "*autentico arte*" será el antiarte. "*Dadá será un contrasentido*". Niega todo tipo de valores, por lo tanto se niega a si mismo. Se limita a la pura acción. Dadá no quiere producir obras de arte, sino producirse en intervenciones deliberadamente imposibles, insensatas y absurdas. Como diría Tzara, "*los dadaístas auténticos estarían en contra de Dadá*".[162]

¿Cómo serían entonces los escenarios dadaístas? Como su misma esencia: desconcertantes, anárquicos, absurdos, en una palabra dadaístas. Las decoraciones ideados por Francis Picabia, Arp, Sonia Delaunay o Schwitters, iban desde bicicletas colgadas de los telones,

---

[160] ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno.* Valencia: Fernando Torres, 1984, pp. 430-433. RICHTER, Hans. *Dada, art and antiart.* London: Thames and Hudson, 1965. (Existe una traducción al castellano, en: Buenos Aires: Nueva Visión, 1973).

[161] TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura, de Piranesi a los años 70.* Barcelona: Gustavo Gili, 1984, pp. 130-131.

[162] TZARA, Tristán. *Siete manifiestos Dadá.* Barcelona: Tusquets, 1994, pp. 49 y ss. En relación directa con Federico García Lorca y la imposible influencia en Tzara, se puede consultar: LÓPEZ-ABADÍA ARROITA, Sara. "Notas sobre la influencia de Lorca en Tristán Tzara". En: *Federico García Lorca. Perfiles críticos.* Ed. K. REICHENBERGER y LÓPEZ VÁZQUEZ. Kassel: Reichenberger, 1992, pp. 165-169.

a los bultos misteriosos esparcidos por acá y por allá. Todo ello, cobijado por una música discordante que podría ser de Erik Satie y cuadros provocativos. Ataques violentos contra el público, en una idea esencial sobre el teatro la comunicación colectiva, ajena ala intriga y al decorado, en esencia. Dadá no perseguía el escándalo sistemático, sino la participación, ya que fue el público el que realmente creó el escándalo.[163] En palabras de uno de los nombres más destacados de este movimiento, **KURT SCHWITTERS**, el escenario dadaísta podría ser:

"La Merzbühne,[164] *solamente conoce la comisión de todos los elementos de una obra abigarrada. Los materiales para la escena son todos sólidos, líquidos o gaseosos, como un muro blanco cubierto de alambradas, profundidades azuladas como la luz. Los objetos han de poder moverse y rodar y las líneas han de poder extenderse por la superficie. Tomad una broca de dentista, un trinchante, un limpiarraíles, autobuses y automóviles, bicicletas y sus neumáticos, incluso restos de la guerra y deformad todo esto. Tomad luces y deformadlas, lo más brutalmente posible. Haced que las locomotoras choquen entre si, confeccionad alambradas, bailad con las marcas de las ventanas y destrozad los cristales que gimen. Coged ropa interior y otras indumentarias semejantes, zapatos y pelucas y patines de hielo y tiradlos donde sirvan y para siempre en el momento oportuno. En suma, cogedlo todo, desde las retinas de las mujeres de la clase alta, a la hélice de S.S. Leviathan, teniendo siempre presente las dimensiones adecuadas para este trabajo. También pueden ser usados hombres. Pueden ser atados en el fondo de la escena. La gente puede parecer también activa, en sus acciones cotidianas, puede hablar sobre dos piernas, incluso con fases razonables...".*[165]

Por lo que acabamos de leer, vemos el contraste que existe entre el purismo de las líneas o la limpieza de colores abstractos de un Malevitch o Tatlin, contrastarán con la desorganización caótica de un Schwitters o Picabia. Pero hubo también un teatro dramático dadá para ser representado, con unos autores que escribieron estas obras, que iban desde el propio **Satie** a **Tzara**, al más fecundo de los dramaturgos dadaístas, injustamente desconocido y olvidado que fue Georges **Ribemont-Dessaignes**. El músico Erik Satie se anticipó unos años al movimiento dadá, en una obra titulada "*Le piege de Meduse*", donde hacia una crítica al uso del lenguaje, utilizando una técnica disparatada, llena de rupturas de tono, de despropósitos y confusiones.

Ribemont-Dessaignes, escribió obras claves del teatro Dadá como "*L´Empereur de Chine*" o "*Le Serin muet*"; donde el mismo da instrucciones para el decorado, que iban desde la búsqueda incluso de preciosismo en la primera, a la absoluta desnudez del decorado en la segunda. Otras obras importantes de este autor son "*Ziri de Dadá*" o "*Le Bourreau de Peron*". Es interesante observar que la primera obra que llevó oficialmente la etiqueta de dadá se escribió para el teatro

---

[163]BEHAR, Henri. *El teatro dadá...*

[164]Con el distintivo de *Merz*, dio a conocer Kurt Schwitters sus trabajos artísticos, después de segregar de un anuncio del *Commerz und Privat Bank*, la disidencia "*merz*" y convertirla en título de sus obras. En 1923 escribió Schwitters en su revista *Merz* sobre un arte *merz*, cuyas composiciones se surtían de objetos sin valor y deshechos de la civilización: "*Puesto que el material es irrelevante, tomo el que me parece si el cuadro lo exige. Puesto que puedo comparar entre diversos materiales, tengo una ventaja con respecto a la pintura que solo se vale de óleo, y que yo establezco una valoración, no sólo de color contra color, línea contra línea, forma contra forma, etc; sino también de material contra material, incluso de madera contra arpillera...*" Así los objetos encontrados tales como tapones, boletos, tarjetas de visita, sellos, alambres, pedazos de bramante, etc, que Schwitters coleccionaba en su paseos, se integrarán en una composición en que las respectivas posibilidades se insertan en una ordenación conjunta intencionada. Ver: THOMAS, Karin. *Diccionario del arte actual.* Barcelona: Labor, 1982, p. 130.

[165]SCHWITTERS, Kurt. "Die Merzbünhe". *Sturm-Bünhe*, 8 (1919), p. 3. En: TAFURI, Manfredo. *La esfera y ...*, p. 132.

y apareció en Zurich, "*La Première aventure celeste de M. Antipyrine*", de **Tristán Tzara**, aunque fue estrenada el 27 de marzo de 1920 en París en el Teatro de la Maison de L´Ovre; y donde se idearon unos escenarios sugerentes. Para aquella circunstancia se ideó una máquina compuesta por un claxon y ecos sucesivos con la intención de grabar en la mente de los espectadores ciertas frases que anunciaban los objetivos de Dadá. Los trajes fueron ideados por Picabia, en un línea de dibujos de locos, el decorado estaba compuesto al estilo de los "*merz*" de Schwitters. Otras obras de Tzara escritos para la representación fueron: "*La Deuxiéme aventure celeste de M. Antipyrine*", "*Monchoir de Nuages*", y "*La Coeur á gaz*", ésta última el escenario representaba un decorado de la que ningún actor puede salir; y tienen que maquillarse, hablar entre si mientras no actúen, los decorados se reducen al mínimo y los cambios de escena los realizarán los tramoyistas que también estarán en escena. Utilizará también la técnica "*collage*" que formará parte del universo dadá y que más tarde será uno de los elementos más definitorios del Surrealismo.[166]

El dadaísmo apenas duró unos años, tuvo una vida muy corta pero intensa, la mayoría de los artistas, escritores y poetas, se pasarán mas tarde a las filas del Surrealismo, que se iba a convertir en la estética más influyente del siglo XX. Pero ésta no puede entenderse sin lo que supuso Dadá, principalmente como función de repulsa a unos valores caducos y establecidos, a una sociedad que agonizaba entre el desencanto y la barbarie; y un arte que quería romper de una vez por todas con una tradición del pasado que tanto pesaba. Dadá es, sin duda, el mejor reflejo del espíritu desencantado del hombre del siglo XX, un hombre que camina sin rumbo hacia la nada, preconizando allá por los años veinte y puesto de manifiesto de nuevo en este fin de siglo. Y este nihilismo vanguardista no se iba agotar con la poética dadá, sino que lo transfirió de manera casi intacta al **SURREALISMO**. Y no es necesario decir que todavía sobrevive en un estado más o menos endémico y latente en las distintas experiencias artísticas e incluso vitales de la actualidad.[167]

Nadie se atreve a negar que este movimiento contribuyó poderosamente a formar la sensibilidad de toda una época, y que aún hoy pervive. Pero la empresa surrealista no se limitó únicamente a expresar las tendencias más ocultas de nuestro tiempo y anticipar las venideras; este movimiento se proponía encarnar en la historia y transformar el mundo con las armas de la imaginación y la poesía.[168] El teatro y todo lo que le rodea también se verá influida, la mayoría de los artistas más peculiares de las vanguardias artísticas pasaron por este movimiento, y también los mayores poetas y dramaturgos; Jacques Baron, Louis Aragón, Antonín Artaud, Roger Vitrac, André Bretón, Robert Desnos, Vicente Huidobro, Philippe Soupault, Geroges Neveaux, Georges Huguet o Picasso; a los que habría que añadir una larga lista de pintores-escenógrafos como Giorgio de Chirico, Dalí, Ernst, Miró, Tanguy, etc., hicieron de este movimiento uno de los más influyentes de este siglo; pero no fue el más radical, el más rompedor, como el Constructivismo, el Futurismo, Cubismo, Dadaísmo o la Bauhaus; que realmente fueron los que dieron al teatro una renovación radical.[169]

---

[166]CORVIN, Michel. "Le théâtre Dadá: existe-t-il? Tzara et Ribermont-Dessaignes on la problematique d' un théâtre Dadá". *Revue d' Historie du théâtre*, (1971). RENZO, M. *Teatro Dadá*. Barcelona: Barral, 1971.

[167]POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 74.

[168]PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974, pp. 7-27. En: PAZ, Octavio. "El surrealismo". En: *Philológica Hispanensia. In honorem...*, p. 45.

[169]BEHAR, Henri. *El teatro Dadá...*, pp. 126 y ss. BRETÓN, André. *Le surrealisme et la peinture*. París: Gallimard, 1965.

En esta línea de renovación se van a mover distintas corrientes estéticas y artistas, como el checo Vratislav **Hofman**, pintor y decorador; trabajó con Karek Capek, quien con su obra "*R.V.R*" (1920) denunció los procesos del moderno tecnicismo y permitió una visualización de los "*robots*" que dieron pie a poner en práctica la teoría sobre la "*supermarioneta*", que conectaría directamente en este sentido con algunas ideas de la Bauhaus (Moholy-Nagy, Schlemmer). Hofman estará muy influido por el cubismo y llegará a la siguiente conclusión sobre la puesta en escena; "*la arquitectura como elemento esencial de los espacios escénicos, que serían de orden plástico y estarían sometidos a las leyes generales de la pintura, escultura y arquitectura; y por tanto hay que tener en cuenta, la perspectiva teatral que no podía escapar de las leyes de la arquitectura*", se acerca aquí por tanto, al Constructivismo y a El Lissitzky.[170]

Llegamos así, a lo que podríamos denominar como la última fase de la vanguardia, la del momento que el pintor abraza la causa del teatro, o la de su inserción en los fenómenos parateatrales. La escuela de Arte y Oficios de Weimar, que en 1919 Walter Gropius transforma en la **BAUHAUS**, que trasladará más tarde a Dessau, constituye algo más que una escuela de arte: es el punto de encuentro de artistas de todos los países, ligados por el común interés de un arte nuevo, que plasmara, en la forma abstracta, la expresión positiva, de una conciencia no solo social, sino unitariamente internacional: la expresión directa de una realidad histórica de una Europa democrática y socialista. Asimismo la revuelta social de los Expresionistas y el anarquismo destructivo de los dadaístas serán absorbidos y resueltos en una idea nueva y concreta de historia.[171]

El pintor ruso **KANDINSKY**, adoptará una postura radical; ya en 1912 publicará el almanaque "*Blauer Reiter*", que también fue el nombre del grupo de artistas que junto con él formarán parte otros como Franc Marc o Paul Klee, donde recogerán todos las fuentes del arte moderno con una antología de textos firmados por pintores, músicos , teóricos e ilustrados, y el contenido de este almanaque es el testimonio de parentesco entre los distintas artes e incluso de su posible combinación. Y el teatro estará presente gracias a la publicación de dos textos fundamentales: "*Sobre la composición escénica*" y "*Sonoridad amarilla*"(1909), este último formaba parte de un ciclo de obras concebidas para el escenario. Los otros títulos fueron: "*Sonoridad violeta*" (1913), "*Sonoridad verde*" (1909) y "*Blanco y negro*" (1909). Ambos textos sitúan a su obra escénica en relación con la nueva evolución estética de la escena. Su idea era la consecución de un teatro totalmente abstracto, cuya existencia supondría la eliminación de la figura humana y su huella.[172]

Kandinsky hable de la muerte del teatro, ya que los rostros que ahora espera este arte y se dirigen hacia las variedades, el circo, el cabaret o el cine. Las viejas obras teatrales como la ópera o el drama se han convertido en piezas de museo. Kandinsky considerará fundamental al escenario, donde residirá el centro promotor del teatro, el que por la extrema extensión de su existencia debe liberar a la muchedumbre. Considerará al teatro, como "*pura forma abstracta*"; una suma de resonancias abstractas: "*la pintura color, la música-sonido y el baile-movimiento, dentro del eco global de la figuración arquitectónica. Donde debutará el escenario abstracto,*

---

[170]CASSALI, Renzo. "El desarrollo de la escenografía en el teatro checo". *Primer Acto*, 88 (1967).

[171]VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte.* Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 322.

[172]KANDINSKY, W. "Sonoridad amarilla. Composición dramática, 1909 (Extractos)". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), pp. 29-31.

que puede metamorfosearse, en formas puras de composición, y que representa un escalón importante hacia la era analítica en el conjunto de las artes. Los métodos de la ciencia artística, de las artes específicas y del arte sintético del teatro siguen siendo los mismos. Y deben responder a tres ocupaciones esenciales en lo que se refiere al escenario:

1. Los elementos del escenario y su fuerza interior, examen preciso y sistemático de los valores abstractos.

2. La ley de edificación-construcción-de elementos escénicos.

3. La ley de sumisión de los elementos y de su construcción al objetivo interno de la ley-composición."[173]

OSKAR SCHLEMMER, pintor, decorador, pedagogo, figurinísta, dirigió el laboratorio de decoración teatral de la Bauhaus, en donde realizó experimentos decisivos para el cambio de signo del espacio escénico. Coincidío con las intuiciones de Craig, le obsesionó liberar al actor, de todas sus ataduras y quiso llevar la libertad de movimiento del más allá de lo que es natural, colocando en el lugar del organismo corporal, la silueta artificial creando el autómata y la marioneta. Siempre echó mano de los adelantos técnicos recordando los elementos distorsionados del cuerpo humano, usado por los griegos, contornos y máscaras, y las siluetas gigantescas de los carnavales, preconizó la creación de figuras maravillosas que personificaban conceptos y concepciones de muy elevada categoría. Ente sus creaciones más destacadas importan sobre todo, "*Le ballet triadique*", "*La danse de bâtons*" y "*La danse dú metal*", y muchos más que responden al mismo espíritu.[174]

Schlemmer concibió decorados de teatro, aunque esto no fue lo esencial, importan sobre todo sus escritos teóricos, sus ballets, y sus diseños de figurines que prefiguraban auténticos **robots** o marionetas con cierto carácter futurista, como lo conseguido en el "*ballet triádico*", concebido en 1910 y representado en 1922, donde las tres escenas coreográficas, la primera de carácter burlesco-jocosa, la segunda ceremoniosa y la tercera de fantasía mística, estarán estrechamente relacionados con el espacio creado por los bastones forzados; al igual que "*Parade*" de Picasso o los espectáculos de Hugo Ball, estarán concebidos por vestuarios rígidos que condicionarán sus movimientos.[175]

El propio Schlemmer, en sus escritos teóricos, ideará este nuevo teatro que el buscaba, una nueva concepción del edificio escénico, que deberá salir necesariamente una reestructuración del conjunto del complejo teatral. Existirá un mundo escénico abstracto, que dispondrá de medios muy honorables para crear una ilusión. El trabajo del teatro experimental de la Bauhaus, en Dessau, se refiere de manera acentuada a la utopía, la realidad del mañana: la construcción escénica ultramoderna. Su actitud será sobre todo de enseñanza e investigación. En palabras de Schlemmer, definirá así su misión y el de la Bauhaus:

"...Hemos tomado la apariencia de la forma humana como un acontecimiento, hemos levantado acta de lo que es, como elemento escénico, un ser, por decir así, embrujado por el espacio. La hemos cambiado, metamorfoseado, por la máscara, el traje, el accesorio, que confieren una significación honda a esta transformación a través del color y la forma. En lugar

---

[173]KANDINSKY, W. "De la síntesis escénica abstracta" (1923). Ibíd., pp. 27-28.

[174]SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios.* Barcelona: Paidós, 1987.

[175]KIESLER, Frederick. I. *Contemporany art applied to the store and its display.* New York: Brentano, 1930. (Sobre la influencia del arte contemporáneo en el diseño de figurines y marionetas para el teatro).

de los paneles pintados sobre railes, hemos construido muros pro medio de unas telas blancas, transparente y móviles, y gracias a la luz hemos creado espacios imaginarios. Hemos tomado el escenario como un laboratorio de física donde las leyes de la teoría de los colores y sus modalidades luminosas se muestran de modo sorprendente, de la misma manera que se dejan demostrar de maneras convincente la leyes de la mecánica y la acústica.

Pasamos del juego de un número limitado de actores (uno, dos, tres), a los gestos y movimientos de un coro que debe permitirnos ver desarrollarse también el lenguaje poco a poco...[...], convencidos de su necesidad, esperamos poder producirlos pronto para propagar ideas del teatro abstracto".[176]

Otros de los artistas experimentales que trabajaron en la Bauhaus par el nuevo teatro que se estaba confeccionándo, fue el pintor y decorador húngaro LAZLO **MOHOLY-NAGY**. Fue otro de los grandes revolucionarios del teatro vanguardista, colaboró incluso con uno de los grandes renovadores de la escena, Erwin Piscator, y más tarde en su exilio en Estados Unidos participó en la **New Bauhaus** de Chicago. Influenciado bastante por el futurismo italiano, sobre todo la mano de Enrico Prampolini y su "*escena esférica futurista*", en la que demostraba que el escenario no debía ser estático y tenía que estar libre de cualquier acción de tipo realista, viviendo la acción teatral en su síntesis dramática; Moholy-Nagy siguiendo, preconizó una nueva disposición del espacio escénico en donde el color, o se la luz, pudiera recibir todo tipo de transformaciones que en el momento en que una alta concentración de acciones, será realizable, y nacerá la arquitectura que corresponde a la sala. Las propuestas de Moholy-Nagy entrarán en abierta polémica con las de Schlemmer o El Lissitzky, sobre todo en lo referente a las coreografías y marionetas del primero.[177] Con él, las artes plásticas han encontrado los medios puros para sus realizaciones teatrales: los colores, las masas, los materiales primarios, etc. Así características sugerentes del nuevo creador del teatro serán: repetición de un pensamiento con las mismas palabras, con una entonación parecida o distintas por numerosos actores, los rostros y los gestos de los actores ampliados por dispositivos ópticos con espejos y sus voces amplificadas, la reproducción simultánea, sinóptica, una crítica de pensamientos, por el cine, el gramófono, el altavoz, etc., imaginado una "*acción escénica total*".[178]

El Lissitzky y Moholy-Nagy habían teorizado con referencia a la ampliación de instrumentos escénicos posibles, desde los practicables escenarios giratorios, a los accesorios múltiples, a las proyecciones estéticas y cinematográficas, al uso de columnas sonoras, en una intersección de medios acústicos y visuales, lo van a llevar a la práctica **WALTER GROPIUS** y Piscator, en su creación del "*Totaltheater*", derivado en relación con la experiencia del "*Teatro del proletariado*" de Piscator, y en 1927 surgió esta colaboración tan satisfactoria, aunque nunca se llevará a la práctica. Este "*teatro total*" permitía todas las innovaciones que el gran director alemán usaba en sus puestas en escena con un carácter socializante y proletario, a pesar del

---

[176]SCHLEMMER, Oskar. "Teatro y abstracción". En: *Teatro de los años 20.* París: L' Age d' Homme, 1978, pp. 61-63. Reproducido en: SCHLEMMER, O. "La construcción escénica moderna y el escenario". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p.48.

[177]TAFURI, Manfredo. *La esfera y el...*, p. 135.

[178]MOHOLY-NAGY, Lazlo. "¿Cómo deberá ser analizado el teatro de la totalidad?" Fragmento de *Teatro, circo, variedades.* (1924). En: *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 41.

apoliticísmo de Gropius.[179] Este proyecto se presentó como un instrumento a la manera de una máquina de escribir dotada de todos los elementos de iluminación, con desplazamientos y giros en sentido vertical y horizontal, se convierte en un teatro circular, central, rodeado de espectadores por todas partes y medios de proyección luminosa. En este sentido las ideas de Piscator y del director de la Bauhaus, conectan con el espíritu del teatro didáctico que la escuela se había propuesto[180] , y lo que es más importante, de este "*teatro total*", surgieron una serie de edificios teatrales nuevos que se replanteaban el teatro burgués, aunque muchos de ellos quedaron en proyecto hubo realizaciones posteriores en una nueva concepción edilicia del teatro, y en esto han trabajado los arquitectos más importantes del siglo como Van der Velde, Wright, Rudolf Steiner, Neutra, Alvar Aalto, Mies van der Rohe o Aldo Rossi.[181]

Para terminar, podemos decir que nombres como Reinhardt, Stanislavski, Craig, Meyerhold, unidos a pintores-escenógrafos como El Lissitzky, Moholy-Nagy, Léger, Gontcharova, Malevitch, Schlemmer, no sólo resuelven con ayuda de arquitectos como Gropius, los problemas técnicos que encorsetan la creación teatral de los años veinte y treinta, sino que darán un nuevo sentido a la escena rompiendo en el "*teatro a la italiana*", y entendiendo como única opción la modificación de las relaciones básicas: espectador/autor/actor, en el espacio escénico, y abrirán nuevas maneras de interpretación en función con su integración en la plástica del espectáculo.[182]

Y este camino iniciado a principio de siglo XX, será el destino de las relaciones entre pintura y teatro. Estos pintores colaboraron en la creación escénica e influyeron en ella, participando e intercambiando. Y la participación ha podido ser benéfica bajo un gran número de aspectos, como la liberización de la técnicas tradicionales, rechazó de la decoración, aportación del color expresivo, de las formas inventadas y de una gran corriente de imaginación. Así un pintor como Antonio Saura, que realizó escenografías para el teatro, incluso para obras de García Lorca en 1964, como "*La casa de Bernarda Alba*", ha dicho: "*...teatro y pintura tiene sus condicionantes específicos, sus códigos emotivos y su distante lenguaje* [...], *por lo que logran contradecirse mutuamente* [...], *por lo que la única solución en esta colaboración de teatro y pintura consistiría en leerse bien la obra y tratar de lograr su correspondencia con las obsesiones permanente dentro y fuera de la pintura, tras borrar el borrón de la pintura percatarse de que es preciso olvidarse definitivamente de ella*".[183] Otros como Manuel Mampaso, a pesar de se pintor, pondrán la escenografía al servicio de la obra de teatro, y su actuación lo hará como escenógrafo y no como pintor, pero en definitiva tendrán una factura pictórica, que no puede conseguir alguien que no sea pintor.[184]

Pero lo cierto, es que esta colaboración se produce; existe un vaivén permanente, entre

---

[179]EGBERT. Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución francesa a mayo del 68.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 597 y ss.

[180]TAFURI, Manfredo. *La esfera y el...*, pp. 142-143.

[181]ROSSI, Aldo. *Teatro del mondo.* Venezia: Cluva Editrice, 1982.

[182]GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro de la...*, pp. 13-14. KAPLÁN, Donald. M. y *otros. La cavidad teatral.* Barcelona: Anagrama, 1973.

[183]SAURA, Antonio. "Un espacio mágico". *Cuadernos "el público"*, 28 (1970), p.70.

[184]MAMPASO, Manuel. "Al servicio de la obra". Ibíd., pp.61-62.

las artes plásticas y el teatro, y en este movimiento entre ambas artes se produce una dinámica de intercambios, que tuvo su colaboración más intensa durante el período de las vanguardias históricas, que durarían prácticamente hasta el comienzo de la II Guerra Mundial, cuando el mundo queda paralizado culturalmente, para reiniciarse con fuerza en la posguerra, que arrastraría toda la experiencia recogida en este período, y donde se van a producir en todos los campos artísticos cambios radicales, que no se entenderían sin sus razones históricas precedentes, y esto se hará palpable en el mundo del teatro, donde Nueva York se convertirá en el nuevo centro artístico del mundo contemporáneo. Surgirán en Europa nuevos núcleos de creación teatral, nuevos teóricos, dramaturgos, etc. Así: **The Living Theatre, The Open Theatre, Bread and Puppet, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeuzs Kantor, Strehler, Ronconi, Enrique Buenaventura, Els Joglars o La Fura dels Baus**, serán algunos de los numerosos representantes que dominarán la escena desde los años cincuenta hasta la actualidad, pero ese es otro capitulo mucho más complejo de lo que aquí podemos apuntar; sólo decir que todos los cambios producidos en las artes plásticas y escénicas después de la Guerra, no se llegan a comprender, si antes no hemos tenido en cuenta la revolución cultural que fueron las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.[185]

---

[185] MANCINI, Franco. *L' illusione alternativa: lo spazio scenico dal dopo guerra ad oggi.* Torino: Einaudi, 1980. ALLARDYCE, Nicoll. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale.* Roma: Bulzoni Editore, 1971.

I.5. TENDENCIAS DE LA ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA DE 1920 A 1936: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. DE SALVADOR ALARMA A ALBERTO SÁNCHEZ.

Si tuviéramos que hacer un pequeño balance de todo lo que hemos dicho hasta ahora, percibiremos que mientras en Europa se está produciendo una auténtica revolución en todos los campos de las artes, en España no sucede lo mismo, o por lo menos de la misma forma. Es cierto que hay un gran empeño, sobre todo a partir de 1920, de introducir todas las novedades que están surgiendo por Europa, en una lucha continua entre los jóvenes y los viejos, que se acentúan en estos primeros años de la década de los veinte, a pesar de que muchos críticos piensan que el vanguardismo destruirá de una vez a la tradición o al academiscismo.[1] Esto no será del todo así, sino que ambos irán unidos en un mismo camino donde a veces alternarán, la tradición más decimonónica, con los atisbos de la vanguardia. Y es cierto que esta vanguardia, en algunos círculos intelectuales, intentarán introducirla, y esto hay que entenderlo como un factor que debe ser valorado y a la vez canalizado, destacando sus aspectos intrascendentes y relegando a un segundo plano su aspecto que en algunos casos podía tener de provocación antiburguesa. Pero como dice Andrés Soria, hay dos hechos que completan este panorama. Por un lado, la no participación española en la Gran Guerra europea, con el consiguiente desajuste respecto de los movimientos de vanguardia marcados por el "*afterwar spirit*", sobre todo Dadá y Surrealismo. Y por otro el interés por el tratamiento orteguiano de la vanguardia, "*es la contigüidad entre la conciencia de vanguardia y el concepto de minoría selecta*", que será esencia para la generación de 1914, los primeros introductores de la vanguardia en España.[2]

La evolución escenográfica española durante estos años en un tono general estará marcada por la "*mediocridad*", al igual que la escena dramática; más tarde y en la década de los treinta con la incorporación de la Generación de 27 en el panorama cultural español, esto cambiará bastante. Es cierto, que se tienen noticias e incluso se han visto algunos decorados de vanguardia en España a través de los "*ballets russes*" de Diaghilev o como Prampolini, Bragaglia o Reinhardt, tienen cierta fama entre los círculos más avanzados. Pero por otra parte, tenemos la resistencia del gran publico a aceptar novedades escenográficas de vanguardia, y esto era ampliable, por supuesto, a los demás ámbitos escénicos, como el vestuario o figurinismo y la coreografía, además de los nuevos modos interpretativos.[3]

Antes de comenzar a hacer un recorrido crítico por los distintas escenografía que se van a realizar en el teatro español en las décadas de los veinte y treinta, debemos decir que entre estas dos fechas habrá tres tendencias predominantes en la producción escenográfica española, estas serán:

1ª. Tendencia escenográfica **tradicional**, que viene arrastrada del siglo XIX, con un carácter netamente realista y nada innovador, cuyos representantes más importantes fueron escenógrafos como Salvador Alarma o Garí. Normalmente esta tendencia estaba representada por

---

[1]ESPINA GARCÍA, Antonio."Arte nuevo". *España*, 16 de octubre (1920). PASKIEWICZ, Marjan. "Palabras de un pintor". 3 (1921).

[2]SORIA OLMEDO, Andrés. *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988, pp. 22-23.

[3]SANTOS DEULOFEU, Elena. "*La Farsa*: una revista...

escenógrafos "*puros*", en el sentido que únicamente se dedicaban al mundo del teatro, o sea de formación profesional, y no se dedicaban a otros campos de las artes plásticas. Esta sería la tendencia dominante en el teatro comercial español durante estos años.

2ª Una segunda tendencia, estaría derivada de la influencia de los "*ballets russes*" de Diaghilev, es la tendencia artística o de **Teatro de Arte**, que sería llevada a cabo en España por Gregorio Martínez Sierra y su grupo del Teatro Eslava, dominante sobre todo en la década de los veinte en Madrid. Sus colaboradores más destacados fueron Burmann, Fontanals, Mignoni y Barradas entre otros; además influyó decisivamente en García Lorca como podremos comprobar más adelante.

3ª La tercera tendencia, es la propiamente **vanguardista o moderna**, la más innovadora de las tres, seguidora de los "*ismos*" europeos. Estará representada por los artistas plásticos más destacados de nuestro país, los que verdaderamente introducen los movimientos de vanguardia plástica en el panorama artístico del momento en España. Se dará sobre todo durante los años de la República, aunque ya a finales de los veinte se realizaron los primeros ensayos. Artistas como Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Joan Miró, Ramón Gaya o Norah Borges, fueron los encargados de cambiar el panorama mediocre de una estética teatral realmente atrasada; aunque sólo lo conseguirán en muy pocas ocasiones. La mayoría de estos trabajarán con García Lorca en el proyecto de "*La Barraca*", uno de los pocos experimentos verdaderamente vanguardistas que lograron llevarse a cabo, como podremos comprobar.[4]

A nuestro parecer estas fueron las tres grandes tendencias que predominarán en España durante las décadas que vamos a estudiar. No debemos olvidar, como hemos señalado en los anteriores epígrafes, que los grandes renovadores señalados también serán adaptados a sus presupuestos estéticos de alguna manera, así Craig, Appia, Reinhardt o Piscator, fueron en alguna ocasión referencia, sobre todo para las dos últimas tendencias; pero estas supuestas influencias fueron muy puntuales y prácticamente quedaron en meras referencias bibliográficas o recensiones periodísticas dispersas por distintas publicaciones como "*España*", "*La Gaceta Literaria*", "*La Farsa*", "*Cosmópolis*", "*Revista de Occidente*", "*Blanco y negro*" o "*Gaceta de Arte*".

A pesar de las voces que se alzaban para que el teatro de finales de la década de 1910-1920 para conseguir un teatro más "*revolucionario*", y se entiende este concepto como conseguir representar bien y una escenografía adecuada y consciente, que fuera verdaderamente artística, que ayude a resaltar intensamente todo lo que tiene de plástico, de cuadro, de sensual, para conseguir una verdadera obra maestra.[5] Había otros que opinaban todo lo contrario, y pensaban que los detalles de vestimenta, arquitectura y demás accesorios que pasan y cambian con el tiempo, son los que menos deben de preocupar a un "*auténtico director de escena*", y aunque quiera acabar con el arqueologismo reinante, lo único que debe preocupar es buscar el ambiente

---

[4]Después del haber realizado el análisis global del trabajo, podemos considerar esta conclusión como un fruto final adelantado. No obstante ver: ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, pp. 228 en adelante, y sobre todo 244-296 y ss. AMORÓS, Andrés. *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 69-94. BRAVO, Isidre. *L' escenografia catalana*. Barcelona: Diputación provincial, 1986, pp. 180 y ss.

[5]GRAU, Jacinto. "Teatro y escenografía". *España*, 28 de agosto (1919).

propicio para que la "*la fuerza interna y poética de la obra luzca su máxima significación*".[6] Esto significa el mantenimiento de una tradición escenográfica muy unida al dominio clásico imperante en la escena española del momento.[7] Y todo esto proviene de una tradición escenográfica que imperó durante el siglo XIX, y que proviene de una propuesta teórica de 1840, que fue la publicación de la obra de **José Planella**, "*Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*", que era un tratado de perspectiva pensando en ayudar al "*pintor escénico*", donde daba unos consejos generales para luego mostrarle la técnica de composición de decorados. Esta obra rompía con la tradición barroca de los decorados, insistiendo sobre todo en dar una profundidad perspectívica a la escena. Tuvo gran incidencia en la escenografía española de la segunda mitad del siglo XIX, realizándose numerosas producciones de gran calidad.[8]

El caso de Planella sería seguido por otros escenógrafos del momento como **José María Avrial**, que siguieron al pie de la letra los consejos del anterior. No debemos olvidar que hay dos hechos fundamentales que en ésta 2ª mitad del XIX tenemos que tener en cuenta, como fue destacar la importancia para la escenografía española de la presencia de escenógrafos italianos y franceses, sin los cuales sería difícil entender aquello, y en segundo lugar recordar que los talleres más activos estuvieron en Madrid y Barcelona, sin desdeñar a Valencia; desde cuyas ciudades se puede decir que se trabajó par el resto de España. Este era el caso de **Bussato** o **Bonardi**, **Tadei**, **Rivello** o **Avrial**, y que comenzarían a tener en cuenta también los problemas del figurinismo y vestuario; además los españoles **Soler y Rovirosa**, **Alos** o **Vilomara**.[9]

En esta línea, destaca sobre todas, la obra crítica y hasta ahora tal vez la más completa que se ha escrito, como obra de conjunto, es la de **Muñoz Morillejo**, "*La escenografía española*", [10] a quien se debe la única visión en conjunto de este tema; y nos recuerda los éxitos obtenidos por Planella, en el XIX, aunque en esta obra se venía a enmendar, un yerro que consistía en haber relegado de la actividad crítica toda la producción de los grandes escenógrafos españoles del XIX, que trabajaron en Madrid y Barcelona con singular pericia.[11] La obra comienza con un análisis desde la antigüedad, describiendo el teatro griego y romano, su decoración y representaciones pictóricas, y como esto se lleva cabo en España. Prosigue con las escenografía al aire libre de los siglos XVI y XVII, o la escenografía teatral de los Palacios Reales durante los siglos XVII y XVIII, pasando a analizar los corrales de Comedias.[12] Enseña los teatros que han existido en ciudades como Madrid o Valencia, amén de dar a conocer de una manera gráfica, con fotografías y grabados, los principales escenógrafos y pintores dedicados al teatro en España desde los

---

[6]ABRIL, Manuel. "La escenografía moderna". *La Ilustración española y americana*, 26 (1915).

[7]ALSINA, José. "La tradición escenográfica". *Blanco y negro*, 28 de octubre (1934).

[8]NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "Las máquinas teatrales...". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Arquitectura teatral...*, pp. 58-60.

[9]HOYO, José María del. "El teatro por dentro. Vestuario y decoración. II". *Blanco y negro*, 14 de junio (1925).

[10]MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *La escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923. Del mismo autor: *La escenografía española. Bosquejo histórico d las decoraciones teatrales y los pintores escenógrafos*. Madrid, 1915.

[11]CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974, p. 35.

[12]*Teatros del siglo de Oro: Corrales y coliseos en la península ibérica*. Ed. J. Mª. DIEZ BORQUE. *Cuadernos de teatro clásico*, 6 . Madrid: Ministerio de cultura, 1991. (Contiene colaboraciones de Ruano de la Haza, John J. Allen, Pascual Bonis, Jean Santanrens y Jean Mouyen, entre otros).

inicios.[13]

A finales de la década de los veinte se publicaría otra obra sobre el teatro y la escenografía contemporánea, que seguiría muy de cerca la metodología de Muñoz Morillejo, "*Nuevo Escenario*" de **Estévez Ortega,**[14] que pondría de manifiesto la situación actual del teatro, aportando sobre todo una gran información al respecto. Cumple un panorama moderno de teatro, comenzando por su génesis, desde la antigüedad y la Edad Media, hasta la contemporaneidad. Es interesante como obra de conjunto, ya que planteará los problemas que aquí venimos analizando; mostrando una especial simpatía por los dramaturgos extranjeros como Bernard Shaw, Pirandello o Bontempelli, sin olvidar a los rusos como Andrieve, Gorki o Chejov. También nombres españoles como Martínez Sierra o Gómez de la Serna, como los auténticos renovadores del teatro español del momento e introductores de los "*snob*" y vanguardista, como una auténtica reivindicación, a pesar del dominio aplastante de la tradición.[15]

El crítico Manuel Abril también siente la necesidad de preocupación sobre estos aspectos, señalando dos tendencias escenográficas en España: "*los de siempre y los demás*", estas últimas serían las renovadoras, que emplearían las "*metáforas*" como único procedimiento de expresión, cuya característica principal será la "*emoción*", a pesar de que estos nuevos decorados sean de una sugerente "*rareza*".[16] Este planteamiento, es el que se va a mantener durante el desarrollo del arte teatral en España durante estas dos décadas.

Durante la segunda mitad del XIX el melodrama romántico y popular fue la edad de oro de la escenografía pintada de las decoraciones. Estos antiguos decorados de tela de los melodramas y las óperas tenían la misma función gratuita y alienante. En cierto modo, sería la línea a seguir por muchos escenógrafos "*puros*". Así por ejemplo cuando se ponía en escena una comedia de Linares Rivas o de Jacinto Benavente, siempre era colocado un gran tapiz pintado, al que se añadía grandes y hermosos divanes bien tapizados, que provenían de anticuarios o de casas aristocráticas, o de tantos otros lugares. Y estos "*trastos*" en escena empezaban a tener demasiada significación, es decir, que significaban demasiado, eran testimonios elocuentes que apresaban la imaginación, más que la disparaban.[17] Había un predominio, de la pintura de escena realista que prolonga los conceptos de representación del siglo XIX, y que pondrá al fondo plástico a unos textos que tampoco ofrecen ninguna novedad, como el de los Benavente, Arniches, Linares Rivas, los Alvarez Quintero, Marquina, Villaespesa, los dramas históricos, etc. Todo esto llevado a cabo por escenógrafos como **Amalio Fernández, Luis París** o **Luis Muriel,** acercándose esporádicamente a unos signos de primigenia modernidad muy cercana al Simbolismo pero siempre muy tímidamente y sin consecuencias.[18] Un ejemplo a seguir por esta corriente

---

[13]SALGUERO, J.P. "Historia de la escenografía española de Joaquín Morillejo". *Bellas Artes.* 19 (1973).

ESTEVEZ ORTEGA, Enrique. *Nuevos escenario.* Madrid: Lux, 1928.

[15]OBREGÓN-CHOROT, A. d. "Nuevos escenario". *La Gaceta literaria,* 40 (1928). (R. B: de *Nuevo escenario* de E. ESTÉVEZ ORTEGA. Madrid: Lux, 1928).

[16]ABRIL, Manuel. "Emoción y pirueta". *Blanco y negro,* 1 de febrero (1925).

[17]NIEVA, Francisco. "La no historia de la escenografía teatral en España". *Cuaderno "el público",* mayo (1986). DHOY, José. "Vestuario y decoración". *Blanco y negro,* 23 de octubre (1927).

[18]ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía....* p. 244.

escenográfica que entronca directamente con el siglo XIX, vendría dado por una serie de normas que podemos resumir de la siguiente manera:

"*-Cuidar la sobriedad, y que esta sea mayor cuanto más rica sea la obra de pensamiento y poesía, para que la policromia del escenario, la vistosidad de los trajes y la frecuencia de los juegos de luz no den tal goce al sentido de la vista. La decoración no deberá nunca ahogar la obra.*

-Suprimir en escena todo lo superfluo y no poner más lo indispensable para el uso de los personajes.

-Preferir los grandes lienzos de un solo color para que no se distraiga la vista al público.

-Unidad en el criterio del decorado y los detalles de la decoración no se opongan unos a otros y se destruyan entre si.

-Y por último, pensar que el escenario debe aparecer ante el espectador como un cuadro...".[19]

Sassone propone esta serie de normas, que aunque el aplicaba concretamente a las comedias, se podrían extender a todas las manifestaciones teatrales que siguen esta línea verista y realista, sin apenas atisbos de modernidad, una línea que será la que domine el teatro comercial de éstas dos décadas, y que escenógrafos como **Moragas, Mauricio Vilomara, Junyet** o **Fernández Castanyer** llevarán a cabo de un modo frecuente.[20]

Un escenógrafo que representó el paradigma de esta tendencia tradicional y pura, fue el catalán **SALVADOR ALARMA**. Tuvo como maestros en Barcelona a Soler Y Rovirosa, y en Madrid a Bussato. Será el primero, el que influirá de una manera decisiva en él, integrado primeramente en la línea francesa para crear luego un estilo propio, vigoroso y colorista, de un talento excepcional en el momento de concebir arquitecturas fantásticas que se encontraban entre el sueño y la realidad, cerca a veces de la ilustración literaria, y sus decorados fueron siempre de un sólido efectismo, éste murió en 1900, pero cogió su antorcha Alarma, que siguió utilizando los mismos efectos aunque con mayor rigidez.[21]

Alarma seguirá la tradición de la buena escenografía catalana en esta línea realista, a pesar de todo, era el más avanzado y el único que recibía saludables influencias del extranjero, siempre plenamente imbuido de la "*pintura teatral*" de ese próximo pasado. Por lo que se puede considerar por tanto, como un artista fuera de toda escuela o tendencia y de toda clase de variaciones cronológicas. Era un pintor muy bien dotado, excelente compositor de planos arquitectónicos y sobre todo gran admirador de escenarios veristas. Dentro de esta tendencia es donde se desarrollarán sus decorados, sin prescindir de un discreto realce romántico y

---

[19]SASSONE, Felipe. "El decorado de las comedias". *Blanco y negro,* 16 de agosto (1925).

[20]BRAVO, Isidre. *L' escenografia...*, pp. 180 y ss.

[21]FRANCÉS, José. *Un maestro de la escenografía. Soler y Rovirosa.* Barcelona: Instituto del teatro nacional, 1928.

manteniendo la máxima de su maestro; "*la base del pintor escenógrafo ha de ser la arquitectura*".[22]

Salvador Alarma fue uno de los escenógrafos más prolíficos de España, uno de los mas contratados y admirados, tanto que incluso se llegaron a realizar exposiciones de sus bocetos, como la de febrero de 1928 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; y Santiago Rusiñol, el pintor y literato romántico llegó a decir de él:

"*Alarma es conocido de todos los que van al teatro en España, y los que no van conocen su labor. Pocos son los autores españoles que en el fondo de sus figuras no hayan visto un decorado del gran escenógrafo. Él es un perfecto paisajista, que sabe interpretar Naturaleza, y hombre fantasioso que sabe estilizarla, pudiendo decirse que dignificándola. El saber encontrar el justo ambiente al igual de una casa pobre que de un gran salón señorial, de un ambiente de sencillez que de un amplio y majestuoso palacio, de humilde rincón de pueblo como el de gran ambiente de populosa ciudad.*

El autor se imagina lo que será un medio y el lo agranda y lo dignifica y, sin apartarse de lo que le dictan, pone un estilo de exhuberancia. El autor hace el croquis y nuestro artista amplia la silueta de visión, siempre clara y luminosa...".[23]

Estas palabras de Rusiñol sobre nuestro escenógrafo reflejan el gusto de un grupo de la sociedad española de su tiempo, que sigue los presupuestos tradicionales y clásicos en el gusto estético de la plástica. Así todos los maestros escenógrafos con técnica más cerca del realismo tuvieron por base la enseñanza del dibujo con toda la solidez y el conocimiento de arquitectura tan necesarios aunque sólo sea dentro de la mayor sencillez, y esto nos hace regresar en cierto modo a los ancestros del Renacimiento, donde tanto los pintores como arquitectos veían muy claro las posibilidades dramáticas de la plástica, pero siempre proyectando hacia el descubrimiento de la perspectiva, y así el teatro de Renacimiento marcará todo el teatro posterior y de manera figurada podríamos considerar a Alarma como seguidor de aquellos pintores y arquitectos, como Rafael, Bramante, Palladio o Miguel Ángel, a través por supuesto de un filtro que sería el teatro y el arte español de su evolución hasta el siglo XX.[24]

De este modo, sus antecesores como Soler y Rovirosa, Bussato, Bonardi o Ferri, inculcaron a sus discípulos la teoría única para llegar a la máxima perfección en la escenografía propiamente dicha, en el arte de pintar decorados, dibujándolos previamente con toda justeza de línea y carácter. Alarma será el continuador de la línea realista y el más representativo, pero cabe decir que tampoco desdeñó los nuevos avances técnicos del teatro como la electricidad, luminotécnica, escenarios, etc.[25]

Pero igual que en esta línea existe un marcado carácter de dirección escenográfica realizada por el "*maestro pintor*", que podríamos considerar como un calificativo decimonónico, en otras tendencias más renovadoras, va a ir quedando poco a poco desplazado por este modo la especialización si no se rompe, si tiende a cambiar ese carácter hermético del oficio. Por lo

---

[22]ESPINA, Antonio. "Exposiciones: Salvador Alarma". *La Gaceta Literaria*, 29 (1928). MESTRES, A. *Colección de 33 decoraciones del escenógrafo Salvador Alarma III*. Barcelona, 1919.

[23]DHOY, José. "Vestuario y decoración". (Sobre S. Alarma) *Blanco y negro*, 12 de febrero (1928).

[24]NIEVA, Francisco. "La accésis plástica del teatro". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 65.

[25]DHOY, José. "Vestuario y...".

tanto hay que decir que se producirá por otra parte un progresivo trato entre artistas plásticos de vanguardia, con autores teatrales y directores escénicos, era una corriente general europea que en España apenas se dio, si salvamos las excepciones de los más avanzados como Martínez Sierra, García Lorca, Rivas Cherif o Valle-Inclán. Y esto enriqueció decisivamente los distintos planteamientos estéticos.[26]

Valle-Inclán sería uno de los primeros dramaturgos españoles que iban a tener un contacto más directo con los pintores de su época, además de ser uno de los dramaturgos más novedosos de nuestro siglo. Fue un insigne conocedor de las artes, de la pintura y arquitectura, además estuvo muy relacionado con los cargos oficiales relacionados con el arte, incluso en 1933 llegó a ser director de la Academia de Bellas Artes Española de Roma. Y se dedicó muy de lleno a la crítica de arte. Y esto incluso influirá en la propia concepción de su obra dramática.[27] Así por ejemplo, Victoria Durán, recuerda la preocupación de la plasticidad escénica de Valle-Inclán, en sus clases de estética en le Escuela Superior de Bellas Artes, donde describe la manera como concebía la presentación plástica de algunas obras de teatro. "*Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil...*".[28] Incluso en algunos de sus montajes de "*El Mirlo Blanco*", grupo de teatro experimental del que ya hemos hablado, cuidaba mucho sus puestas en escena y escogía muy bien a sus colaboradores como el escenógrafo Salvador **Bartolozzi**, uno de los más destacados de su tiempo.[29]

Esta colaboración que comienza a darse con los pintores-escenógrafos, no serían meros aficionados, sino que eran pintores capaces de realizar en grande las obras que el teatro juzgaba como necesaria, muy alejadas en este sentido de las normas estéticas que no rebasaban el nivel marcado por las revistas ilustradas burguesas de aquel tiempo. En muchos casos, gracias a la labor de los periódicos ilustrados y a la labor que representaba la intervención de documentados directores de escena en el cine, ya que gran parte de las películas representaban decorados de interiores, y poco a poco se va introduciendo en una cuidadosa plasticidad. También tuvieron que ver mucho la admiración de espectáculos extranjeros de carácter vario, que permitían apreciar maravillosos efectos escénicos.[30]

En España hasta esos años se había desdeñado la intervención y colaboración de artistas aptos y bien orientados, hasta que aparecieron en escena personajes del teatro tan influyentes como Margarita Xirgu, Martínez Sierra o Rivas Cherif, que decidieron poner mucho a favor en el cuidado de la escena, poniendo las obras hasta con fastuosidad y sirviéndose de pintores y dibujantes como Moreno Carbonero, Comba, Penagos, Burmann, Fontanals o Mignoni.[31] En esto, la dirección escénica tuvo mucho que ver, y es que algunos de nuestros directores escénicos más

---

[26]HERNÁNDEZ, José. "Teatro y pintura, una cuestión de parentesco". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 59.

[27]LLORENS, E. *Valle-Inclán y la pintura*. Madrid: Ínsula, 1975. LAVAUD, Eliane. "Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908". *Papeles de Son Armadans*, 242 (1976).

[28]DURÁN, Victoria. "Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en verso". *La Voz*, 26 de enero (1936). En: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús."Valle-Inclán y los teatros...", p. 73.

[29]DONATO, Magda. "Lo decorativo en la escena". *El Heraldo de Madrid*, 25 de diciembre (1926).

[30]AMORÓS, Andrés. *Luces de candilejas...*, pp. 185-216. (Capitulo sobre el cine).

[31]HOYO, José Mª del. "Vestuario y decoración. I". *Blanco y negro*, 17 de mayo (1925).

avanzados comenzaban a hacerse eco de los grandes avances en el teatro europeo en este campo, Gordon Craig, Reinhardt, Meyerhold o los "*ballets russes*", comienzan a introducirse en España, aunque la mayoría de las veces sólo sea para que la crítica del momento se ocupe de ellos, y realmente no se lleva ninguna de sus teorías a la práctica.[32]

Si alguien tuvo que ver en el cambio, este fue **Gregorio Martínez Sierra** y su "*Teatro de Arte*", que estuvieron muy influidos por los "*ballets russes*" de Diaghilev.[33] Este empresario nacido en Rusia, culto refinado y "*snob*" se lanzó a la avidez artística poco antes de la Guerra Europea; sus famosos ballets, que estaban realizados por decorados convencionales pero pintados por artistas nuevos, la mayoría de vanguardia. Con nuevos colores y nuevas formas, fue una explosión de decorativismo lujoso, realmente causó una gran sensación allá por donde iban. Con él trabajaron los mayores artistas del momento desde Gontcharova a Léger, y los mejores músicos de Stravinsky a Falla, y grandes dramaturgos como Cocteau. Además de muchos pintores españoles como Salvador Dalí, Joan Miró, José Mª Sert, Juan Gris o Pablo Picasso.[34] Y esto será recogido en cierto modo por Martínez Sierra, y su centro de experimentación iba a ser El Teatro Eslava de Madrid, donde durante la década de 1920, se llegaron a realizar las representaciones más innovadoras del momento, al menos plasticamente, y esto debido sin duda alguna a sus colaboradores en las puestas en escena como fueron el pintor uruguayo asentado en España, Rafael Pérez **Barradas**, el escenógrafo catalán Manuel **Fontanals**,[35] que fueron sus más fieles colaboradores; un poco más tarde reclutará en Granada a Sigfrido **Burmann**, que provenía de Alemania donde había sido discípulo directo de los grandes renovadores del momento como Reinhardt y Piscator, introduciendo en nuestros decorados-cuando estos eran de cartón y papel pintados- elementos reales y objetos de valor. Su estética, que estaba enraizada en el verismo, evolucionaría de acuerdo con las orientaciones teatrales más modernas, acercándose siempre a la modernidad.[36] Tanto Barradas, Fontanals como Burmann trabajaron profesionalmente para García Lorca. El primero realizó los figurines para "*El maleficio de la mariposa*", y los otros dos trabajarán más adelante en montajes como "*Bodas de Sangre*" de su propia creación, o en montajes como "*La dama boba*" de Lope de Vega, donde se encargará de la decoración teatral Fontanals.[37]

También en la década de los veinte, concretamente en 1927, se producirá una colaboración muy significativa, nuevamente con Lorca a través de Salvador **Dalí**, que fue el encargado de diseñar los decorados previos bocetos de Lorca, para el estreno de "*Mariana Pineda*" en

---

[32]ABRIL, Manuel. "Tendencias escenográficas modernas". *Blanco y negro*, 15 de marzo (1925).

[33]En el capitulo sobre *El maleficio de la mariposa*, se analiza ampliamente la labor de Martínez Sierra en la renovación del teatro español de los años veinte.

[34]THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona/Buenos Aires: Argos, 1950.

[35]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Primera exposición de bocetos y figurines*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954. (Celebrada del 29 de mayo al 10 de junio de 1954, en la Escuela Superior de Arte Dramático).

[36]CARRIÓN, Ignacio. "La escenografía de Sigfrido Burmann". *Blanco y negro*, 27 de marzo (1971). Ver también: BURMANN, Sigfrido. "Medio siglo de escenografía a través de S. Burmann". *Arte-Hogar*, noviembre (1966).

[37]RAMÍREZ, Octavio. "Lope de Vega en un teatro nacional". *La Nación*, 25 de febrero (1924). En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Declarations et interviews retrouves". *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), pp. 330-331.

Barcelona.[38] Estos decorados supusieron una ruptura, por su auténtica concepción de la modernidad, a pesar de que algunos críticos los consideraron como promesa tardía, aunque espléndida.[39] Dalí era un conocedor a ultranza de los movimientos de vanguardia y de la escenografía desde sus años de la Residencia de Estudiantes en Madrid, ya había viajado a París y era uno de los más destacados y prometedores artistas del momento.[40] Y así proseguirá su carrera, principalmente como pintor, pero con variadas incursiones en el mundo de la escenografía del teatro y del cine.[41]

En esta línea de renovación escenográfica, tenemos que destacar a otro gran pintor catalán, **Joan Miró**; muy conectado con las vanguardias artísticas desde el principio, viajó a París muy joven (1919) y allí conocerá a Picasso y más tarde a André Bretón y todo el grupo surrealista, convirtiéndose en uno de los artistas más importantes e influyentes de su tiempo. Participó en tres ballets para Diaghilev, donde no sólo realizaría el vestuario y los decorados, sino que dio su propia visión escenográfica colaborando en todo momento con el coreógrafo y libretista. En 1926 realizó "*Romeo y Julieta*" en colaboración con el pintor surrealista Max Ernst, realizando un decorado muy onírico como correspondía a esta poética. En 1932 con la Compañía Nacional de los Ballets Rusos de Montecarlo realiza el ballet "*Juego de niños*" en colaboración con el pintor "*fauve*" francés André Deraín. Construyendo un decorado muy sencillo con motivos geométricos. De este modo Miró se fue abriendo paso en el mundo de la escenografía, que nunca abandonó hasta nuestros días.[42]

Otro español que trabajó en el mundo de la escenografía fue **Pablo Picasso**, que desde muy pronto estuvo ligado a los "*ballets russes*" de Diaghilev, con espectáculos como "*Le tricorne*" o "*Parade*", de un auténtico sabor cubista. Mas adelante, otros montajes para el mismo, como "*Pulcinella*" o "*Cuadro Flamenco*", este último en colaboración con **Juan Gris**.[43]

Podemos observar, que estos últimos artistas que acabamos de citar y que trabajaron para el teatro, existen una serie de coincidencias, así todos son pintores de formación y no escenógrafos. Por otro lado, todos son españoles aunque la mayoría de sus trabajos los van a realizar fuera. De este modo, entraríamos en la polémica de si su creación particular para cada una de las obras que montaron forman o no parte de la historia plástica contemporánea española o por el contrario sólo tenemos que tenerla en cuenta. De todas formas, no debemos olvidar la gran influencia que supuso para el resto de los pintores españoles del momento, muchos de los cuales no perderían el contacto a pesar de que la mayoría realizarían su obra en París, como ya señalamos en el primer epígrafe, y a la gran mayoría de estos pintores que viajaban a la capital francesa, Picasso los ponía en contacto con el mundo de la vanguardia. Artistas españoles de la Escuela de París se empaparon de las nuevas tendencias artísticas y poéticas. Algunos de los

---

[38]Ver capítulo dedicado a *Mariana Pineda* y su escenografía, donde se estudia la evolución de los decorados, a través de la estrecha colaboración de ambos artistas.

[39]TRIVELÍN. "El teatro en ...", p. 28.

[40]BURMANN, Sigfrido. "Sigfrido Burmann y Dalí". *ABC*, 4 de junio (1957).

[41]BRAVO, Isidre. *L' escenografia...*, pp. 210-211.

[42]MALÉN, Gual. "Miró: escenografía y color". *Danza 79*, 36 (1984). CORTENOVA, Giorgio. "Miró y Picasso: dos universos frente a frente". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Surrealismo en...*, pp. 65-70.

[43]COOPER, Douglas. *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

pintores que más tarde trabajarían el teatro pasaría por esta situación.[44]

Pero a pesar de todo el intento de modernidad, el predominio de la escenografía seguiría siendo del estilo "*verista o realista*", apegada a la tradición, por eso no fueron pocas las voces que se alzaban en contra de la renovación escenográfica y artística en general, pero esto hemos visto que es una constante, algunas de las afirmaciones que se vertían en contra del avance o la modernidad, decían:

"*...Cualquier aspecto de la escenografía de vanguardia, esto es, la sin razonar, será muy estimable, dentro de su sin razón, y sus componentes a base de estridencias y fantasías a todo capricho, un motivo de distracción a nuestro sentido visual, pero ausente del sólido dibujo que solicita imprescindiblemente la composición de un cuadro escénico donde se desarrolla un asunto todo lo teatral que se quiera, pero conservando alguna analogía con la vida real.* [...]*...sería absurdo que las figuras o personajes tuvieran un fondo que no fuera de acuerdo con el ambiente propicio, un ambiente que no se puede fantasear con extraordinaria libertad porque lo plástico es consecuencia inmediata del asunto y ambiente característico de la obra. 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*".[45]

Es cierto, que existe un predominio realista en la puesta en escena del teatro español del momento, sin embargo, los incentivos de algunos de los cambios que se produjeron en algunas propuestas escénicas modernas, sobre todo en los años de la República, serían las corrientes que irradiaban de París, incidiendo en la propuesta plástica de algunos espectáculos, que ya se habían empezado a dar desde el fin de siglo con el impresionismo, y que en pleno siglo XX, el fauvismo, cubismo, expresionismo, constructivismo o surrealismo, cada uno en su propio lenguaje y todos esencialmente antinaturalistas.[46] Aunque en España, como hemos repetido en diversas ocasiones, tendrán un forma peculiar de manifestarse algunas de estas corrientes, no sólo procedentes de la importancia donde a veces se mezclarán estéticas diferentes en una misma propuesta, sino de los formulables a partir de configuraciones de origen autónomo. Sin embargo, ninguno de estos vestigios a los que puede adscribirse nuestra vanguardia supone esas unidades de lenguaje y de poética a través de los que se articulan las vanguardias europeas.[47]

Los "*ismos*" de la nueva pintura en la escena van a tener carácter de brotes, nunca se van a manifestar en virtud de una articulación o una evolución, sino que aparecerán por importación, como ocurre con algunos de los montajes hechos pensando en las propuestas de un Reinhardt, Piscator o Bragaglia. Y otras veces gracias a las figuras de escenógrafo-pintores que llegan a España de París, como era el caso de Santiago **Ontañón** o que adscriben a algún movimiento

---

[44]OLIVARES, A. "Los pintores españoles...". TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes...". GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Europea de Ediciones, 1970.

[45]DHOY, José. "Vestuario y ...".

[46]BRAVO, Isidre. *L' escenografia...*, p. 181.

[47]BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas y textos...*, pp. 77-78.

vanguardista y los llevan a las decoraciones como fue el caso de **Alberto, Benjamín Palencia o José Caballero**, que estaban muy cerca del surrealismo. Además, todas estas similitudes con la pintura de escena europea van a tener un carácter mimético igual que en la pintura de la época, a propósito por ejemplo de la poética surrealista, cuando se dice que las importaciones españolas confunden y mezclan indiscriminadamente todo el conglomerado vanguardista.[48]

Durante el gobierno de la II República fue cuando por vez primera se atendió al teatro desde el poder sin ver en él más que una manifestación cultural y una creación estética, que como tal, se intentará hacer llegar a todos. De ahí la importancia al apoyo de las iniciativas del "*Teatro de Misiones Pedagógicas*", a pesar de su ingenuo utopismo, y el apoyo al Teatro Universitario "*La Barraca*".[49] Con ambas iniciativas se difunde el conocimiento de nuestro teatro clásico, además de las piezas del repertorio actual, pero esa difusión se hace con la única intención de divertir y enseñar, de hacer gozar con el espectáculo. Lejos, quedarían aquellos poderes que utilizaron el teatro como escuela de costumbres con toda la carga de trasnochadas moralejas que el siglo XIX había mantenido rotundamente. Y desde el punto de vista escenográfico, quizás fue la experiencia más satisfactoria en el panorama español de las vanguardias artísticas, injustamente tratadas en el panorama crítico contemporáneo, ya que este proyecto podría hacerse extensible a casi todos los temas en los que se una manera efímera convergen unitariamente diversos factores artísticos culturales, lo hacemos pensando en que existen dominantes históricos indiscutibles que acreditan la calidad y el interés d este tipo de manifestaciones.[50] Será precisamente con la "*La Barraca*" cuando teatro y artes plásticas alcancen en España el máximo auge y la experiencia más feliz, ya que casi en sus cinco años de actividad, además de difundir la cultura literaria y teatral al pueblo español, lo que es más interesante, es que se pondrá un nuevo sistema de trabajo artístico para que artistas tan importantes como: **Benjamín Palencia, José Caballero, Alfonso Ponce de León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz, Norah Borges** y el propio **García Lorca**, iban a difundir por España las concreciones de unos lenguajes artísticos hasta ahora desconocidos por el público popular. Así lo que en las distintas galerías de arte hubieran sido ya las habituales manifestaciones plásticas vanguardistas, pasaban a ser aquí, una experiencia completa y nueva, y un verdadero acto de comunicación artística en la que los baremos habituales incomprensión que rodeaba a estos jóvenes artistas, se sustituía por un acercamiento más espontáneo y popular, que acababa por coincidir con esa interpretación purificadora de los nuevos lenguajes del arte que tantas veces se había perdido, y tantas veces se había negado desde la naturaleza misma de los circuitos de consumo. Cada uno de estos artistas colaboraron con Federico García Lorca, en el diseño de decorados y figurines para cada una de las obras que el grupo montó, en unos lenguajes artísticos que iban a estar marcados por el cubismo y el surrealismo, sin una definición propiamente dicha.[51]

No será esta la única colaboración de algunos de ellos, realizaron otras colaboraciones con otros autores, en incluso algunos fueron profesionales de la escenografía para el teatro y el cine,

---

[48]CALVO SERRALLER, F. GONZÁLEZ GARCÍA, A. "Vanguardia y surrealismo...". De los mismo autores: *Surrealismo en España*. Madrid: Galería Multitud, 1975. ILIE, Paul. "El surrealismo español como modalidad". En: *Philológica Hispaniensia In honorem...*, pp. 95-103.

[49]Ver capitulo dedicado a *La Barraca*, donde se analiza ampliamente cada uno de estos aspectos.

[50]EQUIPO MULTITUD. "Escenografía teatral española (1940-1977)". *Pipirijaina*, 4 (1977).

[51]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente, 1976. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. La Barraca *y su entorno teatral*. Madrid: Galería Multitud, 1975. (Documentación a cargo de CALVO SERRALLER, F., GONZÁLEZ GARCÍA, A. y ROCHA, F.J.).

como fue el caso de Santiago Ontañón.[52] Otros lo alternarían a lo largo de su vida, dedicando parte de un trabajo a su quehacer personal, como Alberto Sánchez, que estuvo trabajando siempre en la escultura, pero sin dejar nunca el teatro[53], otros se acercaron esporádicamente como José Caballero, que incluso más adelante colaboraría de nuevo con Lorca en algunos de los montajes comerciales.[54] Algunos habían participado anteriormente con Lorca, como Manuel Ángeles Ortiz, muy ligado al montaje de los "*Títeres de Cachiporra*" de 1923 en su casa granadina o los montajes contemporáneos con Manuel de Falla.[55]

En general, estas colaboraciones que acabamos de señalar, fueron la tónica general de análisis de la tercera tendencia escenográfica, en la que los "*ismos*" y el teatro se unían para la realización de decorados teatrales con esa peculiaridad que caracteriza a la vanguardia española. Otros artistas actualmente renombrados y rescatados como fundamentales dentro de la vanguardia española, también se introdujeron en el mundo del arte escénico este sería el caso de **Maruja Mallo**, la pintora gallega muy cercana al surrealismo, amiga y componente femenina de la Generación del 27.[56] Su aportación a la escenografía, aunque nunca llegara a realizarse fue muy importante, en concreto la composición que hizo para el montaje que tendría lugar en la madrileña Residencia de Estudiantes, ideado por Rodolfo Haffter, y llamado "*Clavileño*", inspirado en un episodio del "*Quijote*", para el que haría vestuario y decoración. El texto cervantino inspiró a la pintora figuras realizadas con materias naturales: madera, esparto, vellones, de lana, paja, serrín, corcho. El caballo, los músicos y los personajes en general, son músicos estilizados que componen una encantadora familia. Las formas y los volúmenes son sometidos a los materiales, que en definitiva son los verdaderos protagonistas.[57] Sus palabras, pueden servirnos para apreciar sus nuevas ideas estéticas para el teatro:

"El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico-musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpos reales, tangibles sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos escenarios-decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la obra una vivacidad y un fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un

---

[52]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos verdaderos.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

[53]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en su época.* Toledo: Diputación Provincial/C.S.I.C., 1985.

[54]CABALLERO, José. "Testimonio". *Cuadernos "el público"*. 28 (1987), pp. 55-58.

[55]RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz. Federico García Lorca.* Barcelona: Plaza y Janés, 1984. (Ver capítulo dedicado a los *Títeres*).

[56]SANTEIRO, José Ramón. "Maruja Mallo". *Gaceta de Arte*, 105 (1931).

[57]GANDARA, Consuelo de la. "Maruja Mallo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310 (1976). LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Maruja Mallo". *Bellas Artes*, 35 (1974).

instrumento de creación escénica. Empleo de cuerpo humano como esqueleto mecánico para mi arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica.

La entrada de un personaje en escena para mi, es la presencia de un cuerpo en el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles.

Reduzco todo a un expresión simple inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas como arbitrario".[58]

Podemos observar que debajo de estas palabras subyace un texto bastante radical en cuanto a la concepción escenográfica, muy cercana en muchos postulados vanguardistas, que nos recuerdan a todas las nuevas teorías escénicas que llevan a cabo los componentes de la Bauhaus, u otros artistas dedicados también al teatro como Léger o Sonia Delaunay, en ese afán por las construcciones mecánicas (esqueletos mecánicos), máscaras, concepción arquitectural, dinámica del escenario, etc. Fuera de todo ilusionismo decorativista y simbólico.[59]

Esta alternativa escenográfica de vanguardia tuvo realmente bastante poco éxito durante el período republicano, incluso comenzada ya la Guerra Civil después de julio de 1936, el bando republicano reunió a algunos de estos pintores para la realización de aquellas obras de teatro que llamábamos de "*urgencia*", así autores como Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto o Santiago Ontañón, formaron parte de un grupo de escenógrafos bajo el nombre de "*Nueva España*", para animar el teatro español durante la Guerra Civil.[60]

En definitiva, las escenografías dominantes durante la II República, serían nuevamente las "*realistas*" a excepción de lo señalado anteriormente. En el teatro comercial dominará esta decoración teatral donde apenas había innovación. Sólo el teatro estrenado por García Lorca, Rafael Alberti o Alejandro Casona, en Madrid, serían los únicos autores que disfrutarían con auténticas puestas en escena de vanguardia, que serán llevada de la mano de escenógrafos tan renombrados como Burmann o Fontanals. Precisamente ambos fueron colaboradores fieles de Lorca en alguno de sus montajes con más éxito, como veremos al final, obras como "*Yerma*", "*Bodas de Sangre*" o "*Dª Rosita la soltera*".[61]

Como apunta Francisco Nieva, somos "*formalistas y miméticos, Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exiliamos a Buñuel y a Picasso, hicimos casi vejación oficial de Juan Gris, y nos hemos reído de todo lo que ha querido, y aún podido hacer algo diferente, que no se pareciese a lo que se hacia ya en el extranjero, todo ello a partir del siglo XVIII*". Por eso los escenógrafos como Burmann, Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón, Mignoni etc; fueron los únicos que nos dieron la impresión de una cierta apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Es difícil sentenciar su trabajo si era o no absolutamente innovador, pero el talante de algunas de aquellas escenografías, no faltaba

---

[58] MALLO, Maruja. "Escenografía". *Gaceta de Arte*, 34 (1935). De la misma autora: "El surrealismo a través de mi obra". En: *El surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., pp. 189-194.

[59] ABRIL, Manuel. "María Mallo". *Revista de Occidente*, 61 (1928). WESTERDAHL, Eduardo. "María Mallo, la constante dramática de su pintura". *Gaceta de Arte*, 17 (1933). ÁRBOL, Carlos E. del; OLALLA REAL, Ángela. "Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993).

[60] "Una exposición". (Sobre escenografía) *El mono azul*, 10 (1936).

[61] ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 276-279.

libertad de interpretación, osadía, y experimentación por el uso notable de la diversidad, aunque evidentemente un decorado de Alarma era muy diferente de uno de Fontanals y mucho más si era de Alberto Sánchez o Benjamín Palencia.[62]

Y si durante la década de los veinte y treinta la vanguardia escenográfica quedó prácticamente reducida a nos círculos muy restringidos, y los experimentos realizados no pasaron prácticamente de anécdotas, (si lo comparamos con el teatro francés, italiano o alemán contemporáneo al español del momento), todo quedaría truncado por la Guerra Civil, y prácticamente quedará rota la nueva experimentación en el teatro, hasta pasados los años cincuenta, pero esto se sale de nuestro ámbito de análisis.[63]

---

[62]NIEVA, Francisco. "La no historia de la...". pp. 13-14. Del mismo autor: "Un nuevo sentido de la puesta en escena". *Primer Acto*, 88 (1967).

[63]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977. NIEVA, Francisco. "Escenografía de la posguerra española". En: Catálogo citado. Ver también: MASQUA, Javier; FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. "Crónica de una miseria cotidiana". *Pipirijaina*, 4 (1977).

II. *El maleficio de la mariposa*: un concepto moderno de la escenografía. De los *Ballets Russes* al *Teatro de Arte.*

II. "*EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA*". UN CONCEPTO MODERNO DE LA ESCENOGRAFÍA. DE LOS "*BALLETS RUSSES*" AL TEATRO DE ARTE.

II.1. "*LA ÍNFIMA COMEDIA*".

Una de las primeras relaciones literarias que García Lorca tuvo en Madrid fue el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina, amigo de la familia de Salvador Dalí; pues será a través de él como conocerá Federico a Gregorio Martínez Sierra director del Teatro Eslava de Madrid, y una de las personalidades más influyentes en la vida literaria y teatral de entonces, no sólo en la capital de España sino en general en todo el estado. Y este conocimiento iba a traer como consecuencia el primer estreno del joven dramaturgo granadino en un teatro comercial, este será la conclusión final de un poema que se venía fraguando años antes y que culminará con el nombre de "*El maleficio de la mariposa*".[1] Concretamente, se estrenará el 22 de marzo de 1920 en el citado teatro, y es literalmente una fábula escenificada procedente de un poema temprano perdido. Una mariposa cae en un campo de curianas. Allí se enamora de ella Curianito, el nene, personaje imaginativo y medio poeta. La mariposa recobra su capacidad de vuelo y el amante queda abandonado. Quizá la obra acabaría con el suicidio del protagonista, pues el autógrafo de la misma estuvo varios años perdido y le faltan las últimas páginas.[2] Aunque como mantiene Piero Meranini,existe más de una versión de esta misma obra y la que estrenó en Madrid no fue la original en un principio, ya que al menos hizo dos versiones de la misma obra, pero ninguna definitiva.[3]

Sobre el proceso de metamorfosis del poema de la mariposa en obra de teatro hay pocos datos. Miguel Cerón recordaba haber recibido varias cartas durante el verano de 1919 de Gregorio Martínez Sierra, en los que el empresario madrileño le rogaba que acudiera a Lorca para que trabajara seriamente en el encargo. También recibió el poeta una serie de comunicaciones directas de Martínez Sierra, y por una carta del 7 de enero de 1920 sabemos que la obra la titulaba en un principio "*La ínfima comedia*", y que estaba pensada para ser representada, no por actores vestidos de insectos como al final se llevó a cabo, sino por títeres de un teatro de guiñol montado a estos efectos.[4]

García Lorca desde el principio de su labor va a buscar la expresión dramática al margen de los canones del teatro comercial de su época, connotados por la identificación de los signos familiares, y los signos de lo familiar que estructuran el drama burgués. Sin embargo, estos

---

[1]CANO, José Luis."De "*El maleficio de la mariposa*" a "*Mariana Pineda*" (Los años 1920 a 1927 de la vida de García Lorca)" . *Cuadernos Americanos*, 123 (1962).

[2]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1990, p. 261.

[3]Conferencia, que fue dada por Piero Meranini en Granada, en el Palacio de la Madraza en diciembre de 1993, con motivo de un ciclo de conferencias en homenaje a *Hermenegildo Lanz y las vanguardias de los años veinte granadinas (1920-1936)*; donde participaron entre otros: Ángel Isac, Juan Manuel Bonet y José Miguel Castillo-Higueras. El título de la charla de Meranini fue: "*El primer misterio de Lorca:* El maleficio de la mariposa".

[4]GIBSON, Ian. "En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)". En: *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de Lorca*. Ed. Ricardo DOMENECH. Madrid: Cátedra, 1985, p. 65.

intentos primerizos se le va imponer el problema de la representabilidad de la obra.[5] Esto Lorca lo va acometer con el acercamiento al "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra, que había declarado la guerra sin cuartel contra el realismo que había invadido sobre todo al teatro, y que sería en el terreno de la escenografía donde los esfuerzos renovadores iban a tener mayor resonancia, y allí contó con los mejores escenógrafos de la época de los que destacarán sobre todo tres, el alemán Sigfrido Burmann, el catalán Manuel Fontanals y el uruguayo Rafael Barradas, que renovaron la escenografía atrasada del momento en España, y que más tarde colaborarían encarecidamente con el propio Lorca en muchos de sus montajes posteriores, como veremos más adelante.[6]

La obra de Federico estaba influida por el teatro simbolista de Maeterlinck, por especial aproximación al mundo de los muñecos, que será posteriormente una constante en toda su obra como podremos comprobar. Ya habíamos dicho que el poeta trabajó en la obra concibiéndola para marionetas, y en este sentido el joven escritor conectará con una corriente europea moderna que arranca del romanticismo de Kleist y ya en pleno siglo XX repercutirá directamente en hombres de la escena europea como Maeterlinck, Valle-Inclán o el propio Gordon Craig, que propondrán marionetas como paradigma de libertad y modernidad, como un auténtico arranque a las limitaciones del gran teatro.[7] Y esto es lo que hará, ni más ni menos Lorca, acudir a los muñecos que se apartan en cierto modo de la realidad oficial, trastocándola, invirtiéndola y exagerándola.[8] Pero hemos observado como Martínez Sierra desechará este propósito lorquiano y finalmente serán actores los que realicen la obra, además de que los figurines y decorados ya estaban realizados, y muchos trajes hechos, sólo faltaba que Federico terminase la obra, y ante tanta insistencia, el poeta terminó la obra. Así el 11 de marzo de 1920 el diario "*El Heraldo*" de Madrid anunciaba en su página teatral del jueves, cuyo título era dado como "*La estrella del Prado*", primera obra dramática de este poeta. Pero la obra no se representó esta noche sino que tuvo que retrasarse una semana, y quizás esto se debió a problemas que surgieron de última hora en torno a la escenografía de la obra, ya que en un principio los decorados habían sido encargados al uruguayo Rafael P. Barradas, y que fueron rechazados por el propio Lorca la víspera del estreno, así que tuvieron que ser sustituidos por otros decorados de Fernando Mignoni, más acorde con las ideas del poeta, ya que según declaraciones posteriores de Sigfrido Burmann, los decorados originales encomendados a Barradas representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes que no gustaron a Lorca y por eso fueron cambiados por los de Mignoni.[9]

El programa completo de aquella velada del 22 de marzo de 1920 fue el siguiente:

[1°. Sinfonía. 2ª. La farsa de Lorde y Marsele, adaptación de Sinibaldo Gutiérrez, titulado, "*Colombina está rabiosa*". Interpretada pro Amalia Guillot, Manuel París y Manuel Collado. 3°. Estreno de la comedia en tres cuadros, en versión original de Federico García Lorca, ilustraciones

---

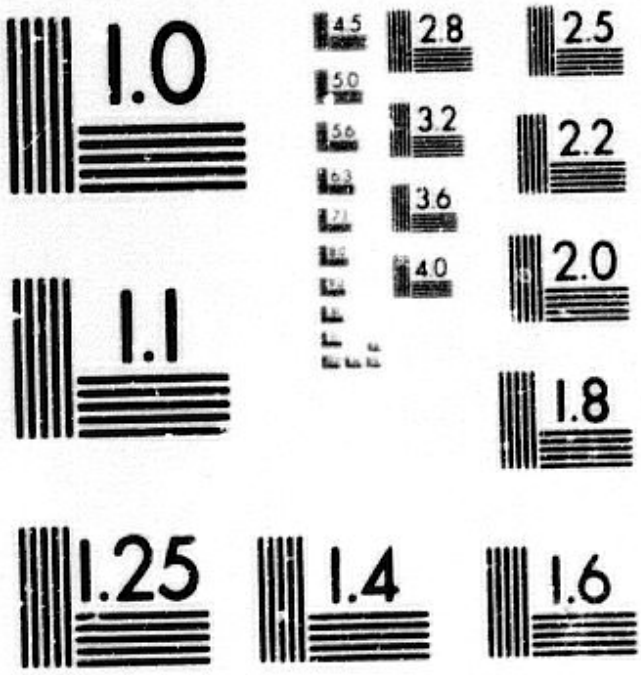
[5]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito de juventud*. 1ª Ed., Madrid: Cátedra, 1994, p. 21. (Ed. de Andrés SORIA OLMEDO).

[6]GIBSON, Ian. "En tono al primer...". En: *La Casa de Bernarda...* Ed. Ricardo DOMENECH., pp. 61-62.

[7]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito...*, p. 51.

[8]MERANINI, Piero. "Gli anni dei burattini". En: *L' imposible/posible di Federico García Lorca*. Ed. Laura DOLFI. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 139.

[9]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca I. De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Grijalbo, 1985, p. 256.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

intentos primerizos se le va imponer el problema de la representabilidad de la obra.[5] Esto Lorca lo va acometer con el acercamiento al "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra, que había declarado la guerra sin cuartel contra el realismo que había invadido sobre todo al teatro, y que sería en el terreno de la escenografía donde los esfuerzos renovadores iban a tener mayor resonancia, y allí contó con los mejores escenógrafos de la época de los que destacarán sobre todo tres, el alemán Sigfrido Burmann, el catalán Manuel Fontanals y el uruguayo Rafael Barradas, que renovaron la escenografía atrasada del momento en España, y que más tarde colaborarían encarecidamente con el propio Lorca en muchos de sus montajes posteriores, como veremos más adelante.[6]

La obra de Federico estaba influida por el teatro simbolista de Maeterlinck, por especial aproximación al mundo de los muñecos, que será posteriormente una constante en toda su obra como podremos comprobar. Ya habíamos dicho que el poeta trabajó en la obra concibiéndola para marionetas, y en este sentido el joven escritor conectará con una corriente europea moderna que arranca del romanticismo de Kleist y ya en pleno siglo XX repercutirá directamente en hombres de la escena europea como Maeterlinck, Valle-Inclán o el propio Gordon Craig, que propondrán marionetas como paradigma de libertad y modernidad, como un auténtico arranque a las limitaciones del gran teatro.[7] Y esto es lo que hará, ni más ni menos Lorca, acudir a los muñecos que se apartan en cierto modo de la realidad oficial, trastocándola, invirtiéndola y exagerándola.[8] Pero hemos observado como Martínez Sierra desechará este propósito lorquiano y finalmente serán actores los que realicen la obra, además de que los figurines y decorados ya estaban realizados, y muchos trajes hechos, sólo faltaba que Federico terminase la obra, y ante tanta insistencia, el poeta terminó la obra. Así el 11 de marzo de 1920 el diario "*El Heraldo*" de Madrid anunciaba en su página teatral del jueves, cuyo título era dado como "*La estrella del Prado*", primera obra dramática de este poeta. Pero la obra no se representó esta noche sino que tuvo que retrasarse una semana, y quizás esto se debió a problemas que surgieron de última hora en torno a la escenografía de la obra, ya que en un principio los decorados habían sido encargados al uruguayo Rafael P. Barradas, y que fueron rechazados por el propio Lorca la víspera del estreno, así que tuvieron que ser sustituidos por otros decorados de Fernando Mignoni, más acorde con las ideas del poeta, ya que según declaraciones posteriores de Sigfrido Burmann, los decorados originales encomendados a Barradas representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes que no gustaron a Lorca y por eso fueron cambiados por los de Mignoni.[9]

El programa completo de aquella velada del 22 de marzo de 1920 fue el siguiente:

[1°. Sinfonía. 2ª. La farsa de Lorde y Marsele, adaptación de Sinibaldo Gutiérrez, titulado, "*Colombina está rabiosa*". Interpretada pro Amalia Guillot, Manuel París y Manuel Collado. 3°. Estreno de la comedia en tres cuadros, en versión original de Federico García Lorca, ilustraciones

---

[5]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito de juventud*. 1ª Ed., Madrid: Cátedra, 1994, p. 21. (Ed. de Andrés SORIA OLMEDO).

[6]GIBSON, Ian. "En tono al primer...". En: *La Casa de Bernarda*... Ed. Ricardo DOMENECH., pp. 61-62.

[7]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito*..., p. 51.

[8]MERANINI, Piero. "Gli anni dei burattini". En: *L' imposible/posible di Federico García Lorca*. Ed. Laura DOLFI. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 139.

[9]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca I. De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Grijalbo, 1985, p. 256.

musicales de Grieg, instrumentadas pro José Luis Lloret, titulada: "*El maleficio de la mariposa*". Reparto: Prólogo: Luis Peña-Curianito el nene, Catalina Bárcena-la curianita nigromántica, Josefina Morer-la curianita Silvia, Amalia Guillot-Dª Curiana, Rafael Satorres, mariposa blanca, La "*Argentinita*"-Dª Orgullos, Eugenia Illescas-Dª Ponefaltas, Joaquín Almarche-Curiana campesina, Carmen Sanz-Curiana primera, Margarita Gelabert-Curiana 2ª, Dolores Suárez-Curiana 3ª, Soledad Domínguez-Caballero cingües (peregrino), Juan Beringola. Decorado: Mignoni. Trajes: Barradas. 4º. Estreno del sainete en un acto, original de Antonio Ramos Martín, titulado "*En capilla*". Reparto: Dª Dolores, Joaquina Almarche-Mateo, Manuel Collado-Perico, Manuel París-Joaquín Jesús Tordesillas-Don Simón, Juan M. Román-Don Santiago, Pablo Hidalgo-Francisco, Luis Pérez León].[10]

Podemos observar que el estreno lorquiano no venía solo, sino que fue acompañado con otros tres espectáculos de compañía. Sin embargo, en los días precedentes al estreno Federico estaba muy inquieto, dudando si debía retirar la obra o seguir con ella adelante, incluso convocó a sus contertulios del Rinconcillo, los que había en Madrid, en el Ateneo para pedirles su opinión, incluso si la retiraba tenía pensado indemnizar los gastos que ésta había supuesto a Gregorio Martínez Sierra, pero al final se dejó llevar por la intuición del estreno y del abrirse camino en Madrid como nuevo dramaturgo a pesar del previsible fracaso.[11]

Al abordar más adelante el análisis de la escenografía de la obra, nos detendremos más a fondo en el estudio de los decorados, puesta en escena y la crítica que todo esto conllevó. Antes queremos resaltar dos cuestiones que son fundamentales, a pesar del sonado fracaso que después comprobaremos. Y es la actuación en la obra por un lado, en la danza de "*La Argentinita*", y como protagonista a Catalina Bárcena, en el papel de "*Curianito el nene*", por otro. Uno de los mayores atractivos sin duda alguna fue la inclusión de Encarnación López Julvez, "*la Argentinita*" en el papel de la mariposa herida, y que sería la primera de una serie de colaboraciones entre la bailarina y cantante, y el mismo García Lorca. Ambos tuvieron siempre una estrecha relación, no sólo profesional sino de íntima amistad. Lorca tendrá siempre grandes elogios tanto para ella como para su hermana Pilar, también bailarina y colaboradora con Lorca en diversas ocasiones, de la que llegó a decir:"*la perfección de su estilo y la gracia perfecta de su escuela tienen sus raíces en el arte único de su maravillosa hermana, la Argentinita.*"[12] Para Fernández Almagro, uno de los rinconcillistas granadinos residentes en Madrid, el mayor atractivo de la obra fue sin duda alguna los recursos de ballet que Lorca utilizó a través de su colaboración con "*La Argentinita*" y al compás de la música de Grieg. Este estuvo presente en varios de los ensayos que Lorca realizó, como amigo granadino que era, y parecía garantizar el éxito con su danza en el momento decisivo, como refiere él mismo como "*baile fascinante, maléfica sugestión de la Mariposa, en vuelo sobre bajas realidades de la vida*".[13]

El otro gran bastión con el que contó Lorca para su estreno sería Catalina Bárcena, que

---

[10]GALLEGO, MORELL, Antonio. "El teatro lorquiano: del fracaso inicial a la apoteosis". En: *Philológica hispaniensia in honorem...*, p. 154.

[11]MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo (Testimonio para una biografía)*. Buenos Aires: Losada, 1958.

[12]GARCÍA LORCA, Federico. "Presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes". En: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1989, p. 416.(Ed. de Arturo del HOYO).[En adelante al citar las *Obras Completas* de García Lorca, lo haremos siempre refiriéndonos a esta edición con las siglas, O.C.]

[13]FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "El primer estreno de Federico García Lorca". *ABC*, 13 junio, (1952).

realizaría el papel protagonista de "*Curianito el nene*". Bárcena era la primera actriz de la compañía de Martínez Sierra, y una de las actrices más importantes del panorama teatral español del momento.[14] Pero cuando por fin, se estrenó la obra en la noche del 22 de marzo de 1920, ni la "*Argentinita*", ni Catalina Bárcena, ni la música de Grieg, ni los decorados y figurines de Mignoni y Barradas, ni siquiera la propia puesta en escena de Martínez Sierra, pudieron vencer la hostilidad del público. Según se desprende de la cartelera de prensa, la obra sólo tuvo cuatro representaciones, los días 22, 23, 24 y 25 de marzo de 1920, y ya nunca más se repondría en vida del poeta.[15]

El estreno fue un rotundo fracaso, a pesar de que los amigos "*rinconcillistas*" granadinos habían organizado una estruendosa claqué. Algunos amigos que asistieron al estreno recuerdan con simpatía este fracaso, Santiago Ontañón recuerda este estruendoso pataleo, "*...Todos se portaron muy bien..., pero el estreno fue desastroso. Fue uno de esos estrenos madrileños en que se venían abajo los techos del pataleo. De forma que "el maleficio" anunciado en el título, se cumplió al pie de la letra y hasta sus últimas consecuencias. Federico me lo contaba siempre muerto de risa, y hasta creo que exageraba las proporciones. Era natural: si él tuvo una vez un pateo, hubo de ser el pateo mayor del mundo... Y tan feliz*".[16]

También recoge este pateo Rafael Alberti, "*Hacía ya algún tiempo que Federico, de la mano amiga de Martínez Sierra, debutará como joven autor, en el teatro Eslava, con "El maleficio de la mariposa", obrilla ingenua, infantil, que el público pateó, haciendo chistes de cuanto sus personajes- cucarachas y otros bichillos- decían...*".[17]

No sería los únicos que se hicieron eco de este fracaso inicial de Lorca, también la prensa madrileña estuvo muy al tanto de todo lo que aconteció, como veremos más adelante. Queremos hacer patente que este primer montaje lorquiano tuvo una serie de vacilaciones, como hemos visto, tanto en lo que se refiere al título de la misma como a los mismos decorados. Observamos por tanto, una inseguridad en el dramaturgo como en el empresario, que decidió el cambio de título, pero esto tampoco la libró del fracaso.

Una vez hecho el planteamiento inicial, como pequeña introducción de lo que realmente vamos a pasar a analizar, y que será la posible influencia e incidencia de los "*ballets russes*" en Lorca y concretamente en esta su primera obra, aunque también la hubo en otras, y todo ello a través de la mediación del "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra. Dedicando un epígrafe suficiente a ambos temas, ya que entendemos que son fundamentales para comprender el cambio que se va a producir en la escena teatral española y concretamente en el concepto de la escenografía y decorados de los años veinte, y del que se hará partícipe especial el propio Federico, a través no sólo de su primera obra representada, sino de aquellas que quedaron inéditas y nunca se llevaron a escena.[18]

---

[14]MARQUINA, Eduardo. "Catalina Bárcena". En: *Un teatro de Arte en España. 1917-1925*. Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA. Madrid: La Esfinge, 1925.

[15]GIBSON, Ian. "En torno al primer estreno...". En: *La casa de Bernarda...* Ed. Ricardo DOMENECH., p. 74.

[16]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p.141.

[17]ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 254.

[18]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito...*, pp. 111-129 y 319-338. Ver las distintas obras que escribió Federico desde 1917 a 1922, la mayoría de las cuales quedaron inéditas, y que ahora se publican por vez primera; la cuales tienen una relación bastante directa con *El maleficio...*, como *Del Amor. Teatro de animales* o *Jehová*, entre otras.

II.2. LOS "*BALLETS RUSSES*" Y SU INFLUENCIA EN GARCÍA LORCA.

"*El maleficio de la mariposa*" en su concepción global, desde su idea primitiva hasta su puesta en escena, tendrá una serie de características, como son el color, el movimiento, el ritmo y el sonido, convertidos en puntos clave para describir una visión escénica, plástico, musical y rítmica muy cercana al concepto de esplendor modernista de los "*ballets russes*" de Diaghilev, y son caracteres que recogerá el mismo Federico y los pondrá en practica en su obra, más tarde también su concepción de los títeres, incluso en "*La zapatera prodigiosa*", iban a estar inmersas en estas pinceladas diaghilevscas, tan lejanas a la ascética desnudez del teatro que tanto se llevaba en esos momentos en España.

García Lorca que a lo largo de su vida destacará sobre todo como dramaturgo, dominó muy bien su tarea como director de escena y será precisamente con esta primera obra suya con la que accederá de manera indirecta a esta capacidad suya, todo esto supervisado por Martínez Sierra, que será el receptor predilecto de las ideas de Diaghilev en España, junto a otros directores célebres como Rivas Cherif.[19] Incluso con el fracaso comentado, algunos críticos teatrales hicieron un alarde de erudición y perspicacia al indicar las posibles fuentes y antecedentes de la obra, se citaron así una serie de nombres y obras como, "*Chanteler*" de Rostand, "*Le Roman de Renart*", el ballet ruso "*El espectro de la Rosa*" que fue presentado en Madrid por Diaghilev en 1917, con Nijinsky, en el papel de espectro; "*El caballero lobo*" de Manuel Linares Rivas y "*Calila y Dimna*"; las fábulas de La Fontaine, Iriarte, Samaniego, etc.[20] Y evidentemente algo tenía de todos, aunque ninguno de los críticos tomó en cuenta los elementos irónicos y humorísticos de la misma, ni profundizó en su temática.

Pero serían aquellos ballets rusos que alguna vez vio el propio Federico, como lo recuerda Rafael Alberti, cuando por vez primera los pudo contemplar, concretamente en la representación de "*Le tricorne*" ("*El sombrero de tres picos*") de Manuel de Falla, cuyos decorados corrieron a cargo de Picasso, como veremos. Y esta visión produjo una auténtica sensación y un auténtico impacto estético, no sólo en Lorca y Alberti, sino en la historia de la danza y la música contemporánea. Pero como apunta Alberti, tal vez Federico vio estos ballets por primera vez en Granada, cuando fueron invitados por Manuel de Falla para que bailaran en los jardines de la Alhambra. Federico debió sentirse arrebatado por la música, y en esa unión de elementos cultos y populares que tanto le gustaban, y que en cierta medida marcaron la escena y la juventud de Lorca.[21]

Sería precisamente en la primavera de 1916, en el trasnochado Teatro Real de Madrid, el que acogerá un acontecimiento artístico de extraordinaria importancia, y éste fue el espectáculo de los "*baliets russes*" de Diaghilev que en presencia de Stravinsky, iba a poner en escena "*El pájaro de fuego*" y "*La consagración de la primavera*", además de "*Scherezade*" con la que

---

[19] UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca y el club teatral Anfistora: el dramaturgo como director de escena". En: *Lecciones sobre Federico García Lorca.* Ed. Andrés SORIA OLMEDO. Granada: Comisión del Cincuentenario, 1986, pp. 51 y 64.

[20] Crítica del *Heraldo de Madrid*, 23 de marzo (1920), p. 6. En: GIBSON, Ian. "En torno al primer estreno...". En: *La casa de Bernarda...* Ed. Ricardo DOMENECH., p. 73.

[21] ALBERTI, Rafael. "Evocación" (Prólogo). En: *España y los Ballets Russes.* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ. Granada: 38 Festival de música y danza, 1989. Exposición celebrada en el Auditorio *Manuel de Falla* de Granada, del 17 de junio al 2 de julio de 1989.

debutaron otras muchas piezas, algunas de las cuales repitieron al año siguiente; este acontecimiento hemos de tenerlo en cuenta como punto de partida en la renovación plástica de la escena en España. El público que contempló estas representaciones se vio de repente transportado por un nuevo torbellino de formas, colores y movimientos donde era imposible discernir la labor del pintor, la del músico o la del coreógrafo. Y desde luego estas yuxtaposiciones de colores en escena no podían imaginarse en Madrid fuera de un contexto oriental, en el caso de "*Scherezade*", e independientemente de su éxito de público, ese exotismo como si se hablara de un espejismo extraño, iban a quedar en la escenografía española contemporánea como punto de referencia para la renovación de muchas de los escenógrafos que trabajarán en el Teatro Eslava con Martínez Sierra.[22]

El mismo secretario y más tarde discípulo de Sergio Diaghilev confiesa el entusiasmo que supuso estar en España actuando, no sólo por el simple hecho de la actuación sino por la colaboración constante que hubo con distintos artistas españoles, como Manuel de Falla, Pablo Picasso, Josep Mª Sert, Juan Gris, Pere Pruna y Joan Miró, entre otros; que comenzaron a trabajar para el teatro colaborando en distintas puestas en escena de las obras representadas.[23] Pero sería a consecuencia de la I Guerra Mundial, cuando los "*ballets russes*" encuentran asilo en España, es cuando se producirá esa aportación tan gloriosa y esa colaboración tan brillante entre rusos y españoles, así los genios de Falla y Picasso, colaboraron con el coreógrafo Leonides Massine en la realización del ballet más importante e influyente de los que se realizaron, este fue "*Le tricorne*", y el propio Massine estudió las danzas folclóricas españolas, como el flamenco, que le habían enseñado el bailarín Félix Fernández resultó esa obra maestra de Falla. Picasso se encontraba trabajando en el ballet "*Parade*" de Jean Cocteau y Eric Satie, también para Diaghilev, cuando este comenzó las conversaciones con Falla.[24] Estaba realizando unos decorados y unos figurines absolutamente sorprendentes y novedosos de un marcado carácter cubista y radical, allí aparecían representados miembros del ballet disfrazados con el sentido del humor picassianos, como eran Lydia Lopokova, Massine, Stravinsky, Cocteau, Diaghilev, Olga Klokova y el propio Picasso.[25] Diaghilev también invitó al muralista catalán Josep Mª Sert, a realizar "*La legende de Joseph*", con la partitura de Richard Strauss, diseñando al final Leo Baskt, el vestuario. También realizó en 1916 el vestuario para "*Las meninas*" en ballet representado en San Sebastián para los monarcas españoles; o los decorados para la ópera "*La astuzie femenile*" de Cimarosa.

En realidad, la colaboración de Diaghilev y sus ballets con escenógrafos, músicos y bailarines españoles durante su estancia en nuestro país fue muy fructífera, incluso también fuera de nuestras fronteras nuestros artistas ejercían una gran influencia como era el caso de Picasso, Miró o Gris.

En 1920 siguiendo su línea cubista iniciada con "*Parade*" ideó el ballet "*Pulcinella*" de Pergolesi-Stranvinsky. En 1921, después del abandono de Léonides Massine; Diaghilev viaja a Sevilla en compañía de Stravinsky y Boris Kochno, para montar una especia de "*El barbero de Sevilla*", aunque la idea fue abandonada y en su lugar decidió en Londres llevar a cabo un cuadro

---

[22] ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 251-253. RIVAS CHERIF, C. "Los bailes rusos". *España*, 71 (1916). RIVAS CHERIF, C. "Más de los bailes rusos". *España*, 72 (1916).

[23] KOCHNO, Boris. "Recuerdo de España". En: *España y los....* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ.

[24] "Picasso: la telepatía de *Parade*". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), pp. 43-46. (Carta de Jean COCTEAU a Paul DERMEÉ, director de la revista *Nord-Sud*, 1917).

[25] MIGEL EKSTRON, Parmenia. "El teatro de Pablo Picasso". En: *España y los....* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ. BOLM, Adolfo. "El ballet ruso. Del memorandum de un bailarín". *España*, 389 (1923).

flamenco e invitó a Juan Gris a efectuar los decorados, aunque finalmente fue Picasso quién los llevó a cabo. Más tarde Gris colaborará con Diaghilev en espectáculos como "*Le tentations de la Bérgere*" o en óperas como "*La Colombe*" de Gound y "*Una education Maniquee*" de Chabrier.

En 1924, el pintor catalán Pruna también se hizo partícipe con Diaghilev, a quien conoció a través de Jean Cocteau, y realizó el ballet "*Les Matelots*" con música de George Auric y coreografía de Massine de regreso con los "*ballets russes*".[26] Joan Miró también fue comisionado para trabajar con Diaghilev, así en colaboración con Max Ernst, realizó los decorados para "*Romeo y Julieta*", con música de Constant Lambert y coreografía de Bronislava Nijinska. Ambos artistas por estos momentos se encontraban muy de lleno en el movimiento surrealista, y la noche del estreno en París sus camaradas realizaron una protesta contra la iniciativa capitalista de Diaghilev, pero esto contribuyó a que se incrementara el número de ventas de localidades por haber provocado el escándalo.[27]

Podemos considerar, que los "*ballets russes*" estuvieron unos años en España, actuando principalmente en Madrid y Barcelona, aunque otras capitales de provincia como San Sebastián o la misma Granada en 1918 también los disfrutaron, lo que contribuyó no sólo a conocer las danzas de grandes bailarines y coreógrafos como Massine o Nijinsky, ni de músicos como Stravinsky o Rimski-Korsakov, sino sobre todo a descubrir hasta ahora unos escenarios completamente nuevos, muy avanzados y de un auténtico carácter vanguardista, y muchos recogieron estas influencias intentándolas llevar a cabo en nombres como Martínez Sierra o el propio Lorca.[28]

El nexo de unión entre Lorca y los "*ballets russes*" se vincularía por diversas vías; ya hemos aludido a su visión de los ballets en Granada, de su relación con Falla y éste a su vez con Diaghilev. Su idea primigenia para el montaje de "*El maleficio de la mariposa*" era para muñecos de guiñol, pera esta idea fue rechazada por Martínez Sierra, aunque ésta sería una constante en toda la obra del poeta. Por estas fechas de auge de los ballets hay un progreso de la tendencia marionetesca, o si se quiere deshumanizante, que fue la que siguió Lorca en su obra. Estos ballets realizarían varios montajes en este sentido, así "*Petruchka*" de Stravinsky y Diaghilev o "*Las mujeres del buen humos*", donde la coreografía de Massine da a sus personajes una mecanicidad de títeres, prolongando así el sentido inhumano de la plástica estatuaria del "*Aprés Midi de un faune*" de Nijinsky o "*La historia de un soldado*" con su retablillo de arrabal de Stravinsky.[29] Sería precisamente ésta última obra citada, una de las que llevó a cabo su representación musical en la famosa sesión de títeres de 1923 en el día de Reyes Magos en su casa familiar, donde además ensayó el teatro planista junto a los muñecos de guiñol, como veremos en el siguiente capitulo. Y es una moda que los *"ballets russes*" estaban llevando a cabo en estos momentos; esta comparación o identificación entre marionetas y el supuesto "*acrobatismo*" de los bailarines rusos. Esta tendencia se dará principalmente en una serie de obras de Stravinsky, "*El pájaro de fuego*",

---

[26]BUCKLE, Richard. "La deuda de Diaghilev con España". Ibíd. Para un estudio más amplio, ver: BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. London: Weindenfeld and Nicolson, 1979.

[27]GUAL, Malen. "Miró: escenografía...".

[28]BUCKLE, Richard. "La deuda de...". En: *España y los...* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ. Ver también: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Diaghilev Ballet Material. Decor and costume desings, portrait and posters*. London: Sotheby and Con., 1968. (Incluye gran cantidad de bocetos de decorados y figurines de Baskt, Benois, Picasso, Gontcharova, Deraín, Larionov, Matisse, Léger, etc.).

[29]SALAZAR, Adolfo. "Diaghileff". *Revista de Occidente*, 26 (1929).

"*Petruchka*", "*La consagración de la primavera*", "*Pulcinella*", "*Mavra*" o "*El bazar fantástico*" de Rossini o "*La siesta de un fauno*" de Debussy, en tantos autores como Pontec, Prokofieff, Rieti o Nabokoff.[30]

II.2.1. DIAGHILEV Y LAS ESCENOGRAFÍAS DE VANGUARDIA.

Sergio Diaghilev fue sin duda alguna uno de los grandes animadores de la escena europea de los años diez y veinte, y una de las figuras más influyentes en el panorama de renovación escenográfica y la decoración teatral, muy al corriente de todos los movimientos vanguardistas que estaban surgiendo principalmente en Francia, Italia, Alemania o Rusia, en el contexto de las artes plásticas, Futurismo, Expresionismo, Surrealismo, Cubismo, Constructivismo... Será uno de los primeros personajes que suba a escena algunos de estos movimientos a través de los artistas, evidentemente, en un capitulo irrepetible en la Europa cultural de principios del siglo XX.[31]

Se encargará de la instauración y plenitud del gran espectáculo, que con el nombre de "*Ballets Russes*", tanto influyeron en las nuevas formas de la escenografía, de la danza y en el hallazgo de una nueva formulación teatral. Así en su juventud, se puso en contacto con grupos de artistas jóvenes, como Benois, Somoff o Leo Bakst, decididos a renovar la pintura rusa y a combatir el naturalismo reinante. Y pronto se convirtió en el ejemplo de esta nueva tendencia en la propugna de una nueva expresión estética, ya a finales del siglo pasado (1898). Y progresivamente sus actividades se concentraron en torno a estos ballets, cuyo primer espectáculo montado fue "*Boris Goudunof*" con Ana Paulova a la cabeza. Diaghilev transformó el concepto tradicional de danza jugando a la pantomima musical, y el baile de convertirá en un auxiliar de la pintura, de la sinfonía y del drama. Así poco a poco comenzaron a colaborar las más exquisitas audaces personalidades artísticas de nuestro tiempo desde Strauss, Debussy, Ravel, Satie, Falla a Picasso, Cocteau o Matisse.[32]

Uno de los objetos que más sorprendían al público que acudía a ver los ballets eran sin duda alguna, las decoraciones que servían de fondo a estos bailes, al paso que señalaban la unidad entre el decorado y el vestuario. Bajo la advocación de Diaghilev se reunían los músicos, decoradores y danzarines, y toda decisión era triplemente sancionada por todos los artistas, de donde era obligatorio que el resultado final obtuviese la plenitud y la perfección que presentaban en una fusión única. Todos contribuían con ello a un éxito total, sin pretender sobresalir por encima de nadie. Pero sin duda, el espectáculo podía fracasar sin la colaboración del escenógrafo, que ahora adquiere una personalidad propia, tras los esfuerzos de directores escénicos como Gordon Craig o Meyerhold. Y sería precisamente en Rusia donde esto arraigará de manera especial, la concepción nueva del escenario, llegando a una simplificación escénica pero muy expresiva, y esta será la línea a seguir por los "*ballets russes*". Así la decoración no aísla al trozo del escenario del resto del teatro, como el marco del cuadrado, o cuando más situar el momento escénico, de la más elemental manera y con el más sencillo simbolismo. Esto en cuanto a la forma

---

[30] Ibíd.

[31] BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du....*

[32] "Sergio Diaghilew". *La Gaceta Literaria*, 65 (1929).

y el color era esencialmente necesaria y primordial para conseguir una auténtica conjunción de colores, una armonía policroma de gran inteligencia, en unas relaciones íntimas de espectáculo total, no debemos olvidar esta constante en los montajes de García Lorca la búsqueda de un espectáculo único y total.[33]

La relación de Diaghilev y los ballets con los artistas plásticos más importantes del momento, durante los años de las efervescencias vanguardistas en Europa, ya hemos apuntado que son muy interesantes y se exportarán a los distintos países de un modo conceptual y también práctico. Quizá Diaghilev por su origen ruso, comenzará a echar de mano de artistas de su país. Así conforme iba avanzado la vanguardia rusa de los años 1910 a 1920 irá trabajando con pintores de la talla de **Gontcharova o Larionov** donde grandes artistas que militaron en el movimiento contructivista ruso, y que fueron muy influyentes en el arte ruso del momento, que junto con el Suprematista **Malevitch**, expandirá hacia Europa, principalmente Francia un nuevo concepto de la abstracción, que sería recogida en muchos casos por artistas y movimientos como "*De Stijl*" y **Piet Mondrian** en Holanda o posteriormente en la Bauhaus alemana con **Moholy-Nagy** a la cabeza.[34] Pero su relación no sólo se circunscribirá a los artistas rusos, aunque trabajarán muy a menudo con él, sino que romperán fronteras y prácticamente colaborarán los más avanzados e importantes artistas del momento, realizando decorados, figurines o atrezzos marcadamente vanguardistas. Estos "*ismos*" serían llevados a escena, el Expresionismo, el Fauvismo, el Cubismo, el Constructivismo, el Surrealismo, incluso el Dadaísmo fueron movimientos partícipes de los distintos montajes de Diaghilev. Así entre 1908 y 1929, año de su muerte, trabajaron para el montaje de infinidad de ballets y óperas algunos de los artistas más destacados del momento: **Braque, Robert y Sonia Delaunay, Juan Gris, Picasso, Léger, André Derain, Matisse, Roualt, Miró, Ernst, De Chirico, Laurens, Gontcharova, Larionov, Naum Gabo, N. Pevsner, Giacomo Balla, Baskt, Pierre Charbonier, Depero, Dobojinsky, Korovine, Pere Pruna, Josep Mª Sert, Survage, Maurice Utrillo,** etc.[35]

Toda esta parafernalia plástica fue vista por algunos de nuestros más destacados artistas, influyéndose directamente. Será Federico García Lorca el que recogerá también toda esta tradición plástica y la llevará a cabo a través de sus dibujos y sus diseños para decorados teatrales o en los dibujos que realizó independientemente o en sus cartas, se va a someter a una influencia decisiva de Diaghilev, no sólo en lo puramente teatral como hemos apuntado en su relación con el guiñol, sino en lo plástico y pictórico en todos los dibujos que realizó por ejemplo para la sesión de títeres de 1923 o para "*Mariana Pineda*" o incluso para "*La zapatera prodigiosa*", y un largo etc., pues esta sería una tradición muy bien aprendida por Lorca de Diaghilev y sus ballets, y llevada a cabo durante toda su vida. Como podremos comprobar a lo largo de este análisis, en cada obra montada por Lorca, ya sea para su teatro comercial (estrenos teatrales), ya sea para el proyecto cultural de "*La Barraca*", hay una vinculación de la expresión gráfica de sus dibujos a su expresión teatral, aunque poco a poco, hasta adquirir su propia independencia, que no es más que una continuación de una tradición no exclusiva de Lorca, ya que hay numerosos ejemplos de

---

[33] SALAZAR, Adolfo. "Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios: VII. Los escenógrafos y la coreografía". *Revista musical hispano-americana*, julio (1916). En: *España y los...* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ. Ver también: ALVAREZ DEL VAYO, Julio. "Figuras contemporáneas. León Baskt". *España*, 213 (1919).

[34] PARNACK, Valentín. *Gontcharova, Larionov. L' Art decoratif théâtral moderne.* París: Edition *La Cible*, 1919. (Contiene grabados originales y reproducciones de bocetos de decorados de los diferentes artistas citados).

[35] GONTCHAROVA, Nathilie. LARIONOV, Michel y VORMS, Pierre. *Les Ballets Russes. Serge de Diaghilew et la decoration théâtrale.* Dordogne: Pierre Vorms Editeur, 1955.

escritores dibujantes o pintores que van desde William Blake a Victor Hugo, pasando por Jean Cocteau, entre otros.[36]

No sería Federico el único que recogiera esta tradición de los "*ballets russes*", otros pintores-escenógrafos españoles, trabajarán en esta tendencia de colaboraciones para el teatro, muchos de ellos trabajarán para Lorca como los citados Alberto Sánchez, José Caballero o Manuel Ángeles Ortiz. Algunos de los cuales siguen su camino en la pintura haciendo en varias ocasiones incursiones para el teatro. La gran mayoría de los pintores del siglo XX colaborarán con el teatro y también con el cine.

Pablo Picasso, fue uno de los más destacados colaboradores en este sentido y haremos una mención especial breve, ya que sus trabajos con Diaghilev dieron un fruto una serie de escenografías que pasarán a la historia del arte escénico, como de las más importantes e innovadoras y que sentará escuela para que posteriormente otros artistas sigan su camino. Picasso plasmará en decorados y figurines, todo su mundo estético desde su primeras épocas más dulcificadoras como la época Azul o Rosa, hasta entrar de lleno en el Cubismo más radical, pasando por el Surrealismo. El mundo de los cafés, cabarets y music-halls o del circo se servirán junto a la novedad cubista y radical.[37] Realizó varias colaboraciones con Diaghilev, tanto de decorados, telones o figurines que el artista elaboró, para ballets tan importantes como: "*Parade*" (1917), "*Le Tricorne*" (1919), "*Pulcinella*" (1920), "*Cuadro Flamenco*" (1921), "*Le train bleu*" (1924), "*Mercure*" (1924), etc., que en un completo estudio de Douglas Cooper analiza detenidamente.[38]

Uno de los capítulos más interesantes de todas estas colaboraciones fue la que hizo para "*Le Tricorne*",de Falla y Massine, la realización de su ballet más importante y al mismo tiempo su favorito, bajo la advocación directa del bailarín español Félix Fernández.[39] Este ballet estaba basado en un obra de Pedro Antonio de Alarcón, "*El sombrero de tres picos*", que Diaghilev, Falla, Picasso y Massine idearon un fabuloso montaje sobre un viaje a Guadix, lugar donde el autor sitúa la acción de la pícara molinera, y que fue dibujada por Picasso con una gran variedad de tipos populares y paisajes.[40] De todas las colaboraciones entre Picasso y Diaghilev, ésta llevó un concepto estético más apegado a la tradición y al romanticismo, muy apegados a la estética de sus primeros tiempos, haciendo continuas pruebas en aspectos psicológicos y visuales de materia, y huyendo en cierto modo de la complejidad novedosa y cubista que suponía "*Parade*", por ejemplo. Picasso realizó numerosos bocetos para este montaje, tanto de los telones y decorados, como de los figurines, pero guardando esa línea estética arraigada en lo popular y

---

[36]FOURNERET, Patrick. "Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca". *Trece de nieve*, 1-2 (1976), pp. 159 y 164.

[37]ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Algunas reflexiones sobre la escenografía picassiana.(Conferencia)*. Málaga: Ayuntamiento/Fundación *Pablo Ruiz Picasso*, 1990, p. 17.

[38]COOPER, Douglas. *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968. (Contiene abundantes reproducciones de bocetos de decorados y figurines de los distintos montajes en los que participó).En 1965, el 22 de junio, fue presentada en el *Museé de Agustins* de Toulouse, una exposición titulada *Picasso et le théâtre*, donde se reunieron por primera vez más de 150 obras creadas por el artista malagueño para la escena y el circo. Todos quedan recogidos en la monografía de D. Cooper.

[39]RIVAS CHERIF, Cipriano de. "*El Tricornio*. Crónica rimada del baile del *Tricornio*, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920". *España*, 352 (1920).

[40]"Telón de embocadura para *El sombrero de tres picos*. Picasso". *Litoral*, 2ª época, 1 (1968).

tradicional, tal vez prefijada por Falla.[41]

Los "*ballets russes*" y sus ideas estéticas derivarán por toda Europa e incluso América. En España la recepción de esta corriente también tuvo su pequeño arraigo, en algunos directores escénicos o escenógrafos; pero el verdadero artífice receptivo fue Gregorio Martínez Sierra y su "*Teatro de Arte*", uno de los ejemplos básicos de esta influencia directa fue precisamente el primer estreno de Federico García Lorca para el teatro.

II.3. EL "*TEATRO DE ARTE*" DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA.

Los años que van desde 1919 a 1936 constituyen una época poco estudiada del teatro español en general, fue precisamente en ella cuando dieron sus mejores obras dos autores que tienen alcance internacional incluso universal; estos fueron Valle-Inclán y García Lorca. Llama la atención el hecho de que la fuente más usada sobre la escena madrileña sean los artículos de crítica teatral de Enrique Díez Canedo, crítico del diario "*El Sol*", y que fueron recogidos en un volumen en 1968.[42] Últimamente algunos estudios históricos ha hecho incursiones en la vasta actividad teatral de la época, pero nadie ha intentado una visión en conjunto basada en un investigación exhaustiva de la materia, actualmente dispersa en memorias, libros de crítica, colecciones teatrales y sobre todo la prensa del momento.[43] En general, faltan datos tan fundamentales como el número de estrenos en una temporada normal, el precio de las entradas, el nombre de los directores más importantes, los escenógrafos más destacados, el repertorio que se podía esperar, etc. En definitiva, todos los datos que consideran al teatro como un arte teatral, cual es nuestro objetivo, el teatro no sólo como texto, sino sobre todo como espectáculo.[44]

La propuesta del "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra iba muy encaminada a la renovación y revolución del arte escénico en España. Volviendo unos años más atrás de 1920, podremos observar que la idea de crear unos teatros alternativos al teatro comercial se remontan en España a la última década del siglo XIX, siguiendo sobre todo las iniciativas de André Antoine y su "*Theatre Libre*" parisino fundado en 1887, y en España surgieron a imitación unas propuestas como "*La compañía libre de declamación*" (1896) de Felip Cortiella e Ignasi Iglesias y el "*Teatre Intim*" de Adriá Gual (1898 y siguientes) en Barcelona,[45] "*El teatro Artístico*" de Benavente y Valle-Inclán[46] y el "*Teatro de Arte*" de Villaespesa en Madrid[47], que era probablemente el mejor

---

[41]MIGEL, Parmenia. *Pablo Picasso. Desings for "the three-cornered hat (Le Tricorne)*. New York: Dover Publications, inc., in association with Strawinsky-Diaguilev Foundation, 1978. (with 38 illustrations, including 31 in full color).

[42]DIEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de....* Del mismo autor: "Panorama teatral español...", pp. 13-52.

[43]DOUGHERTY, Dru. VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. "Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1987-1988). De los mismos autores: *La escena madrileña entre...*

[44]AMORÓS, Andrés. "La investigación teatral en España... Del mismo autor: *Luces de candilejas....*

[45]GALLÉN, Enric. "La reanudación del *Teatre Intim* de Adriá Gual, en los años veinte". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D., pp. 165-173.

[46]GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. "La recepción literaria-teatral y la definición del canon: el caso de Jacinto Benavente". Ibíd., pp. 275-284.

ejemplo de esta disociación y como quienes creían necesario el mantenimiento de la dignidad artística del teatro, se agrupaban, para realizar ediciones y representaciones que las empresas comerciales no aceptaban, y ésta era la idea de Martínez Sierra. Así los amantes del arte escénico, que era y sigue siéndolo, la síntesis y compendio de las bellas artes, dolidas por el industrialismo y comercialización del teatro, pretendían crear una fórmula del teatro que pudiera ser un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas formulas de arte. Así desde 1908 en adelante, el "*Teatro de Arte*", comienza a trabajar dando a conocer obras maestras del arte escénico, de todas los géneros sin prejuicios de escuela, ni tendencia, firmaban este manifiesto y formaban parte de esta idea hombres del teatro muy jóvenes que más tarde formarían la vanguardia teatral española como Jacinto Grau, E. Ramírez Ángel o José Francés, además de personalidades ya consagradas como Díez Canedo, Valle-Inclán, Benavente o incluso Pérez Galdós. El "*Teatro de Arte*" se usó también como pretexto para volver a cuestiones antiguas ya citadas como la decadencia del teatro y su excesiva industrialización. Durante los años 1909 y 1910 fueron intentos organizativos del mismo, que poco a poco acabaron en excesivas frustraciones y esto hizo que se disolviera hasta su aparición con Martínez Sierra.[48]

La renovación del teatro español empieza a producirse principalmente por la recepción de las ideas nuevas que llegan de Europa y en abandono paulatino de las formas ancestrales de la escena española. Y la renovación que empieza a preocupar entorno a los años veinte, se manifiesta en numerables tentativas, pero la principal es la renovación del escenario, sujeta mucho más a la tiranía de la materia. Los elementos materiales de que dispone el teatro moderno para contribuir a la ilusión dramática (trajes, muebles, decoraciones, luz) no se van desarrollando paralelamente sino cada uno en su evolución propia. Un ejemplo, la luz poco a poco se convierte en un elemento primordial y adquiere un gran valor por el uso de la luz eléctrica. Y todo esto había que añadir la colaboración de la pintura con el teatro adquiriría cada vez un mayor alcance y con Martínez Sierra llegará a extremos impuestos, como más adelante veremos. Con lo cual la decoración no llega a ser un elemento de engaño, como muchos propinaban hasta ese momento, sino que sugiere e indica el sitio no fotográficamente, sino artísticamente, hija de la imaginación pictórica, que variará según el estilo de las obras, el tipo de decoración. Este es el nacimiento del llamado escenario "*artístico*" cuyo mejor ejemplo conocido del momento son los ballets de Diaghilev.

Se van proponiendo en España distintas soluciones en la idea de renovación escénica, desde las posturas más radicales en contra de la fusión de los artes, proponiendo una simplificación y anulando todo lo que puede distraer, o por otra parte se proponen soluciones mixtas, que estarán entre la "*síntesis*" y el ritmo, que estarían representadas en Europa por Gordon Craig en Inglaterra y Max Reinhardt en Alemania, aunque al final la postura más idónea serían ensayadas todas, aunque sería la "*artística*" la que más éxito tendría y la que llevaría a cabo nuestro director.[49]

De esta manera el teatro poético en España en sus distintas versiones comenzará a coger un gran auge, no sólo se iban a representar obras del teatro clásico español, o dramas

---

[47]Villaespesa había tenido sus primeros contactos con Martínez Sierra en los últimos años del siglo XIX, con quien fundó una revista de marcado carácter modernista llamada *El Álbum de Madrid*; ver: SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900). Cartas al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez.* Granada: Universidad de Granada, 1974, pp. 75-79.

[48]RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El *Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1987-1988).

[49]HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "La renovación del teatro". *España*, 265 (1920).

decimonónicos, sino que hay una recuperación de la farsa poética, al estilo de Aristófanes, Plauto o Moliére, además de un progresivo avance en el vanguardismo poético Adriá Gual o Martínez Sierra, éste último poniendo de moda un género muy olvidado en España como la danza y la pantomima, en que fue decisiva la influencia de los "*ballets russes*" que los aclimató a nuestro país procurando imitarlos pero en análisis personal, así se estrenaron pantomimas como "*El sapo enamorado*" de Tomás Borrás o "*El corregidor y la molinera*" de Martínez Sierra y Manuel de Falla, amén del fracasado "*Maleficio de la mariposa*" de Lorca, con su historia de amor imposible y fatalista.[50] Aunque no todos en la época tenían la misma idea de renovación teatral, sino que eran muchos más radicales, y querían ir más allá de los autores teatrales e incluso de los empresarios, buscando al frente del teatro un hombre inteligente y culto, que no escriba y tenga el valor de arrinconar para siempre los viejos valores y gastados prestigios. Buscando una renovación profunda y completa y desterrando definitivamente las ñoñeces de Linares Rivas, las bufonadas de Arniches o el andalucismo de los Quintero, incluso Benavente se encuentra muy distanciado. Había que ultraizar el teatro. Y ni siquiera Martínez Sierra con sus intentos de renovación merecía la pena llegando a decir incluso, "*...Martínez Sierra es un ejemplo, cuando no llena el cartel con obras suyas-huecas, aburridas, insustanciales, hace una parodia mala de los espectáculos rusos...*".[51] Evidentemente estaríamos de acuerdo en parte con este crítico teatral de que la renovación ha de ser radical e innovadora, pero esto era imposible en el teatro español de la época, sobre todo por el peso de la tradición decimonónica y de autores como Benavente o Echegaray que pesaban mucho en la escena. Lo que es cierto, por otra parte, es que tanto Martínez Sierra como otros directores escénicos como Rivas Cherif, junto a autores como Valle-Inclán y García Lorca comienzan a poner las bases de un teatro más avanzado, pero que siempre deambulará entre la tradición y la vanguardia desde 1920 a 1939.

Será Martínez Sierra el que verdaderamente hizo del "*Teatro Eslava*" de Madrid el único teatro artístico de España, al estilo de las empresas titánicas europeas del "*Deutscher Theater*" de Reinhardt en Alemania, o el "*Teatro de Arte*" de Moscú de Meyerhold y Stanislavski o el mismo "*Murciélago*" de Balief, sin olvidar a los Gordon Craig, Adolphe Appia o Lugne-Poë; y como apunta Tomás Borrás girarán en torno a ideas que el "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra admirará, como "*la imaginación desbordante, la grandeza a lo griego, la religiosidad, la intención penetrante y aguda, el sentimiento de lo plástico, la exquisitez depurada, la teoría original, la reforma arquitectónica... Envidiamos el teatro social de masas mezcladas con el espectador, el actor, la luz elocuente dentro de la gama de valores escénicos, el arabesco quintaesenciado, el actor-máscara, el teatro instantáneo, la cúpula, la escena giratoria. Amamos y envidiamos ese numen fecundo que renueva la savia vital de la escena moderna y la pone de acuerdo con el espíritu multiforme del siglo*".[52]

Estas ideas apuntadas por el colaborador de Martínez Sierra en el Eslava, serán llevadas a cabo poco a poco en los distintos montajes que irán realizando en el teatro Eslava de Madrid, que montará una compañía activa, alegre y apta para todos los géneros, en un escenario con cuatro metros de fondo, un ámbito de trabajo estrecho y ahogado, donde los telones eran de

---

[50] RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 259.

[51] FIGARILLO. "La escena. Intermedios". *España*, 137 (1922).

[52] BORRÁS, Tomás. "Un teatro de Arte en España". En: *Un teatro de Arte...* Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA., pp. 14 y ss. José FRANCÉS, hace un elogio y una referencia bibliográfica del libro coordinado por Gregorio Martínez Sierra: "Un teatro de Arte en España". *La esfera, 680 (1927).*

papel, veran la luz autores viejos o clásicos como Shakespeare, Moreto, Moliére, Goldoni, Zorrilla, Ibsen o Dumas, y por primera vez en España Bernard Shaw; además de dar a conocer autores noveles como Concha Espina, Manuel Abril, Jacinto Grau, Luca de Tena, Tomás Borrás o García Lorca. Haciendo pantomimas y ballets al estilo de Diaghilev, como "*El pavo real*" de Eduardo Marquina o haciendo intervenir músicos de la talla de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Pablo Luna o María Rodrigo, bailarinas como "*La Argentinita*" o María Esparza, sin olvidar las interpretaciones de Catalina Bárcena y las modernas escenografías de Junyet, Mignoni, Fontanals, Barradas y Burmann.[53] Buscando una estética del género múltiple, sin nada de especializaciones en el repertorio, como no las hubo en el reparto de papeles, sin seguir ningún fanatismo de escuela o doctrina fija. La idea de Martínez Sierra era seleccionar siempre la obra por su belleza y después servirla en la escena, influyendo así en la transformación de las ideas, del gusto o del carácter de una época: "*Expresión del alma de su tiempo y de lo eterno...*".[54]

Por lo tanto, debemos decir que la labor teatral de Gregorio fue amplia y diversa, constituyéndose por si sólo un vasto panorama del teatro en todos los sentidos, visual y psicológicamente, llegando a adquirir personalidad propia como cualquier otro dramaturgo, que también él lo fue, y representando un concepto social al mismo tiempo que una formula estética. Por eso, podemos decir que su teatro es algo más que una antología de farsas hilvanadas para distraer a un público, sino que mantiene una actitud firme y expresiva, entrando de lleno en un teatro serio, diáfano y sencillo, asentándose sobre firmes cimientos sobre la realidad del momento. Martínez Sierra llegó al teatro después de un largo deambular por la poesía y la novela, llegando el mismo a la dramaturgia que incluso llegó a representar en su teatro como "*Canción de cuna*". Y como apunta Cassinos-Assens, la técnica de Martínez Sierra, es inconfundible por esa pulcritud que le caracteriza, "*por esa belleza literal. Lo es también por la sencillez de los argumentos, por la naturalidad y vivacidad de las figuras. Tiene todas las virtudes de la moderna técnica teatral...*".[55]

Gregorio Martínez Sierra aglutinaba en su persona la mayor parte de los eslabones de la producción teatral: autor, traductor, adaptador, director de escena y empresario. Aunque últimamente parece incuestionable que bajo la firma de Martínez Sierra, se escondieron dos nombres, el de él mismo y el de su mujer María de la O Lejárraga.[56] Y según las ultimas investigaciones, siguiendo a Antonina Rodrigo, queda totalmente desmitificada la figura de Gregorio, para hacer sobresalir la de ella; una mujer sumisa al marido, pero que muchas de las obras que Martínez Sierra firmó y montó fueron escritas por ella. Todo ello sin contar los distintos avatares a que se vio sometida durante su vida por parte de su marido.[57]

Gran parte de las obras de teatro escritas se aproximó a lo tradicional, lo cierto es que son muy escasos los títulos que sobreviven al paso de los años. Obras como "*Juventud, divino tesoro*" (1908), "*La sombra del padre*" (1909) o "*Esperanza nuestra*" (1917), no suponían un avance en el nuevo lenguaje teatral. El propio Martínez Sierra decía de su teatro que se despreocupaba por sacar consecuencias filosóficas o sociales de su teatro, que arrancaba sobre todo de una estética

---

[53]CHECA PUERTA, Julio Enrique. "Los teatros de Gregorio Martínez Sierra". En: *Un teatro de Arte...* Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA., pp. 121-122.

[54]Ibíd.

[55]CASSINOS ASSENS, Rafael. "El teatro de Martínez Sierra". Ibíd.

[56]O' CONNOR, Patricia W. *Gregorio Martínez Sierra. Crónica de una colaboración.* Madrid: La avispa, nº 3, 1987.

[57]RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra.* Barcelona: Círculo de lectores, 1993.

vinculada al modernismo, manteniendo estrechas relaciones con Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Pérez de Ayala, Valle-Inclán o Manuel Machado, y de aquí destacarían dos piezas de los que conformarían su "*Teatro de ensueño*" o "*Por el sendero florido*" y "*Saltimbanquis*" que constituyó uno de los éxitos más importantes de su producción dramática. y poco a poco se fue decantando hacia un teatro comercial en la línea de Benavente, donde obtuvo sus mayores éxitos como "*Primavera en otoño*", "*Lirio entre espinas*" y sobre todo "*Canción de cuna*", uno de los mayores éxitos del teatro español en el extranjero.[58] Su mujer María Lejárraga destaca su verdadera aportación al teatro como director de escena y lo que más aportó a la posteridad:

"Gregorio Martínez Sierra, mi marido, formó entonces, en sociedad con el insigne actor Enrique Borrás, su primera compañía dramática. Y por este motivo hubimos de recorrer España y el norte de Africa en una "tourneé", como acostumbraba a decirse. Con el deseo de facilitar su tarea al amigo a quien altamente estimaba y de cuya música fue ferviente entusiasta, Martínez Sierra le invitó a venir con nosotros a correr mundo. Y así convivimos casi todo un año, unos cuantos meses de invierno en Barcelona, otras de ciudad en ciudad en Andalucía y Levante; dos breves excursiones a Melilla, Ceuta y Tetuán. En aquella especie de hogar ambulante, Falla trabajaba en su orquestación: mi marido se ocupaba de ensayos y representaciones, haciendo su debut en el oficio-que ha sido su pasión número uno-director de escena...".[59]

Este recuerdo de María Lejárraga, es antes de 1917, antes de que en el Teatro Eslava se convirtiera en el auténtico "*Teatro de Arte*" que Martínez Sierra había soñado, ya que antes había trabajado a lo largo del territorio español, con Enrique Borrás y Catalina Bárcena, con quien formó compañía, o su colaboración con Falla para "*El amor brujo*" que bailó Pastora Imperio. Hasta que así consiguió dar el salto hacia empresario en el Teatro Eslava, en medio de ese sopor dramático en la que se encontraba sumida la escena española, Martínez Sierra se convertirá en el primer gran impulsor del "*Teatro de Arte*" en España que hasta ahora el teatro madrileño había sido sede de otro género escénico, como era la zarzuela, cosa que no sentó muy bien al convertirlo en teatro de "*verso*".[60] El empresario hizo gala de una intuición importante y ofreció un variado repertorio que comprendía casi todos los géneros, pantomimas, autos, sainetes, comedias, teatro poético, juguetes, además de dar a conocer autores noveles o extranjeros que estaban en la vanguardia del momento, como señala muy apropiadamente el crítico Díez Canedo, *"...los primeros impulsos de arte, en sentido decorativo, a la escenografía, buscando la colaboración de artistas...y alternando con traducciones de importancia la obra original de escritores españoles...".*[61] Volvemos a reiterar la idea de que la actividad de Gregorio Martínez Sierra debe considerarse como uno de los pioneros de la dirección escénica en España, fue asimilando progresivamente las nuevas formas teatrales salvando elementos de la tradición, llegando al concepto de "*espectáculo total*" que nosotros defendemos; su labor junto a los de Rivas Cherif, Adriá Gual o Lorca, abrió camino a una nueva forma de entender el teatro.

---

[58] CHECA PUERTA, Julio Enrique. "Los teatros de Gregorio...". En: *Un teatro de Arte...* Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA., p. 123.

[59] MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo (Medio siglo de colaboración).* México: Biografías Gandesa, 1953, p.128.

[60] RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu y su...*, p. 122.

[61] DIEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de...*, Vol. I., p. 55.

II.3.1. LOS ESCENÓGRAFOS.

En 1925 y con motivo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, el Teatro Eslava de Madrid, cuya dirección estaba a cargo de Gregorio Martínez Sierra, mandó un conjunto de bocetos de decorados y figurines de los más representativos que habían sido realizadas para distintas obras de teatro llevadas a escena. Los bocetos pertenecían a los distintos escenógrafos que trabajaron para el Eslava, alguno de los cuales como veremos, serán de los más importantes que había en España. Allí se expusieron bocetos de Manuel Fontanals, Burmann, Néstor, Fernando Mignoni y Barradas entre otros. Suponía llevar lo más avanzado de la escenografía española(si exceptuamos a los escenógrafos catalanes)[62] concretamente la madrileña, a un lugar que era cuna de las vanguardias artísticas del momento, con cierto riesgo.[63]

Estos escenógrafos contribuirán de una manera decisiva a la renovación del teatro y también a la renovación general artística del país. Podemos pensar que lo que sucede en el Eslava sea una coincidencia o no, pero lo que es cierto es que la mayoría de ellos, en los años posteriores cuando los estrenos comerciales de García Lorca eran un hecho, trabajarían con él, Burmann y Fontanals principalmente.[64]

Barradas y Mignoni fueron los encargados de realizar figurines y decorados para el estreno de "*El maleficio...*", que analizaremos específicamente más adelante. Hubo un gran número de dibujantes y bocetistas que también trabajarían a lo largo de diez campañas como fueron Alarma, Benedito, Brunet, Junyet, Lafora, Penagos, Periquet, Pons, Vilumara y Zamora. Al principio se mantendrá en general, un discreto conservadurismo realista, destacando decoraciones para "*Don Juan Tenorio*" (1916) de Vilaumara a base de planos lisos donde emergían los personajes vestidos con una indumentaria que reflejaba una rigurosa fidelidad histórica, o "*El sapo enamorado*" con decorado de Zamora, o la reconstrucción de trajes y decorados de la época para "*La dama de las Camelias*" (1917) etc.[65] Entre todos los escenógrafos citados esta tendencia más conservadora y realista, Salvador Alarma será un caso excepcional como vimos en el primer capitulo, será uno de los que más trabajarán en el teatro español de la época, y por tanto uno de los más influyentes.[66] Pero por regla general esta será una tendencia de la mayoría de los pintores-escenógrafos, el apego a la tradición, salvo algunas excepciones que intentaremos desvelar a lo largo de este trabajo.[67]

Pero serían Burmann, Fontanals y también Barradas, los artistas básicos que llevarían la renovación de la escena del teatro de Martínez Sierra. Barradas será el más vanguardista y radical,

---

[62]BRAVE, Isidre. *L' escenografia....*

[63]ABRIL, Manuel. "Exposición de artes decorativas, de París. La instalación del Teatro Eslava". *Blanco y negro,* 1792 20 de septiembre (1925).

[64]RAMÍREZ, Octavio. "Lope de Vega en un...". En: Marie LAFFRANQUE. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 331-333.

[65]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su teatro de Arte.* Madrid: Fundación Juan March, 1980, pp. 7-8.

[66]DHOY, José. "Vestuario y...".

[67]MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *La escenografia...*

como veremos más adelante, mientras que Fontanals será el más significativo de todos en esa realización de decorados; en los que predomina la elegancia, la línea curva, el color y sobre todo la fantasía. Burmann por otra parte, sería el punto de convergencia entre los tres por ser el más vinculado a la técnica desde un principio, y conocedor de todos los secretos llevará a cabo el diseño de sus compañeros;[68] ya los analizaremos más ampliamente en el último capitulo la labor y la obra de Burmann y Fontanals.

II.3.1.1. RAFAEL PÉREZ BARRADAS (1890-1929).

El pintor uruguayo Barradas merecerá una especial atención, no sólo porque fuera en principio el diseñador de los decorados para "*El maleficio...*", aunque solamente realizaría los figurines para la misma, sino porque fue uno de los artistas más interesantes que trabajarán en España durante las décadas de los años diez a los veinte; además de ser un esencial introductor de distintos movimientos vanguardistas en la pintura española del momento y gran animador de la modernidad, siendo un especial amigo de Federico García Lorca, llegando a confraternizar íntimamente, influyendo decisivamente en la concepción plástica del poeta.

Lorca y Barradas se conocieron en Madrid en el año 1919, en la Residencia de Estudiantes llegando su amistad entrañable hasta el final de sus días. Se conocieron en un momento coyuntural, como fue en la realización de los decorados para su primer estreno teatral, este sería solamente el principio de una colaboración que tuvo unos resultados muy satisfactorios.

Barradas de padres españoles había nacido en Uruguay y había llegado a Europa en 1913, conociendo la efusión vanguardista del momento. En Milán vivió la euforia futurista y conoció al caudillo Marinetti. Visitó París y se trasladó a Barcelona en 1914. Colaboró en la revistas "*L'Esquella de la Torratxa*", "*La revista popular*" y en la aragonesa "*Paraninfo*", también en "*Un enemic del poble*", hoja subersiva espiritual y en publicaciones madrileñas como "*El Fígaro*" y "*Nuevo mundo*", ilustrando cuentos e historietas para niños. Hasta 1918 no presentó su primera exposición individual sobre su descubrimiento estético-plástico, que el mismo dio el nombre de **Vibracionismo**, el mismo crítico Guillermo de Torre, describió este "*ismo*" con el "*afán de representar los objetos en movimiento al modo de los primeros y auténticos futuristas -Boccioni, Russolo, Severini- con las técnicas de las descomposiciones en planos peculiares de los orígenes cubistas*".[69] Y es así realmente, como se considera a este artista que ha traído la auténtica vanguardia a España, algunos críticos de la época lo llamaban "*simulteanista*" de un modo casi peyorativo, sin embargo son capaces de reconocer que estos extremos radicales del arte, son convenientes y necesarias, pues gracias a su acción enérgica y contundente, se va destruyendo el pasado que estaba muerto, ayudando a edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir, que es lo que en estos momentos representaba el pintor Barradas en una España sumida en un profundo atraso plástico.[70]

En Madrid Barradas entra en contacto en Martínez Sierra, por el crítico José Francés y lo contrató como dibujante de la "*Biblioteca Estrella*" donde ilustrará obras de clásicos de la

---

[68]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y...*, pp. 18-19.

[69]RODRIGO, Antonina. "Federico García Lorca-Rafael Barradas. El *Ateneillo de Hospitalet*". *Ínsula*, 476-477, (1986).

[70]ENCINA, Juan de la. "Exposición Barradas". *España*, 20 de marzo (1920).

literatura como Dickens, Turguenev, Dumas o Lope de Vega, y lo integrará en el grupo de escenógrafos del Teatro Eslava. En Madrid será el eje de la tertulia del Café del Prado, frente al Ateneo, formada en su mayoría por ultraístas, colaboradores de la revista "*Ultra*", que más tarde se trasladaría al Café Atocha, sede de la revista "*Alfar*" donde colaboró asiduamente, y allí fue precisamente donde conoció al escultor toledano Alberto Sánchez, que él mismo inició en el arte de la vanguardia. Los dibujos de Barradas ilustraron las distintas revistas que estaban introduciendo las corrientes de modernidad que provenían de Europa: "*Alfar*", "*Ultra*", "*Grecia*", "*Tableros*" y "*Revista de occidente*". También formó parte en 1925 de la "*cacareada*" Exposición de Artistas Ibéricos, donde expusieron una pléyade de artistas de lo más variopinto, desde Dalí, Ángel Ferrant pasando por Uzelay, Bores o Cossío.

Barradas alcanzó rápida fama entre los intelectuales madrileños, tanto por sus lienzos como por sus decorados. En 1927 forman lo que llamaron el **Ateneillo de Hospitalet**, por donde pasaban cada domingo gente de la cultura tan variada como José Mª Sucre, los poetas Sebastián Sánchez, Juan Gutiérrez Gili, Leguina, Juan Almanzora y Luis Góngora, críticos de arte como Guillermo Díaz Plaja y Lluis Montanyá, o artistas como Dalí y Lorca siempre que pasaban por Barcelona, el caricaturista Manuel Font, Victor Sabater, Victor Verdaguer y Sebastiá Gasch.[71] El "*El Ateneillo de Hospitalet*", presidía las sesiones un caballito Pegaso, emblema vanguardista de Barradas, que solía dibujar en sus escritos y cartas a modo de membrete. Lorca se llegaba mucho por este lugar en 1927, cuando estaba a punto de estrenar su "*Mariana Pineda*" con decorados de Dalí, que junto con el crítico José Mª Sucre fueron los más destacados polemistas que pasaron por el Ateneillo.

Barradas fue siempre un espíritu inquieto, desmesuradamente árido, nunca satisfecho de sus logros. Tuvo siempre un círculo frecuente de auditores y antagonistas. Y en este espíritu inquieto deambuló por todos los "*ismos*" del momento, como dice Guillermo de Torre, "*las influencias que en sus obras se advierten, nunca en vigor, llegarían a ser tales. Trátese simplemente de sincronismos, coincidencias de sensibilidad y de técnica en virtud de ala atmósfera munista que a todo arte genuinamente coetáneo le es dado vivir, con identidad de clima espiritual, por encima de las distancias geográficas...*".[72] Y evidentemente, fue un artista que a pesar de no ser español, tuvo gran admiración entre los críticos y pintores del momento, ejerciendo una influencia muy acuciada en muchos de ellos. Siempre aplaudiendo en sus aciertos y comprendido en sus vacilaciones, le fueron dedicadas muchas páginas de periódicos y revistas, incluso su muerte fue sentida en el mundo del arte y de la intelectualidad de la España de 1929, precisamente por ese espíritu de entrega y esa obra tan subyugante, quedando su obra impresa entre todos los artistas españoles del momento, y fuera considerado como valor fundamental en la evolución de la pintura española de entonces.[73]

Serían Lorca y Barradas los que congeniarían de un modo peculiar, que llevará al granadino en diversas ocasiones a relacionarse con él y sus amigos, influyendo decisivamente en la forma de componer dibujos, que tan patentes fueron en la representación de los "*Títeres de Cachiporra*" en la famosa sesión de 1923.[74] En el arte del dibujo, Barradas fue un acicate para el

---

[71]GASCH, Sebastián. "Rafael Barradas y Federico García Lorca en el recuerdo". *Bellas Artes*, 29 (1974). ABRIL, Manuel. "Barradas". *Ultra*, 2 (1921).

[72]TORRE, Guillermo de. "Adiós a Barradas (Noticias sobre su vida y su muerte)". *La Gaceta Literaria*, 58 (1929).

[73]JARNÉS, Benjamín. "Rafael Barradas". *Revista de Occidente*, III (1929).

[74]ORTIZ SALARAGUI, Juvenal. "Federico García Lorca y Rafael Barradas". *Romance*, 19 (1940).

lanzamiento del poeta, aunque no fue el único que le influyó, evidentemente, toda una serie de artistas de primera fila fueron haciendo mella en Lorca conforme los fue conociendo, desde M Ángeles Ortiz hasta Miró, pasaron por sus ojos, Maroto, Dalí, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia, José Caballero, María Blanchard, Norah Borges, Ismael González de la Serna, Ontañón, Francisco Bores, Maruja Mallo, Alberto, Ángel Ferrant, Ramón Gaya o el mismo Picasso, todos fueron importantes para él.[75] Pero Barradas lo hizo de una manera especial por esa obsesión "*clownista*" de García Lorca mantuvo en muchos de sus dibujos y también en Salvador Dalí, en esa etapa "*vibracionista*", entre la confluencia del cubismo y futurismo; y esto es visible en los retratos que Barradas realizó de Lorca.[76] Aunque la influencia fue mutua, ya que Lorca lo asumió en el mundo de poesía. Todos sus actos, sus imágenes pintadas eran como auténticos poemas, aunque como reconoce Sebastiá Gasch, también escribió poemas que sólo les dio a conocer a los amigos íntimos , y que reflejaban la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su alma, y ese lirismo era trasladado a sus lienzos.[77]

La huella de amistad profunda entre ambos artistas (Lorca y Barradas), llegó más allá de la vida. En la Huerta de San Vicente, actualmente se conserva un pequeño apunte del artista uruguayo fechado en 1927, que el pintor tituló: "*Luz negra de pistoleros*".[78] Aunque Lorca tuvo una gran estima a Barradas, como el mismo confesó en una entrevista que concedió a Pablo Suero, donde dice:

"*...¿Sabe usted lo que pensaba en Montevideo mientras los fotógrafos me enfocaban y los periodistas me hacían preguntas? ...Pues en Barradas, el gran pintor uruguayo a quien uruguayos y españoles hemos dejado morir de hambre... Me dio una gran tristeza el contarte... Lo he de decir en una conferencia en Montevideo. Me lo impuse... Todo eso que me daban a mi se lo negaban a él...*".[79]

Este sentimiento sería corroborado, cuando el 30 de enero de 1934, en un estancia de dos semanas de Lorca en Montevideo, fue al encuentro del amigo al cementerio del Buceo, como lo evoca Mora Guarnido en su biografía lorquiana.[80] Enrique Díez Canedo, crítico teatral tantas veces citado lo evoca de esta manera, "*... su primer movimiento espontáneo fue para venir a los más adictos, a los amigos de antes y a los nuevos, a los poetas y a los artistas, para llevar unas flores a la tumba de Rafael Barradas, el raro artista, también muerto joven*".[81]

Así discurre el mundo artístico de Barradas por nuestro país; murió en 1929 tres meses después de marcharse a Montevideo donde iba a ocupar el cargo de director del Museo Nacional de su país, que el gobierno le había concedido a petición de un grupo intelectuales uruguayos.

---

[75]SANTOS TORROELLA, Rafael. "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos". En: *Federico García Lorca. Dibujos.* Ed. Mario HERNÁNDEZ. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 39-53.

[76]ORTIZ SALAREGUI, Juvenal. "Federico García Lorca y ...". (Aparecen dos retratos de Lorca realizados por Barradas).

[77]GASCH, Sebastián. "Rafael Barradas y ...", p. 9.

[78]RODRIGO, Antonina. "Federico García Lorca-Rafael...", p. 8.

[79]SUERO, Pablo. "Crónica de un día en barco con Federico García Lorca". (1933). En: O.C. Vol. III, p. 542.

[80]MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y ...*, p. 213. GARCÍA POSADA, Miguel. "García Lorca en Uruguay". *Triunfo*, 21-22 (1982).

[81]DIEZ-CANEDO, Enrique. "(Solapa derecha de la cubierta)". *Trece de nieve*, 1-2 (1976).

Murió en plena efesvercencia artística con sólo 39 años, dejando una amplia y variada obra que influyó de manera decisiva en la vanguardia plástica española de entonces.[82]

En cuanto a su labor como escenógrafo en el Eslava, es más reducida si la comparamos con Burmann o Fontanals, y con el resto de su producción plástica. Pero, a pesar de su brevedad, su participación es interesante y grandemente significativa, llevando incluso todo lo aprendido en la vanguardia a escena, por ejemplo ese "*vibracionismo*" al que habíamos aludido sería reflejado en los decorados teatrales, a través del paso de un color a otro produciendo un resultado cromático casi de caleidoscopio. Su estilo será aquí más simplificado y esquemático, si lo comparamos con la fantasía barroquizante de los otros dos. Diseñando grandes superficies, pintando con colores planos y luminosos, reduciendo los detalles accesorios a lo imprescindible, construyendo todo en colores netos, para no distraer la atención de los personajes en acción,[83] fue por tanto, muy idóneo par el teatro de guiñol o el teatro de títeres, por tanto muy acorde con las ideas que Lorca quería para su "*Maleficio...*", por su estilo "*ligero y candoroso*", aunque al final no lo llevó a cabo.[84]

Manuel Abril, habló de las peculiaridades especiales de la escenografía de Barradas, "*enseña a combinara la realidad de un modo bello y no real, como un juguete..*".[85] Como hombre conocedor de las vanguardias explorará nuevas ideas para la escena, al igual que un su obra plástica, intentando convertir su arte moderno y actual, en arte museístico, a pesar de su carácter difícil y de arte avanzado que escandalizaba a primera vista a las gentes para acabar finalmente triunfando en la escena del Eslava.[86] A pesar, de que cuando los bocetos eran llevados a escena, el resultado definitivo difería, por imperativos técnicos de lo que había sido el boceto primitivo. Algunas de sus decorados más destacados, fueron "*La linterna mágica*" donde fue capaz de diseñar arquitecturas imposibles en distintos planos para crear la ilusión del espacio, o la adaptación que realizó para un escenario con espíritu infantil en "*Kursaal*" (1920), simplificando al máximo líneas y colores. O simplemente utilizando fondos monocromos en "*Viaje al portal de Belén*" (1922) hasta llegar a su máxima complejidad de composición por su dificultad de realización con respecto a las arquitecturas y paisajes representados en "*Viaje al país de los animales*" (1922), llegando a ser el boceto por si sólo una obra de arte mayúscula.[87]

II.3.1.2. FERNANDO MIGNONI.

Otro de los escenógrafos que trabajaron para Martínez Sierra en su "*Teatro de Arte*" fue Fernando Mignoni, dedicado exclusivamente a esta tarea; fue uno de los artistas más destacados en esta materia, aunque no de los más conocidos. Pero esta es una cuestión muy generalizada en

---

[82]PEREDA, Raquel. *Barradas.* Montevideo: Galería Latina, 1989.(Es uno de los estudios más completos realizados sobre el pintor uruguayo).

[83]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y...*, p. 9.

[84]GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo.* Barcelona: Flors, 1961-1967; Vol. I, p. 490.

[85]ABRIL, Manuel. "Los pintores del Eslava". En: *Un teatro de arte....* Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA., p. .32 y ss.

[86]ABRIL, Manuel. "Exposición de artes decorativas...".

[87]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y...*, pp. 9-10.

este campo artístico, ya hemos hablado de la carencia de estudios monográficos sobre la escenografía en general y los escenógrafos en particular. Lo poco que conocemos de él son algunas referencias en artículos y memorias, cuando se trata no sólo de estudiar a unos pintores, sino su relación con su espacio dramático.[88]

Mignoni formó parte de esa pléyade de artistas que lucharon contra la rutina escenográfica a que estaba sometido el teatro madrileño de los años viente, y por tanto trabajó esporádicamente en el Eslava junto a otros como Junyet o Vilumara.[89]

Santiago Ontañón relata su experiencia americana cuando tuvo que realizar su periplo al exilio, como gran parte de estos artistas que hicieron lo mismo, y recuerda a Fernando Mignoni como uno de los más grandes escenógrafos que él había conocido; saliendo de la rutina que en cierto modo representaba la escenografía de un artista casi oficial como lo era Fontanals. Su capacidad era asombrosa, en cuanto al trabajo, capaz de pintarse una obra en un mañana. Tanto es así, que aún fue más conocido en América, concretamente en Buenos Aires que en su país de origen, tal vez porque la labor la realizó en gran parte en este país del cono sur americano y el exilio le afectó como a tantos españoles, en un cierto olvido.[90]

Pero en España y precisamente con Gregorio Martínez Sierra realizó una labor importante, siempre elogiada por su director. Aunque en sus muchas obras, él era el autor de la letra, en la mayoría de las ocasiones ayudado por su mujer María; a veces imponía su voluntad escenográfica a sus decoradores, en otras ocasiones la libertad de acción era máxima, encontrando muchas veces agradables sorpresas, como fue le caso de aquella decoración imprevista y netamente original para la ópera de Usandizaga, titulada "*La llama*", en la que Martínez Sierra había dado a Mignoni amplios poderes para que concibiera y ejecutara en un sentido innovador y moderno, sin mediocridades ni trabas; y esto fue antes de colaborar juntos en el Teatro Eslava, lo que demuestra el carácter avanzado de éste artista, cuyos decorados para "*El maleficio de la mariposa*" de Lorca brillaron con luz propia dentro de la modernidad.[91]

Realizó varios trabajos para el Eslava, como aquel gran éxito titulado "*Domando la Tarasca*" (1917), en los que recreó una escenografía de tendencia romántica y realista, muy historicista pero con un éxito de público sin precedentes. O la colaboración con Fontanals para "*El hijo pródigo*", donde dominaba sobre todo la fantasía.[92] Aunque su labor no sólo se ciñó al teatro y al mundo de Martínez Sierra, sino que tocó otros muchos campos trabajando para distintos empresarios y diferentes tipos de espectáculo, como lo fue la ópera; en la temporada de 1923, colaboró en las escenografías de una serie de trabajos para el Teatro de la Comedia de Madrid o las distintas óperas cantadas en la Zarzuela en un teatro para niños con los insuperables muñecos de **Prodecca** y los decorados de Mignoni, entre los que destacaban el "*Don Juan*" de Mozart.[93]

---

[88] AMORÓS, Andrés. "Problemas para el estudio del...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGHERTY, D., p. 20.

[89] ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, p. 256.

[90] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 218.

[91] ABRIL, Manuel. "Exposición de artes decorativas...".

[92] REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y...*,pp. 8 y 14.

[93] SANTOS DEULOFEU, Elena. "Farner, o la ópera en Madrid de 1918 a 1925". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS M. F. y DOUGHERTY, D., p. 56.

Como hombre de teatro, su relación con empresarios, autores, músicos, etc., fue muy amplia, llegando incluso a influir de alguna manera en autores de la talla de Valle-Inclán, que en vísperas de proclamarse la II República se encontraba bastante inquieto, tal vez por el posible estreno inmediato de unas de sus obras pero que el propio autor se encargó de desmentir en el mismo medio en que la noticia se había dado, y este fue el diario "*ABC*". Donde él mismo reconoce que sus amigos Suárez de Deza y Mignoni, le instaron para escenificar "*Tirano Banderas*", encargándose a éste último de los escenarios pero que al final no se pudo llevar a cabo.[94]

No son muchas las noticias encontradas referidas a Mignoni, no quiere esto decir que su labor desmereciese de algún modo, sino todo lo contrario fue un duro trabajador tanto en España como en América, aportando grandes ideas al mundo de la escenografía teatral, además se puede contar como uno de los privilegiados que trabajaron junto a Lorca, lo cual hace que resalte aún más su nombre. Incluso llegó a trabajar en Hollywood para el cine, concretamente para la Paramount, junto a otros como Jardiel Poncela, Rivelles o Ladrón de Guevara.[95] Como reconoce uno de sus más directos discípulos, Ontañón, era un escenógrafo muy apegado siempre a la línea moderna y vanguardista con un dominio ejemplar de la técnica.[96]

II.4. DECORADOS Y FIGURINES PARA "*EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA*".

Al iniciar el planteamiento del montaje de la obra de Federico García Lorca, nos percatamos del fracaso inicial que supuso, tanto que nunca volvió a ser representada en vida del autor. Sometida a un fuerte "*pateo*" en el que muchos de sus amigos del momento pudieron asistir, Alberti, Ontañón o Fernández Almagro. Muchos años más tarde el mismo Lorca reconocería este fracaso, incluso con cierta ironía lo comentó en diversas ocasiones, sabiendo de antemano que se enfrentaba con una gran impaciencia por primera vez con el teatro comercial, incluso ya apuntamos que estuvo a punto de retirarla y su amigo Mora Guarnido, entre otros, lo animaron a seguir adelante. Él sabía que se trataba de una obra "*nueva*", con unos auténticos deseos de renovación y ambición, a pesar de su inexperta adolescencia. Es probable como recuerda su hermano que no fuese una obra viable para ese momento, a pesar de sus aciertos expresivos y poéticos.[97] Esa ironía lorquiana que tanto comentó a sus amigos después del estreno, es recordada muchos años atrás sin ningún tipo de rubor, así en 1935, completamente consagrado como autor dramático, recuerda el fracaso de esta manera:

"*...Mire usted: cuando yo estrené mi primera obra. "El maleficio de la mariposa", con ilustraciones musicales de Debussy y decoraciones de Barradas, me dieron un pateo enorme, ¡enorme!.*[...] *Y entonces. Ya tenía esta risa. Mejor dicho, esta risa de hoy es mi risa de ayer, mi*

---

[94]Carta de Valle-Inclán al diario *ABC*, Madrid: 13-XI-1930. En: ALONSO SERRANO, Javier. "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931". Ibíd., p. 357.

[95]ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 162-163.

[96]Ibíd. p. 144.

[97]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 265.

risa de infancia y de campo, mi risa silvestre, que yo defenderé siempre, hasta que me muera".[98]

Esa risa que recuerda su hermano a propósito del estreno, donde "*rugía de risa, contra las que los actores, algunos excelentes, luchaba con impávido heroísmo profesional*". Y Lorca fue más allá al contar con la mayoría de sus amigos de la Residencia de Estudiantes, instalados enteramente en el teatro y con una intención estratégica en lo más alto, con el objeto de defender a todo riesgo el éxito, aunque el resultado fue hacer el fracaso más ruidoso, no sólo en e interior sino en la salida del teatro.[99] Y Fernández Almagro recuerda una anécdota a la salida del teatro en que fue abordado por Don Antonio, el maestro de primeras letras de Federico, que no se explicaba lo que había pasado y sorprendido por haber visto aplaudir a muchos amigos del poeta como Manuel Abril, Moreno Villa, Sánchez Cuesta o Regina Sáenz de la Maza.[100] Sin embargo, sabemos que a Lorca no le importaba mucho el público en estos momentos, sino más bien le divertía, el hecho de que unos reventadores tuvieran el empeño de hacer fracasar la obra, tanto que casi era imposible escuchar a los actores, como recuerda Alfredo de la Guardia, en el primer entreacto de la obra:

"*A través de este mar de palabras, en medio de tal tempestad de improperios mas o menos literarios, históricos o paleontológicos, penetró en el vestíbulo de García Lorca, rodeado por algunos poetas jóvenes. Tenía Federico en aquella época -me parece estar viendo- la cabellera larga y ondulante. Mas fino el rostro, más enjuto el cuerpo, aunque siempre fornido. Bajo las cejas espesas, su mirada recorría la muchedumbre revuelta de espectadores. Apenas si en ella había una luz de orgullo y desafío, apenas si en el entrecejo un signo de altivez y superioridad. Había si, en toda su expresión y en su misma apostura un tono de seguridad, de confianza en si mismo. Todas las miradas volvieronse hacia él, y él las recogió serenamente como una onda de oposición y adhesión*".[101]

Ya hemos indicado las posibles influencias que movieron a Lorca a llevar a cabo una obra de estas características, como muchas otras obras escritas en su juventud y adolescencia llenas todas de un simbolismo ambiguo que se esconde también en su primera poesía, como "*El libro de poemas*".[102] El largo prólogo escrito a la obra de teatro, en cierto modo nos ayuda a despejar muchas dudas, lo recogemos aquí por su elocuente significado e incluso por su ayuda a comprender el montaje de la obra que quería Federico:

"*...Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os lo repite envuelta en su propia melancolía. Pero antes de empezar quiero haceros el mismo ruego que él le hizo*

---

[98] *PROEL.* (Ángel LÁZARO). "Entrevista a Federico García Lorca". (1935). En: O.C. Vol. III, p. 625.

[99] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 263.

[100] FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "El primer estreno de...".

[101] GUARDIA, Alfredo de la . *García Lorca, persona y creación.* Buenos Aires: Schapire, 1952. En: GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, De...*, pp. 262-263.

[102] PREDEMORE, R. L. "Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca". *Papeles de Son Armadans*, 189 (1971), pp. 229-240.

a un viejo silfo aquel anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños. ¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿ Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañanita tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no amen profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: "Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente de la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!".[103]

Es ciertamente muy significativa la voz lorquiana en este prólogo como incitadora al no-conformismo, al rechazo de los esquemas convencionales, y es por tanta acusación velada contra las fobias de la sociedad, por lo tanto contra los hombres de su tiempo que eran capaces de comprender lo "*más ínfimo de la naturaleza*", como pueden ser los gusanos, los insectos o las plantas.[104] Y no como piensa el crítico Wells, que la acusación la lanza Lorca contra el principal personaje de la obra "*Curianito el nene*", interpretado por Catalina Bárcena, confundiendo la norma de lo establecido por la "*norma natural*", ya que Curianito al ser presa de sus sentimientos y enamorarse de la "*mariposa blanca*", es un amor imposible que no viola la norma de sus instintos animales, sino lo de lo establecido.[105] Y esta tendencia lorquiana en un corriente de simpatía franciscana por todos los animales, aparece en otras obras se juventud, que expresarían la condición espiritual más excelsa del hombre que ya se prefigura en "*El maleficio...*", y que otra obra inédita de juventud titulada "*Del amor. Teatro de animales*", donde nuevamente nos presenta a una serie de animales hablando, como un cerdo, una paloma, un asno o un ruiseñor, recitando un panfleto casi revolucionario. No debemos olvidar que estas obras están escritas todas en su período de juventud y muy próximas cronológicas unas de otras.[106] Teniendo en cuenta que el título de la obra citada comienza con "*Del amor...*" , habría un cierto paralelismo con el tema del "*maleficio...*", ya que se cuenta la historia de un amor imposible, que podría se la misma historia de un amor imposible encubierta en la misma figura de Lorca, que como dice Sahuquillo, se esconde en el personaje de "*Curianito*", aludiendo a esa posible ambigüedad sexual de los amores de la adolescencia.[107] Como se puede comprobar al final del prólogo de la misma; Lorca hace hablar a los insectos "*como hombrecitos, como adolescentes*". Y esta imposibilidad, de amar de una manera real como hombre, se podría identificar con otra obra de su juventud titulada "*Cristo*",[108] en la que el protagonista, " *Cristo adolescente*" con 19 años le es imposible amar

---

[103]GARCÍA LORCA, Federico. "El maleficio de la mariposa" (Prólogo). En: O.C. T. II, pp. 6-7.

[104]SAHUQUILLO, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Prados y la voz silenciada del amor homosexual.* Stockolm: Akademitryck Edsbruck, 1986, p. 167.

[105]WELLS, C. M. "The natural norm in the plays of Federico García Lorca". *Hispanic Review*, 3 (1970), pp. 259-313.

[106]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito de...*, pp. 23-27 y 111-129.

[107]SAHUQUILLO, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura...*, p. 168.

[108]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito de...*, pp. 224-296.

carnalmente a "*Esther*", enamorada perdidamente de él, con lo que de nuevo entroncamos con la idea de Sahuquillo y la posible asociación en el amor homosexual en lo imaginario lorquiano que también defiende Ian Gibson.[109]

Entrando de lleno en la escenografía de la obra podemos decir que se va a nutrir de una gran complejidad, tanto en lo que se refiere a las decoraciones que llevó a cargo Mignoni y los figurines de Barradas, como en las propias apreciaciones del autor a través de la obra. Porque no podemos de nuevo olvidar la labor del director escénico, en la que Lorca mostró gran interés. Esto se puede rastrear en zonas propias de la escritura literaria a través de las acotaciones de la obra misma; en cualquiera de las indicaciones que manifiesta, se va un gusto y una apreciación estética por la plástica, que a veces se pueden traducir perfectamente en consejos prácticos, y esto será a partir de ahora una constante en cada uno de los montajes que realice a lo largo de su vida.[110] Así cualquier acotación que escojamos del texto lorquiano, nos puede ayudar a darnos una idea de lo que pretendía Lorca y de la misma realización de los decorados. Estos estéticamente se movieron entre la tradición simbolista y modernista heredada de los primeros montajes realizados por los "*ballets russes*", y una vocación netamente vanguardista; así en esta acotación se podría describir como una pintura de escena, "*...por el fondo de la escena aparecen gusanos de luz y unas curianas que cogen el pétalo de rosa que guarda curianito y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco...*".[111] En realidad, la mayoría de las acotaciones de las obras del teatro se juventud tendrá esta tendencia estética, de la que Lorca estaba muy influido; veamos la acotación de "*Cristo*", que aunque no se ha representado nunca, tiene una similitud bastante grande con lo que aquí venimos diciendo:

"*...La escena representa una infinita lejanía azul. Destacándose de esa lejanía y como un sueño de mármol blanco levantase una arquería humilde. Delante de la arquería, y como en los cuentos de los niños y en las estampitas sagradas, se verá el banco de José Carpintero, y la rueca de María y el vaso de cristal con gentil tallo de azucenas. En la escena están María hilando y José sentado en frente de ella. Es la hora del atardecer y todo está suavemente impregnada de oro pálido*".[112]

Observamos la importancia que el poeta da a los colores (azul y oro), amén de otros elementos muy unidos a la estética modernista, que es la más dominante de esta etapa lorquiana, a pesar de sus ansias renovadoras.

En un principio los decorados originales fueron encargados a Barradas, incluso ya había realizado los bocetos preparativos para acto seguido realizarlos. Sin embargo, éstos nunca se llegaron a realizar, tal vez por su avanzada estética moderna en la que Barradas de movía en estos años. Además de tener que proporcionar los objetos a escalas con las curianas, se veía obligado a representar los tallos de las margaritas como enormes troncos de árbol. Pero no era sólo eso,

---

[109]GIBSON, Ian. "Lorca' s *Balada triste*: children' s songs and the theme of sexual disharmony in *Libro de Poemas*." *Bulletin of hispanic studies*, 46 (1969), pp. 21-38.

[110]OLIVA, César. "Federico, poeta y director". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª. F. y DOUGHERTY. D., p. 147.

[111]GARCÍA LORCA, Federico. "El maleficio de la....". En: O.C. T. II, p. 57.

[112]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inédito de...*, p. 233.

se proponía y el mismo lo aseguraba, no sin cierta ironía, interpretar la naturaleza vista por los ojos de una cucaracha. Estos decorados fueron rechazados, y nuevamente fueron encargados a Fernando Mignoni, mientras él se quedó exclusivamente dedicado a los figurines, que también dieron mucho de que hablar.[113] Aunque los decorados de Mignoni tampoco salvaron la obra del fracaso que se le avecinaba. Estos habían sido diseñados, en la tradición simbolista en cuanto al colorido, dominado por unas tonalidades verdes, como si de un bosque se tratara, los troncos del mismo, según la visión de los insectos, de las hierbas lozanas de una pradera.[114] Estos decorados de Mignoni, a pesar de su influencia modernista se apartaban del estilo realista dominante de la época, inspirándose en líneas abstractas, como se puede apreciar en cierto modo en foto que publicó el diario madrileño "*ABC*", donde aparece una escena con una serie de personajes (insectos) vestidos con unos trajes bastantes extraños, además detrás aparece un telón pintado, que a pesar de aparecer en blanco y negro en la reproducción fotográfica, es visible esa tendencia abstracta y vanguardista de la que hemos hablado.[115]

En cuanto a los figurines, sabemos por Piero Meranini que se han encontrado hasta el momento hasta 10 bocetos de Barradas,[116] muchos de los cuales son propiedad de la Fundación Federico García Lorca y ha sido expuestos en alguna ocasión.[117] Y estos figurines concuerdan con la foto que aparece en el diario "*ABC*", aunque nos dan la sensación de que los bosquejos de los dibujos realizados por Barradas están coloreados en verde, es la idea general que el propio Lorca quería tener de la puesta en escena; los distintos "*animalitos*", como alacranes, cucarachas, mariposas, prados floridos o seres fantásticos que poblaban el escenario, en un montaje que en un principio estaba ideado para un teatro de títeres, o incluso al de un ballet, más que al de una auténtica comedia.[118] A pesar de su ingenuidad o simpleza con la que han sido calificados algunos de estos bocetos, realmente no es así; no sólo por la complejidad que supuso llevarla a escena y los distintos problemas con los que Martínez Sierra y el autor se enfrentarían, sino que aunque sea una obra de juventud, hubo en el autor y sus colaboradores un auténtico intento de renovación teatral, tanto en lo textual, como en la puesta en escena en si. Gracias a la publicación del "*Teatro inédito de juventud*", observamos que en el Lorca adolescente y joven hay una tendencia muy clara en la concepción de un dramaturgo en progreso y de una preocupación teatral, que supera en su obra incluso a la poesía, como podrá demostrar en toda su producción dramática posterior.

Durante el cambio de siglo y acaso también durante el período de entreguerras, el telón de los teatros europeos solía levantarse sobre un escenario que reproducía minuciosamente la sala, el comedor, el patio, el "*hall*" de una casa burguesa. Ibsen, y sobre todo, Chejov los habían convertido en el espacio privilegiado de la acción teatral. Henry James como espectador contemplaba con cierto desagrado "*el feo interior sobre el que inexorablemente se levantan los*

---

[113]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 263.

[114]GIBSON, Ian. "En torno al primer estreno...".En: *La casa de Bernarda...* Ed. Ricardo DOMENECH., p. 71.

[115]VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca; DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca.* Madrid: Tabapress, 1992, p. 25, 28-29.(Aparece reproducida la fotografía del estreno).

[116]Ver nota nº 3.

[117]*Federico García Lorca y sus teatro.* Ed. Fernanda ANDURA VARELA Madrid: Ayuntamiento/Colec. *Cuadernos exposiciones*, 1, 1984. (De la exposición celebrada en el Teatro Español de Madrid en 1984). Ver también: VILCHES DE FRUTOS, Mª F. DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de...*, p. 27.

[118]Ibíd., p. 23.

telones de Ibsen, la alfombra horrorosa, el empapelado de las paredes, los cortinajes, la inevitable estufa, la encantadora mesa de centro, las lámparas de tulipa verde, la atmósfera de intereses y criterios mezquinas que todo lo impresa y que delata el encogimiento de la vida provinciana".[119] Por el contrario, la obra dramática de García Lorca va a suponer un auténtico desafío a los perfiles fijos y definitivos del teatro convencional dominante en torno a los años veinte, con los hermanos Quintero y sobre todo Benavente encabezando la lista de autores responsables de esa fijeza. Así la novedad de García Lorca consistía en un desajuste, una liberación escénica, que es la que empezaba a buscar su teatro de juventud, y sobre todo el posterior.[120] Pero en ésta primera época frente a lo dominante, indagó Lorca, en una búsqueda de los márgenes del teatro, o sea las fórmulas nuevas trabajadas hasta ahora, como el teatro poético, las marionetas o la farsa, que no era otra cosa que la vuelta a los orígenes, la recuperación de un teatro puro y relegado. Y será este "*Maleficio de la mariposa*", lo más apartado del teatro convencional en todos los aspectos, pero sobre todo en el escenográfico.[121]

En esta búsqueda teatral, tampoco le satisface el público que normalmente acude al teatro, ya hemos analizado las distintas opiniones que de la obra se dijeron sobre el sonado fracaso, ya que este público le incómoda y fastidia, el buscará siempre un público renovado para un teatro diferente. Este dominio de los decorados donde todavía existen los telones pintados en búsqueda de una perspectiva para crear la ilusión de realidad, y todo esto, se rompe cuando sube a escena la obra de Lorca, irrumpiendo con una nueva concepción del decorado y el figurinismo español, usando margaritas gigantescas para miniaturizar a los personajes, representados por seres humanos. La dimensión animal de los insectos se enfatizó por medio del juego de luces rosadas, rojas y verdes, de acuerdo con las acotaciones de la obra. Mostrando la concepción visual de la obra, como un auténtico espectáculo en la línea de los "*ballets russes*". Lorca tenía esa idea de diseñar unos decorados vistos a través de los ojos de los insectos, mostrando por tanto una idea muy interesante en relación al ojo humano, que habría estado mirando un mundo, el de la obra, a través del ojo del personaje. Como si fuese un juego visual de espejos, que casi antecede al famoso "*ojo*" surrealista en una proyección de un ambiente no-humano, pero esta idea no fue producida con éxito y tal vez, debido aquí a la falta del manejo y la experiencia sobre los materiales teatrales por parte del poeta.[122]

II.4.1. BALANCE CRÍTICO Y CONCLUSIÓN.

A pesar del estrepitoso fracaso que supuso para Federico el estreno de su primera obra teatral y de lo poco que duró en cartel, sólo 4 días, la crítica periodística se hizo eco de la obra, dedicándole la prensa madrileña numerosos artículos en distintos diarios. Por lo general, las apreciaciones que se hacían no eran muy positivas, destacando muy poco de la representación y

---

[119]JAMES, Henry. *The scenic art.* New Brunswick: Ruthers University Press, 1948, p. 249.

[120]FERNÁNDEZ-CIFUENTES, Luis. "García Lorca y el teatro convencional". *Iberoromania,* 17 (1983).

[121]FERNÁNDEZ-CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.* Zaragoza: Universidad, 1986, p. 24.

[122]BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam. *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro.* Barcelona: Edicions del Mall, 1986, pp. 39-40.

de su novel autor. Veamos lo que dicen algunas de estas críticas, las más significativas. Aznar Navarro, destacó sobre todo la división en dos bandos del público durante la representación, a la que anteriormente hemos aludido, que el poeta llevó a todos sus amigos de la Residencia para que lo apoyaron, y que formaran una auténtica algarabía. El mismo crítico ve en la obra una excelente manifestación de "*poesía lírica*", aunque carezca en absoluto de teatralidad. Su apreciación por la interpretación tampoco fue positiva, valorando negativamente a la primera actriz Catalina Bárcena, pero sobre todo quien sale mal parado, es el poeta.[123]

Algunas críticas le hubieran deseado un gran éxito, por tratarse de un autor novel en su primera jornada escénica.[124] Otras veces sale también mal parado, tanto el poeta como el empresario, tachando a la obra de un poema "*sin emoción, ni interés, ni acción, ni visualidad*", aunque su puesta escénica tan artística sea digna de elogiarse.[125] El poeta y dramaturgo modernista Manuel Machado, también estuvo en la representación y en uno de sus artículos de crítica teatral para "*El liberal*", sobre todo critica la actuación del público que no dejó escuchar la obra, ni respecto al poeta. Sin embargo, la culpa del fracaso es de nuevo echada a Lorca, por su confusión de la poesía "*lírica con la dramática*", pero siempre acercando al bello ideal de la poesía, a la que se acerca en la obra, pero alejándose de lo puramente teatral.[126] Y en general, todas las críticas aparecidas en los diarios madrileños hacían un balance bastante negativo del estreno, aunque los elogios a los decorados y la puesta en escena en general, también fueron muy medidos, tal vez por no haber entendido su modernidad. Otros críticos como Luis Gabaldón, José Alsina o Gómez de Baquero, giraban en torno al mismo tema, aunque siempre tuvieron en cuenta el carácter desmedido de la actuación del público.[127]

Podemos concluir diciendo, que no cabe duda de que Lorca estaba en deuda con Gregorio Martínez Sierra, no sólo por haberle estrenado su primera obra pensada para la escena, sino por el estímulo que supuso pare el joven dramaturgo granadino, al entrar en estrecho contacto personal con el "*Teatro de Arte*" que era el Eslava madrileño, durante esos años. El concepto que Martínez Sierra tenía del teatro como expresión en lo cual deben concurrir todas las artes influyó poderosamente en Federico; el interés del empresario por el guiñol aumentó el fervor que Lorca sentía por los "*Cristobicas*" andaluces y el conocimiento que tenía el empresario y director madrileño del teatro europeo del momento, fue muy útil para el granadino. Aunque a pesar de las apariencias, Lorca fue muy sensible a las criticas, y aquel primer fracaso no lo dejó indiferente, tanto que en años posteriores, el poeta solía declarar que su primera obra de teatro fue "*Mariana Pineda*", puesta en escena en 1927.[128]

---

[123]AZNAR NAVARRO, F. "Informaciones teatrales. Estreno: *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca". *La Correspondencia de España*, 23 de marzo (1920). En: GALLEGO MORELL, Antonio. *Sobre García Lorca*. Granada: Universidad, 1993, pp. 49-50.

[124]F. "*El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca". *ABC*, 23 marzo (1920). Ibíd. p. 50.

[125]BEJERANO, L. "Estreno: *El maleficio de la mariposa* de F. García Lorca". *El Liberal*, 23 de marzo (1920). Ibíd. pp. 51-52.

[126]MACHADO, Manuel. "Los teatros: *El maleficio de la mariposa*, por Don Federico García Lorca". *La Libertad*, 23 de marzo (1920). Ibíd. 52. Sobre la crítica teatral de Manuel Machado ver: GARCÍA ABAD, Teresa. "Una visión crítica del teatro: Manuel Machado". En: *El teatro en España*... Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª.F. y DOUGHERTY, D., pp. 199-204.

[127]VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de*..., pp. 25 y ss.

[128]GIBSON, Ian. "En torno al primer...". En: *La Casa de Bernarda*... Ed. Ricardo DOMENECH., p. 74.

III. Los espectáculos de guiñol (1923). Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz. *El misterio de los Reyes Magos, Los dos habladores* y *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* Decorados y escenografías.

III. LOS ESPECTÁCULOS DE GUIÑOL (1923). LORCA, FALLA Y HERMENEGILDO LANZ. "*EL MISTERIO DE LOS REYES MAGOS*". "*LOS DOS HABLADORES*" Y "*LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA*". DECORADOS Y ESCENOGRAFÍAS.

III.1. GÉNESIS.

Es una constante en la obra dramática de García Lorca el deseo constante del regreso a las esencias, o a las raíces vivas del teatro, que van más allá de los montajes comerciales y cada vez más desvirtuadas de la escena de su época. Su esfuerzo por la renovación tiene como aliado esencial al "*arte popular*", interpretando lo que hay en él de universal y permanente. En este contexto, debemos comprender las distintas actividades "*folkloristas*" de este gran artista español del siglo XX.

Es por eso que afirmamos que el teatro de títeres popular influyó poderosamente en Lorca, tanto que constituyó un aparte esencial y decisivo para una técnica de caracterización de personajes muy original en el teatro contemporáneo. A veces, la riqueza y multiplicidad poética de los personajes vienen en gran medida a su cierto grado de abstracción criticada como irrealismo. Pero es gracias a su contacto con el teatro de títeres cuando Lorca domina el equilibrio necesario para la estilización y el reconocimiento de un tipo característico, como corresponde al teatro de guiñol.

A principios de siglo el teatro de títeres en España era fundamentalmente popular, y era muy poco apreciado por los intelectuales y el público culto. Sin embargo, el interés que el arte popular y tradicional que sentía García Lorca, lo hizo reaccionar contra esta tendencia y además estudiar como folclorista los "*Cristobicas*" o títeres de la región de Granada; se propuso en diversas ocasiones a lo largo de su corta vida la representación dramática con títeres, como podremos comprobar en lo sucesivo. Es más, su ambición llegaba mucho más allá, como era la propuesta por parte del poeta de desarrollar una compañía estable de títeres en un primer momento, que se realizarían junto a "*Los títeres de Cachiporra*" de Granada, los distintos títeres españoles y andaluces de diferentes nombres, pero que nunca llegaron a materializarse.[1]

Pero no solamente Federico García Lorca sentía una pasión inusitada por el guiñol, sino que ésta era felizmente compartida con Manuel de Falla, que será fundamental para entender el análisis que estamos llevando a cabo. Ambos personajes habían tenido de niños su propio teatrillo de muñecos. En el caso de Federico, uno se sus primeros juguetes infantiles, comprado con sus propios ahorros, fue dicho teatrillo. Sobre el tablado de esa caja mágica, construía mentalmente sus montajes teatrales y sus historias, supliendo imaginariamente los decorados y los personajes,

---

[1] VAZQUEZ DE CASTRO, Isabel. *El teatro de títeres de la Tía Norica y su influencia en la renovación escénica del siglo XX en España.* (Tesina inédita). Realizada en el Institut d' Etudes Iberiques et Latino-americanes de París en octubre de 1989. Dirigida por M. Claude Esteban, pp. 2 y ss. Ver también: VAREY, J.E. "Los títeres en Cataluña en el siglo XIX". *Estudios Escénicos*, 5 (1960). Del mismo autor: *Historia de los títeres en España.* Madrid: Revista de Occidente, 1957.

inventando argumentos ante la curiosidad incentiva de sus hermanos y compañeros de colegio.[2]

Ya desde muy niño, es probable que Federico hubiera podido asistir por primera vez a una función de títeres, en su pueblo natal de Fuentevaqueros, que eran poco habituales en el pueblo, en aquel tiempo. Como señala Gibson, según contaba Carmen Ramos, Federico tuvo la oportunidad de acudir a un espectáculo de guiñol en su pueblo. Y tanto impactó al niño que, "*por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en su terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al altar de la tapia del jardín*"; que la propia nodriza del niño confeccionaba los muñequitos de trapo y cartón, para sus teatrillos. Es, por esta época cuando un día, Vicenta Lorca, su madre, volvió de Granada con un regalo especial para él, comprado en "*La estrella del norte*", la tienda de juguetes más reputada de la ciudad. Se trataba, de un auténtico teatrico de títeres.[3]

Por su parte, Manuel de Falla, sabemos que además de escribir pequeñas comedias para su teatro, pintaba los decorados de éste, y visitaba asiduamente el famoso teatro de títeres de la "*Tía Norica*", en Cádiz, su ciudad natal. Así que cuando, Manuel de Falla pasa su primera estancia larga en Granada, en 1919, ya había recibido de la Princesa de Polignac, el encargo de escribir una obra para su teatro de París, "*El retablo de Maese Pedro*", que posteriormente analizaremos. Es ahora cuando Lorca y Falla se conocen, por lo tanto no ha de sorprendernos que surgieran proyectos de trabajar juntos en obras de tipo guiñolesco, por su común de afición, además de estimular la labor personal de ambos.

La función que se montó el 5 de enero de 1923 por el poeta y el músico dejará una serie de recuerdos imborrables en la memoria de todos los que tuvieron la suerte de asistir a aquel evento y participar en ella, ya que precisamente la participación es un carácter fundamental en la antigua y larga tradición del teatro guiñolesco.[4]

La fiesta de Reyes Magos, es sin duda alguna, una de las grandes fiestas populares y tradicionales en España, es por ello que tiene una significación especial, sobre todo entre los niños. El tema de la Epifanía ha cautivado siempre en la imaginación popular. De todos es conocida la tradición de que la noche de Reyes, éstos dejan regalos a los niños. Como señala, Francisco García Lorca, en Granada esta fiesta era algo especial, ya que se celebraba de un modo significativo (tal y como ahora se celebran en todos los rincones de España), organizando una cabalgata que era realizada por el Centro Artístico, lugar donde Federico inició sus primeros asaltos a la música y a la literatura. Y fue ese día, tan emblemático en la mente de todos los niños, el escogido por Lorca par su magistral representación de títeres, que tuvo una gran importancia y notables consecuencias.[5]

La creación del Teatro de Cachiporra Andaluz, va a ser una constante en los años jóvenes del poeta, aunque finalmente no sería llevada a cabo. No obstante, la gestación y proyecto de lo que culminará la tarde de Reyes de 1923, tendrá un período de preparación, o sea que la idea del teatro de Cachiporra fue una constante en la mente del poeta. Y así podemos comprobar si repasamos la correspondencia epistolar del momento.

---

[2]TORRE, Guillermo. "Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos". *Clavileño*, 26 (1914), p. 14. KELLER, Daniel. S. "Historical notes on spanish puppetry". *Hispania*, 2 (1959). MERANINI, Piero. "Gli anni dei...". En: *L' imposible...* Ed. Laura DOLFI., pp. 139-154.

[3]GIBSON, Ian. "El primer guiñol". En: *Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura/Cuadernos del Centro Dramático Nacional, 3, 1986-1987. p. 59. (Selección de los textos por Andrés AMORÓS).

[4]Ibíd. p. 69.

[5]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y...*, pp. 269-270.

En una carta de felicitación del Año Nuevo a Adolfo Salazar, fechada en Granada el 1 de enero de 1922, justamente un año antes del espectáculo que nos toca analizar, Lorca le comunica lo siguiente:

"*...Anoche le dimos mi hermano y yo una serenata a Falla. ¡Qué cosa más divertida! Instrumenté yo la canción del fuego fatuo para trombón, clarinete, tuba y cornetín. Te aseguro que era una cosa endiablada..., y ¡maravillosa! Cuatro músicos de la banda municipal se encargaron de tocarla y dimos una deliciosa sorpresa a Manolo y a Mª del Carmen* [de Falla]. *Le dio tanta risa que no podían levantarse a abrirnos..., pero ahora viene lo gracioso: Falla dijo que aquella instrumentación era genial, y que ni el gran don Igor* [Stravinsky], *la soñaba siquiera; y dando grandes voces metió a los desarrapados músicos en su habitación y le hizo repetir cuatro veces el divertido estrépito ¡acompañándolos al piano! Te digo que yo gocé lo grande. Bueno..., pues esta mañana se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de Cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el "Cristóbal" que yo ya veo como el primer episodio del Cachiporra. Falla va hacer la música ¡cómo la de anoche! para otras cosas y asegura que don Igor y Ravel harían inmediatamente cosas. Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así :Los Títeres de Cachiporra de Granada. Ya ves, Adolfito, como la murga de anoche sirvió para algo. Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el Cachiporra, y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro Cristóbal, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los Títeres españoles. Yo estoy muy contento también, porque, si hacemos esto, saldré contigo. Adolfito, en una cosa que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo...*".[6]

Entre otras conclusiones, se deduce no obstante, la gran inventiva del poeta que estaba dando pie para un proyecto, del que sólo se llevó a cabo en parte (la representación de 1923), la creación de este Teatro de Cachiporra o "*Títeres españoles*", hubiera prolongado la labor de Falla en su "*Retablo de Maese Pedro*", a través de una colaboración literario-musical de primer orden. Los Títeres de Cachiporra se redujera, pues, a aquella maravillosa fiesta en la casa de los Lorca el día de Reyes de 1923. Aunque podemos seguir buceando en la correspondencia del momento, a sus amigos, como insiste en que proyecto debe seguir adelante, y no en su empeño prácticamente a lo largo de toda su vida; en una carta que escribe a Falla, con motivo del estreno de "*Mariana Pineda*" en Barcelona, Lorca insistirá al maestro gaditano, en su colaboración con él, "*...Ya hablaremos de todo esto y de varios proyectos que tengo y quizá logren interesarle*".[7]

Es probable que los preparativos para la celebración del Concurso Nacional de **Cante Jondo**, en la que tomará parte activa en la organización Lorca junto a Falla, motivará el aplazamiento del proyecto guiñolesco entre Adolfo Salazar y Lorca.[8] Aunque una vez terminado

---

[6]Carta a Adolfo Salazar. En: "Ocho cartas inéditas". *Trece de nieve*, 1.2 (1976), pp. 42-43. (El comentario de la carta está realizado por Mario HERNÁNDEZ).

[7]O.C. T. III, p. 802.

[8]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 330. Ver también: NAVARRO GARCÍA, José Luis."García Lorca y el cante Jondo". En : *Federico García Lorca. Perfiles...* Ed. REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VAZQUEZ., pp. 141-146. MOLINA FAJARDO, E. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada: Universidad, 1962. GRANDE, Félix. *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori, 1992.

el Concurso de Cante Jondo, celebrado en el patio de los Aljibes de la Alhambra, no tardaría otra vez en ilusionarse con el proyecto de los títeres.

En otra misiva de Lorca a Falla, fechada en Asquerosa (Valderrubio actual), en agosto de 1923; el poeta nos arroja más datos sobre el proyecto y planea montar en teatrillo de la características aludidas, por los pueblos de Granada, dice así:

"...*Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos "Cristobicas" llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.*

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de Cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de don Cristóbal y la señá Rosita, la muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid y algunas de otras farsas de nuestra invención. Luego habrá que llevar romances de crímenes y algún milagro de la Virgen del Carmen donde hablan los peces y las olas del mar. Si vamos a la Alpujarra habrá que llevar también algún asunto morisco que podría ser el de Aben Humeya. Nosotros con que pongamos un poquito de amor en este asunto podremos hacer arte limpio y sin pecados y no "alte".

¿Cuando vienen ustedes por aquí un día? en el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobicas que se metían con todo el público de una manera verdaderamente aristofanesca.

Manolito [Ángeles Ortiz] *y usted pueden hacer cosas preciosas y* [José] *Mora* [Guarnido] *que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo...*".[9]

Es interesante destacar de esta carta, la colaboración que Lorca había buscado para la realización de los Cristobicas, como más adelante lo comprobaremos tendrá parte importante en el montaje y representación de la sesión de 1923. Tanto Manuel Ángeles Ortiz como José Mora Guarnido, pero especialmente este último, tomarán parte activa en el montaje, M. Ángeles Ortiz estuvo ligado pero más al proyecto del "*Retablo de Maese Pedro*", que tanto iba a deber a esta representación de Títeres de Cachiporra de 1923, que ahora comenzamos a estudiar.

III.2. REPRESENTACIÓN.

Como relata, José Mora Guarnido, que fue partícipe también de la representación en la tarde de Reyes Magos, tuvo lugar en la sala de la casa de los García Lorca, a la que asistieron un centenar de niños y dos docenas de personas mayores, pero relegadas a las últimas filas.[10] Además de todos los asistentes al teatrillo, nos referimos a los espectadores, en una carta que Lorca escribe a Fernández Almagro, da una lista exhaustiva de todos los colaboradores de la fiesta teatral, allí están Mora Guarnido, Manuel de Falla, Hermenegildo Lanz y el mismo Federico.[11] Más adelante analizaremos la aportación de cada uno de ellos al evento, especialmente a la

---

[9] O.C. T. III, pp. 791-792.

[10] MORA GUARNIDO, José. *Federico y su...*, pp. 148 y ss.

[11] GALLEGO MORELL, Antonio. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos.* Madrid: Moneda y crédito, 1968, p. 89.

colaboración de Lanz y su realización de decorados, figurines y muñecos.

El teatrillo se instaló en la amplia puerta que separaba el gabinete (donde estaban los actores y el público) de la sala, donde se congregaba el público.[12]

El programa que el propio García Lorca confeccionó para dicho acto, que a la vez servía de invitación, es todo un documento, del contenido de la velada; tanto en lo que se refiere a su representación dramática, como lo concerniente a la producción del espectáculo teatral (decorados, muñecos, música), ésta última elegida y orquestada por Manuel de Falla. El programa tuvo tres partes bien diferenciadas, y cada una de ellas iba a ensayar un tipo de expresión:[13]

En primer lugar, se representó el entremés de Cervantes "*Los dos habladores*", que como indica Lorca aparece al final el pícaro "*Cristobica*". La música de éste entremés fue de Igor Stravinsky, con dos piezas, "*La danza del diablo*" y un vals de "*La historia de un soldado*", arreglados por el autor para clarinete, violín y piano, aunque finalmente será Falla el que se haga cargo de la instrumentación del mismo, como señala Federico en una carta a Fernández Almagro, ya que la presencia de Stravinsky no pudo ser al final (ni siquiera en el Concurso de Cante Jondo, cuya presencia estaba asegurada).[14]

En la segunda parte, se representó un "*viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo*", "*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*", dialogado y adaptado al Teatro de Cachiporra Andaluz por Lorca. En esta parte, la música correría a cargo de Debussy: "*Serenata de la muñeca*", a piano; de Albéniz: "*La vega de Granada*", también para piano; de Ravel: "*Berceuse*", para violín y piano; y en último lugar a cargo de Pedrell: "*Españoleta, paso y medio*" (anónimo español del siglo XVII transcrito por Pedrell). En esta parte del programa de mano, se aclara que las cabezas de los personajes de ambas obras han sido talladas por el aguafuertista Hermenegildo Lanz, y las decoraciones pintadas por el poeta Federico García Lorca.

Por último, la tercera representación fue "*El misterio de los Reyes Magos*" (siglo XIII), obra emblemática del evento. Se hará en teatro planista, y la música fue la siguiente: Cantiga "*Ave et Eva*", "*Cantiga LXV*" (Del Códice de Alfonso "*el sabio*") transcritas y armonizadas por Pedrell; dos "*Invitatorios*" (del Códice de Montserrat "*Llivre ver meil*", "*Canço de Nadal*"-antiguo villancico de los tres Reyes Magos de Oriente-); armonizada por P. Luis Romeu. Las decoraciones y las figuras pintadas y escalfadas fueron realizadas por Hermenegildo Lanz. La música de esta parte fue instrumentada para cémbalo, violín, clarinete y laúd por Manuel de Falla.

La música de todo el programa fue ejecutada por: Manuel de Falla, José Gómez, Alfredo Baldrés y José Molina, tocando piano y cémbalo, violín, clarinete y laúd, respectivamente. Se cantaron también el "*Invitatorio*" primero y el "*Villancico de los tres Reyes Magos*", participaron también las niñas Isabelita García Lorca y Laura de los Ríos Giner. El programa es firmado por "*El duende del teatrillo*", que no es otro que Federico, concluyendo con la función empezaba a las tres de la tarde.[15]

El programa fue exhaustivo y verdaderamente pretencioso, más que una pequeña representación, fue toda una sesión de "*Teatro de arte*" en el sentido moderno de la concepción estética del momento, como podremos comprobar. Como recuerda Francisco García Lorca,

---

[12]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 270.

[13]Existe una reproducción en facsímil del programa de mano de la citada fiesta, que ha sido editado en diversas ocasiones. (Nosotros hemos consultado un original en el Archivo Manuel de Falla).

[14]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 335.

[15]Transcripción de un programa original.(Ver nota 13).

Federico organizó la representación en honor de su hermana menor, Isabelita, también tomó parte en la representación. Es interesante recordar las palabras que la misma Isabel García Lorca dijo a propósito de este espectáculo de teatro infantil:

"*...De aquel gran juego de los títeres, cuando se hizo la representación de "Los dos Habladores", de "La niña que riega la albahaca" y del "Auto de los Reyes Magos", lo que más claramente recuerdo y más me atraía fue la preparación, los ensayos en nuestra casa, que mis padres habían generosamente. Estoy por creer que el espíritu de juego afectó a todos, desde Federico a don Manuel de Falla. Recuerdo la llegada de don Manuel a media mañana para ensayar, con el rigor en él acostumbrado, la música con que ilustró la representación. Su rigor era alegría y entusiasmo.*

No olvido tampoco los ensayos de la parte dramática. Federico decía uno a uno como debían ser interpretados los personajes, con una insistencia machacona, contagiosa e igualmente entusiasta. Él sólo manejó y habló por boca de don Cristóbal, haciendo aparecer al muñeco cuando le parecía oportuno. Yo creo que debió improvisar, cosa en él poco acostumbrada, porque nos hacía preguntas a los niños del público: ¿Queréis que el príncipe se case con la niña que riega la albahaca? A lo que respondíamos con un si unánime y ruidoso.

Recuerdo también a nuestro gran amigo Hermenegildo Lanz subido a una escalera, quitando y poniendo, pintando los decorados, siempre con una sonrisa abierta y generosa; y la confección de los trajes de los muñecos, que hicieron con primor mis primas y mi hermana Concha quien fue la primera actriz, tanto la habladora de entremés como la niña del cuento que había escenificado Federico.

Todo un recuerdo impreciso, como una nube, con un sueño feliz a medias recordado...".[16]

Isabel García Lorca, a través de este texto, nos acerca de un modo singular y personal a dicha representación, haciéndonos partícipes de su propio recuerdo, a la vez que nos sirve de gran ayuda para centrar nuestro tema. Es un documento vivo de una espectadora privilegiada que fue Isabelita García Lorca. Con sus "*Recuerdos*", hace patente un testimonio vivido y casi olvidado, pero aquí difusamente rememorado.

III.3. LA MÚSICA. MANUEL DE FALLA.

Antes de introducirnos en lo que más detalladamente nos interesa analizar (la escenografía y decoración teatral), haremos un pequeño inciso, para resaltar la parte musical de este acto que tuvo una especial relevancia. Como hemos podido comprobar, el programa musical era bastante tupido y variopinto, que iba desde la música tradicional e histórica española hasta la interpretación de piezas más contemporáneas y vanguardistas (de Pedrell a Stravinsky).

Se viene señalando que la actividad más importante en la vida y obra de Lorca fue la literaria, pero además nosotros añadimos que la musical es otra actividad que va a ir muy ligada a su vida, a parte de la escenográfica como director de escena, que es la que nos concierne más directamente en este estudio. Pues bien, como señala Andrés Soria es, "*verdaderamente*

---

[16]GARCÍA LORCA, Isabel. "Recuerdos". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz: teatro de títeres.* Granada: Diputación Provincial, 1992, s.p. (Exposición realizada en la Casa-museo *Federico García Lorca*, en Fuentevaqueros, en octubre de 1992. Contiene una edición facsímil del programa de mano).

lamentable que la celebración no fuese registrada en su calidad de espectáculo total: musical, literario, plástico. Tres notas anticipadoras con precocidad de la futura trayectoria de Lorca".[17] Que llegará a su culminación con la dirección teatral de "*La Barraca*", médula central de nuestra investigación, donde además de dirigir y participar de lleno en la puesta en escena de distintas obras, colaborando no sólo en lo musical, sino también en lo plástico, incluso interpretando, como veremos en su debido tiempo.

Centrandonos en lo musical, hay que señalar que Federico desde niño estudió música y parece que fue su vocación principal. El canto flamenco, tan difundido en Granada, y que de otra manera interesó a Lorca, quedó fuera de actividad folclórica (recordemos su participación activa en el Concurso de Cante Jondo). Muchas de las canciones populares que recogió y compuso Lorca eran muy antiguas y las influencias de ellas en lo puramente andaluz son muy escasas. Pero la música andaluza, producto de una gran riqueza rítmica, en la que la pervivencia de una tradición antigua llegan a adquirir un máximo de complejidad bajo la influencia de importaciones, a veces, americanas, y esto fue a veces objeto de la interpretación de Federico y lo que es mejor era capaz de reproducir canciones que solía tocar o que incluso introducía en sus obras dramáticas.

Por otros caminos, fue adentrándose más y más en lo popular, antiguo y auténtico; y esto nos toca más de lleno. Estudió a fondo las cancioneros publicados de música popular, sobre todo el de Felipe Pedrell, que utilizó en la pieza del "*Misterio de los Reyes Magos*"; este cancionero, lo daba a conocer no sólo la música popular conservada en otras partes de España, sino también la música antigua transcrita de los manuscritos y los libros de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII. También estudió el Cancionero de Barbieri y demás música antigua que en su tiempo se iba publicando, y que además utilizó de manera especial en su etapa de "*La Barraca*" y en otras ocasiones. Otros cancioneros utilizados por Lorca fueron el de Olmedo en Burgos y el de Ledesma en Salamanca.[18]

Con todo lo dicho, esto no justifica que el poeta hiciera una labor sistemática y metódica de un especialista, recordemos que su formación musical no era muy sólida, a pesar de Manuel de Falla, sin embargo le bastaba para dirigir los ensayos de las escenas musicales de sus piezas. Solía corregir y dar indicaciones a las cantatas desde el piano, instrumento que llegó a dominar bastante bien, el cual lo había estudiado desde muy joven, primero con un organista de la catedral y después con Antonio Segura y Juan Benítez.[19] Pero Lorca fue un artista que buscaba en lo popular, el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza. Aunque como hemos señalado, en esta representación de 1923 hubo una mezcla de antigua tradición y de novedosa modernidad, no sólo en lo musical sino sobre todo en lo plástico.

Lorca fue especialmente sensible a la música de su tiempo, en particular, a la de Bartok, Stravinsky, Debussy y Ravel. Esto está perfectamente claro si echamos una ojeada al programa anteriormente aludido. Como señala Mario Hernández, se había buscado la posibilidad de que el famoso Concurso de Cante Jondo de 1922 pudiera asistir el anciano y aludido Pedrell, y tampoco se obtuviera el apoyo por parte del ayuntamiento de Granada para lograr la colaboración y presencia en Granada de Ravel y Stravinsky; en la sesión de títeres de la que hablamos, Manuel de Falla y Lorca operarían con toda libertad, al poder acudir a partituras de estos compositores,

---

[17]SORIA, Andrés. "Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años 20". En: *Lecciones sobre...* Ed. Andrés SORIA., pp. 149178.

[18]ONIS, Federico de. "Lorca, folklorista". En: *La música en la generación del...*, pp. 84-88.

[19]MONJEAU, Federico. "El músico que escuchó a su época". *Teatro*, 30 (1987), p. 47.

como así se hizo con "*Berceuse*" de M. Ravel e "*Historia de un soldado*" de Stravinsky, entre otras.[20] Esta última merece una mención especial, ya que fue escuchada por vez primera en España, en esta fiesta familiar. Y García Lorca recordará y subrayará el valor de esta primicia. La inclusión de la misma en el programa realza la modernidad del espectáculo montado. Porque cifra en si toda esta obra lo que se desarrolla en este festival de Reyes en general se resume en esta frase:"*modernización de lo tradicional*".[21]

Siguiendo a M. Hernández, situamos esta representación estéticamente, entre la tradición y la modernidad, por un lado el cante primitivo andaluz (Pedrell, etc.), y por otro Debussy, Albéniz, Ravel o Stravinsky. Y esta mezcla es interesante, conecta como bien sabía Falla y había aprendido Lorca, con la labor de Stravinsky y los "*ballets russes*" de Diaghilev.[22]
Sin embargo aquí, hay una conexión directa con los ballets, aunque no en lo escenográfico, si en lo musical, como podemos comprobar al leer un articulo que escribió Adolfo Salazar a la muerte de Diaghilev en 1929. En él, a parte de realizar una sucinta biografía del fallecido; en un pasaje al aludir a Stravinsky realiza la conexión en el "*el teatrillo*" que ahora lo llama "*tabladillo*", y con esto se refiere a Lorca y sus ideas; por otra parte realiza un especial énfasis en la posible influencia de los países meridionales europeos (Italia, Francia, España), en dichos ballets. Dice así Salazar:

"*...Creado "Petruchka", el contacto de Diaghileff y Strawinsky, con el arte meridional, al que preocupaban otros problemas consistentes en encontrar una definición en tipos concretos de forma, los cuales se habían perdido tras el romanticismo alemán, dio a aquellos nuevas ideas. En Italia y en España, se había vuelto la vista desde hacía tiempo a la vieja música de los siglos XVI al XVII y se le examinaba despaciosamente (era un trabajo meticuloso, difícil y necesitado de largo y reposado pensamiento, a más de múltiples experiencias). Alguien en Italia examinaba las primeras óperas bufas. Alguien en España estudiaba el primitivo teatro popular de tabladillo callejero. Tras de "Petrucka", tras de "Le sacre du Pritemps" vienen una porción de probaturas que acentúan la tendencia marionetesca: "Pulcinella", las mujeres del Buen Humor- donde la coreografía de Massine, dando a sus personajes una mecanicidad de títere, prolonga en este sentido in-humano la plástica "estatuaria" del "Aprés-Midi d'un faune", por Nijinsky, "El bazar fantástico", "La historia de un soldado", con su retablillo de arrabal... Pero el progreso de la tendencia marionetesca o, si se quiere, deshumanizante, para seguir un término que me hará entender mas fácilmente de mis lectores, parece clara...*".[23]

Es este un texto bastante significativo por esa conexión que Salazar hace de los ballets de Diaghilev con los títeres lorquianos, y la influencia que emana hacia este, que como hemos señalado anteriormente no es nueva, ya que Lorca conoció estos ballets como señalamos en el capitulo anterior, viéndolos incluso en Granada, como señala Alberti cuando dice que cree "*que*

---

[20]HERNÁNDEZ, Mario. "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 229. Del mismo autor: *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos, con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*. Santander: U.I.M.P., 1992. (Exposición celebrada en Santander, en el marco de los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en 1992).

[21]SORIA, Andrés. "Una fiesta íntima de...". En: *Lecciones sobre Federico...* Ed. Andrés SORIA., p. 178.

[22]HERNÁNDEZ, Mario. "Falla, Lorca y Lanz en una...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGHERTY, D., p. 229. (Ya hemos podido observar en el anterior capítulo la decisiva influencia de los *ballets russes* de Diaghilev en el estreno de *El maleficio de...*, sobre todo en lo concerniente a la puesta en escena).

[23]SALAZAR, Adolfo. "Diaghileff...", p. 131. (El subrayado es mio).

fue en 1919 cuando tuve la oportunidad de presenciar la representación de "Le tricorne" de Manuel de Falla por los Ballets Russes de Diaghilev... No recuerdo ahora, si Federico García Lorca, comentamos la rotunda sensación producida por aquellos Ballets rusos y su impacto estético en la historia de la música española. Pero creo que Federico debió verlos en Granada, cuando fueron con Falla para bailar en los jardines de la Alhambra...".[24] Por eso, denotamos la influencia en "*El maleficio de la mariposa*" en lo referente a la plástica principalmente y en la concepción a modo de ballet, mientras que en la sesión de títeres de 1923 su influencia es más musical.

Podríamos considerar por tanto, que este efímero pero lujoso y completo espectáculo, iba a servir sin duda alguna a un posible modelo del futuro estreno de Manuel de Falla de "*El retablo de Maese Pedro*", que al final de este capitulo haremos una mención especial por su directa relación con los Títeres de Cachiporra, y porque en su realización prácticamente tomaron parte los mismos artífices, aunque se añadieron nombres como el de Manuel Ángeles Ortiz incluso el de Lorca, como más adelante comprobaremos.

III.4. HERMENEGILDO LANZ. ESCENÓGRAFO.

La sesión de títeres de 1923 fue, ante todo, una conjunción de las distintas artes: música, teatro y escenografía; en una concepción de espectáculo total. Y cada una de las facetas señaladas será llevada a cabo por un gran maestro de arte, cada uno en su campo: Falla, Lorca y Hermenegildo Lanz. Fue precisamente, la de éste último, quizás la colaboración más interesante, ya que junto a Federico será el encargado de la realización de los decorados, muñecos y figuras que aparecerán en el teatrillo. Realizaremos un acercamiento a la figura de este gran artista, que fue Lanz, escenógrafo, pintor, arquitecto y profesor.

Con motivo del Centenario de su nacimiento se celebraron en Granada, ciudad en la que llevó a cabo gran parte de su obra, una serie de actos y exposiciones que conmemoraron la relevancia y significación, y sobre todo la gran aportación que este artista introdujo en la caduca y tradicional Granada de los años veinte y treinta, haciéndose eco de unas pautas de vanguardia que hasta ahora eran desconocidas en este ciudad, todo esto conjugado con la memoria de la tradición de su formación.[25]

Será en esta sesión de títeres donde Lanz demostrará su valía aportando su quehacer artístico. La propia Isabel García Lorca, lo recuerda a Lanz como uno de los artífices fundamentales de la nombrada fiesta realizada por su hermano en su honor:

"*...Yo le traté muchos años, pero mi recuerdo más claro e imborrable, su primera y definitiva imagen, surge en mi cuando yo era aún una niña, y esta unida a la fiesta, por muchos motivos hoy internacionalmente conocida, la representación del 6 de enero, el día de Reyes, que se dio en mi casa el año 22 (23).*

Lo recuerdo alto, delgado, de bigotes generosos y más bien rubios, sonriente, feliz, de

---

[24] ALBERTI, Rafael. "Evocación..". En: *España y los ballets...* Ed. Vicente GARCÍA MÁRQUEZ.

[25] En el primer centenario del nacimiento de Hermenegildo Lanz (1893-1993), se celebraron en Granada dos exposiciones importantes sobre el mismo. Una sobre la aportación escenográfica, y otra por el conjunto de su obra (pintura, dibujos, grabados, diseño, etc.) Editando sendos catálogos, apuntamos aquí el que más nos interesa: *Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936).* Granada: Ayuntamiento/Diputación provincial/Ministerio de Cultura, 1993.

una actividad febril, metido hasta el fondo en aquel extraordinario juego, que duró muchos días, mañana, tarde y noche. Se cambiaron muebles, entre otros el piano, se descolgaron cuadros, todo se trastocaba, todo infundía felicidad. Los ensayos de la música eran por la mañana; por la tarde se repetían una y otra vez los textos ¡Qué aguante! ¡qué permisividad inteligente la de mis padres, que les parecía lo más natural! ¿Sabíamos todos de una manera extraña lo que aquellos genios estaban haciendo? Yo creo que si.

No puedo olvidar que el telón de fondo maravilloso que pintó Hermenegildo para el auto de los Reyes Magos me lo dio como regalo de Reyes. Lo tengo clarísimo en mi memoria. Me acompañó muchos años en mi cuarto. Allí se quedó, como tantas cosas. Pasado el tiempo, pregunté por él con el interés que se pregunta por una prenda querida que queremos volver a ver. "Se rompió" me contestaron. Fijo queda en mi memoria, pero es tristemente un recuerdo efímero, pues conmigo desaparecerá.

Los que quisimos y admiramos a Lanz nos hubiera gustado que se conservara, como testigo perdurable de lo que aquello fue...".[26]

Es interesante este recuerdo de Isabel, no sólo por el retrato cariñoso y evocador del artista, sino por el dato que nos aporta sobre el telón de fondo, realizado por Lanz, para el "*Auto de los Reyes Magos*", y que más tarde analizaremos, indicando además su desafortunada pérdida.

Hermenegildo Lanz nació en Sevilla en 1893, y se formó artísticamente en Lisboa, donde residió desde 1906 a 1910. Continúa posteriormente sus estudios en Madrid hasta 1917 en que obtuvo el título de profesor de Dibujo de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. En ese mismo año participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con unos aguafuertes, certamen en el que participó nuevamente en 1915, destacando en este arte sobre todo, superando el academicismo reinante con una gran fuerza expresiva y modernos diseños.

En 1917 supera las oposiciones a profesor de Dibujo de las Escuelas Normales de Maestros y Maestras y obtuvo su plaza en Granada. Como venimos señalando en la Granada de 1914 reina un conservadurismo local, y los jóvenes artistas van a reaccionar contra esto llamándolos "*putrefactos*", a su vez estos los llamarán "*modernos*". En el famoso Café de la Alameda, en la plaza del Campillo, tendrá las famosas tertulias del "*Rinconcillo*", siempre tan comentadas por Lorca, y será allí donde se incorporará Lanz, que junto con otros jóvenes artistas del momento como Juan Cristóbal, Ismael González de la Serna o Manuel Ángeles Ortiz, emprendieron la ardua tarea de actualizar la atrasada estética local. Entre 1919-1920 Lanz completa su actividad trabajando en el arte decorativo industrial, con el Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid.[27]

Lanz trabó una profunda amistad con Manuel de Falla, cuando éste en 1920 fija su residencia en la ciudad de la Alhambra. Recordemos el fructífero resultado que esta amistad dará, como fue la realización del "*Retablo de Maese Pedro*".

Sus primeros aguafuertes sobre Granada los realiza en 1918, llegando a su culminación en 1926, con la que destaca la colección de "*Estampas Granadinas*", editadas en 1926, donde añade un nuevo concepto innovador, introduciendo su capacidad de síntesis entre el

---

[26]GARCÍA LORCA, Isabel. "Semblanza". *Ideal*, 12 de diciembre (1993), p. 19. (En el centenario del nacimiento de H. Lanz).

[27]LANZ DURÁN, Enrique. CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. "Lanz y la vanguardia cultural granadina desde 1917 a 1936". *Ideal*, 12 de diciembre (1993), pp. 19-20.

expresionismo y las formas modernas.[28]

Aparte de las colaboraciones con Lorca y Falla para el arte escénico, también hará otros trabajos en este mismo campo. Así para las fiestas del Corpus de 1927, construyó el teatro, escenificación, decorados y luminotecnia, con figurines para el Auto Sacramental de Calderón de la Barca, "*El gran teatro del mundo*", representado en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, algo inédito desde 1775. Cuya dirección artística corrió a cargo de Antonio Gallego y Burín, la música preparada por Falla y la dirección orquestal de Ángel Barrios.[29] Esta representación tuvo un gran eco, no sólo la prensa local, sino también la nacional, un ejemplo fue la del crítico Juan de la Encina, en el madrileño diario de "*La Voz*", llega a decir:

"*Hermenegildo Lanz ha sido par mi ¿cómo lo diré?... en fin, un descubrimiento. Ignoraba yo de su existencia -los críticos de arte ignoramos tantas cosas- aunque me sonaba su nombre... Lo tuve por extranjero, acaso por alemán, a causa de la fonética de su apellido. El caso es que desde la otra noche me veo en la necesidad de reconocer a Lanz como uno de los pocos escenógrafos modernos, genuino escenógrafo que poseemos actualmente en España...*"[30]

Por el centenario de Lope de Vega, en 1935, en el patio de la Universidad escenificó, pintó los decorados y realizó la luminotecnia, máquinas y figurines de la comedia "*La moza del cántaro*" y el auto sacramental "*La vuelta de Egipto*". Donde de nuevo colabora con Gallego Burín, que fue el que implantó de nuevo la realización de autos sacramentales en Granada; los coros los dirigió Valentín R. Aznar, sumandose de nuevo la presencia de Manuel de Falla, que seleccionó y adoptó motivos de la obra: tocata de clarines y timbales del siglo XVII, fragmentos de obras corales de Victoria, Pedrell ("*Cantigas de Alfonso X*"), Wagner ("*Parsifal*") y del cancionero de Barbieri.[31]

Siguiendo en el terreno específico de la escena, además de la grandes colaboraciones mencionadas, hay que destacar su aventura con los jóvenes estudiantes de la F.U.E. (Federación Universitaria de Estudiantes) en 1936, con las escenificaciones del grupo "*La Carreta*", y directa e indirectamente su vinculación a García Lorca y "*La Barraca*", que él mismo se interesó bastante, a través de sus colaboraciones en la prensa.[32]

Hasta aquí, podemos decir muy sucintamente, que su labor como escenógrafo y vinculación al teatro termina. Sin embargo, su tarea no se termina con esto, sino que a lo largo de toda su vida sentirá una profunda inquietud artística, con lo que nunca dejará de trabajar, además de una preocupación del patrimonio de la ciudad (véase la polémica sobre el Palacio de los Córdova).Su labor continuará como pedagogo, conferenciante, profesor, etc. Colaboró en el pabellón de Granada de la Exposición iberoamericana de Sevilla de 1929, junto al arquitecto

---

[28]Colección de *Estampas granadinas*, comentadas por Eugenio D' ORS, para *Blanco y negro*, en 1926. CASTILLO, José Miguel. "Hermenegildo Lanz". *Letras del sur*, 3-4 (1978).

[29]*Hermenegildo Lanz. Escenógrafo...*, p. 13. "Noticias gráficas. Auto Sacramental". (Sobre la representación del *Gran teatro del mundo* en la que colaboraron Lanz, Gallego Burín y Lorca, entre otros). *Granada gráfica*, agosto (1927). "Los autos sacramentales". *Granada gráfica*, agosto (1928).

[30]ENCINA, Juan de la. "El gran teatro del mundo". *La Voz*, 29-6-1927. En: *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo...*, pp. 14-15.

[31]MORENO CASADO, J. "Lope de Vega y los universitarios granadinos". *Blanco y negro*, 19-7-1935.

[32]LANZ, Hermenegildo. "Misioneros de Arte. *La Barraca*". *El defensor de Granada*, 5-10-1932.

Torres Balbás. También en este, año en la Exposición Regional de Arte Moderno en la Casa de los Tiros realizó varios carteles y el de esa exposición, anteriormente había diseñado el despacho del director de la misma (Gallego y Burín). Seguiría diseñando y decorando interiores como la decoración y mobiliario del Instituto Nacional de Previsión en la Gran Vía granadina, o incluso preparó un importante proyecto para concurso del parque urbano en el inicio de la Carretera de la Sierra. Su labor siguió en el campo de la fotografía, diseño gráfico, etc...[33]

La Guerra Civil truncó sus actividades, encarcelado y perseguido, separado de sus plazas de profesor y desterrado a Logroño, logró salvarse por las intervenciones decisivas en su defensa del mismo Manuel de Falla. Sólo en 1944 se recuperó algo, realizando algunos aguafuertes y colaborando de nuevo con Torres Balbás en la Alcazaba de Málaga. Murió en Granada, el 20 de mayo de 1949, a los 56 años de edad.[34]

La actividad de Lanz, comparable en el recuerdo de sus múltiples aportaciones, fue extraordinaria. Ejerció todas sus funciones propias de un artista plástico, que podrían ser compositivas. Pero lo verdaderamente impresionante es su contribución a los espectáculos musicales y teatrales aludidos. Detrás de cada uno de estos espectáculos había una serie de personajes definidos. La plasticidad en aquellos días de Lanz, precursores de los actuales, competía con rutina del teatro tradicional, cargado de glorias y artificios. Lanz, puso al servicio de estas representaciones su talento: contribución a la modernidad y la vanguardia, como podremos comprobar en el análisis de los decorados para los montajes lorquianos.[35]

Existió un texto inédito de Hermenegildo Lanz, que fue publicado por vez primera en 1978, con motivo de la exposición que se celebró en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, que hacía alusión en concreto a la sesión de los Títeres de Cachiporra lorquianos de 1923, opinando sobre su origen y sobre su significación, por su importancia para poder entender sus ideas escenográficas en dicho montaje, lo reproducimos en su totalidad:

"...Durante el año 1922 y el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor, construyeron expresamente y lo presentaron en Granada el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido por los escenarios españoles. Inspirado en la tradición del inquieto "Cristobica", genuino personaje andaluz , al frente de su compañía; bajo la dirección del empresario "Currito del Puerto", que invocó las costumbres con una representación del teatro planista de más de trescientas figuras, además de su elenco corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de "Retablo de Maese Pedro".

De aquel teatrito sólo se hizo una representación que obtuvo un extraordinario éxito y el fue el principio serio, muy serio, de intentos varios en otras regiones nacionales y extranjeras destacando posteriormente hacia 1927-1928, o las representaciones de muñecos actores del "Grupo de artistas y literatos berlineses" que con el mismo sistema de muñecos recortados, articulados del modo como se hizo en Granada y en París, interesó al Público alemán en varias exhibiciones breves pero selectas.

---

[33]Sobre el compendio de su obra en general, se puede consultar el Catálogo que se editó con motivo de la exposición en homenaje al centenario de su nacimiento, en febrero de 1994, en la sala de exposiciones de la Caja General de ahorros de Granada. Ver también: TORRES DÍAZ, Juan. "La exposición Regional de Arte Moderno". *Granada gráfica*, enero (1930).

[34]LANZ DURÁN, Enrique. CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. "Lanz y la vanguardia...", p. 20.

[35]SORIA, Andrés. "Un artista en acción". *Ideal*, 12-12-1993, pp. 19-20.

El interés que la historia del teatro de muñecos tiene, la enorme extensión que abarca sobre la tierra, su antigüedad y variantes demuestra que no existe pueblo, civilización, régimen político, ni religión, indiferente a lo que constituye la expresión teatral popular más característica del mal y del bien, de lo justo y lo injusto, del drama y del sainete, del mundo real y del imaginario. Aristóteles sitúa esta clase teatral de origen remoto, como la más elemental pero también la más expresiva y son los actores griegos precisamente los que actúan con casetas, quien sabe si para "perfeccionar a los muñecos" antes de J.C.

Sin pretender seguir paso a paso la historia del teatro de muñecos, difícil en un breve articulo periodístico, parece ser siquiera relativamente, que en España se da el origen del guiñol, el simple sistema y más universal de mover los muñequitos con tres dedos, poniendo la cabeza en el índice y los brazos en los dedos medios y pulgar con lo que logra la máxima eficacia representativa para chicos y grandes, para los que según la feliz expresión de Vittorio Prodecca, que representa su "Teatro de Piccoli", al publico infantil de tres a noventa y tres años, los capta la ingenua y pura limpieza del alma.

Correspondiendo a la psicología y medios de cada pueblo son innumerables los sistemas de muñecos y las materias de que fueron construidos , desde el más primitivo de barro, hasta el modernísimo de aluminio, de asombrosa estilización, divididos en tres clases principales: de medio cuerpo y volumen completo (guiñol); recortados en su plano con o sin articulaciones (planista); y las de cuerpo entero, con pleno volumen y de más o menos articulaciones (marioneta).

Del guiñol, llamemoslé muñeco español, sólo existe un sistema del que no ve el espectador, más que la cabeza, tronco y brazos, puede cada "animador" mover dos a la vez, uno en cada mano, vestidos con los trajes convenientes a cada sexo y situación pero cubiertos de cintura para abajo con una a modo de manga que cubre el brazo del animador, oculto hasta la cabeza por la subembocadura del teatrito. Cuando se pretende cierta proporción humana en él, necesariamente resulta pequeño ya que ha de estar supeditado a la longitud de los dedos de quien los mueve y si se necesitan de mayor dimensión la desproporción es evidente por la misma razón. En este caso es muy grotesco y en ambos casos graciosísimos, e hilarantes, presentándose sin embargo a lo grotesco cuando el caso lo exige. Como el titiritero depende la acción del muñeco y el efecto que produzca en los espectadores, huelga decir que los hay mejores y peores sin que sepamos ha sido superado el genio de campo Gayiani y Burattinacio excepcional que igual hacia reír que llorar al público con sus "burrattinis", nombre que se da en Italia a estos muñecos que en España llamamos "Títeres de Cachiporra" y más comúnmente en Granada "Cristobicas"..."[36]

El texto que aquí reproducimos es realmente interesante en diversos aspectos.

En primer lugar nos ayuda a concretar en parte las figuras que realizó para "*El auto de los Reyes Magos*", para la representación de 1923, aludiendo al número increíble de más de trescientas figuras planas, de las que hasta nuestros días, sólo nos han llegado unas cuantas, como veremos. Sigue aludiendo a la importancia que este tipo de teatro de títeres tiene en Europa, conectándolo con la vanguardia más avanzada de Alemania, al citar al "*Grupo de artistas berlineses*", que utilizan el mismo sistema para sus representaciones. Hace también un breve historia del teatro de títeres, remontándose a la antigua Grecia y concluyendo en la actualidad, de los distintos tipos de materiales con los que se construyen estos muñecos, y dividiendo este

---

[36] LANZ, Hermenegildo. "Marionetas". En: *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales.* Granada: Imprenta Urania, 1978, s.p.

género de teatro en tres clases diferentes: guiñol, planista y marioneta. Las dos primeras son las que utilizará en su participación de 1923. Así el guiñol, que es de medio cuerpo y volumen completo, fue utilizado en las dos primeras obras del montaje, "*Los dos habladores*" y "*La niña que riega la albahaca...*", mientras que el planista, recortado en un plano con o sin articulaciones, lo utilizó en el "*Auto de los Reyes Magos*". Las marionetas no fueron utilizadas en esta sesión. A pesar de que no existe ninguna alusión a como eran los decorados o la importancia que estos pudieran tener, nos ayuda sin embargo a imaginarnos como eran los muñecos y la técnica utilizada en su construcción, además de sugerirnos el ambiente teatral. No obstante, H. Lanz si escribió teóricamente sobre la escenografía, a raíz de la aludida obra de Calderón de la Barca, "*El gran teatro del mundo*", que se representó en 1927 en el patio de los Aljibes de la Alhambra. Hay que decir que los decorados para las obras de 1923, fueron hechos por Lorca y por el mismo. En este escrito que acabamos de señalar el autor explica como deben realizarse estos decorados, partiendo de los bocetos y cada uno de los actos de la obra; esto nos ayuda a imaginarnos como el artista ideó estos decorados:

"*Prólogo= el escenario al correr el telón aparece completamente a oscuras. La decoración es un telón de fondo azul agujereado imitando estrellas que en su tiempo se iluminarán por detrás. A dos metros adelante y una mediana altura un tablado en declive, por donde saldrá el autor de lo más altos y el Mundo de lo más bajo, uno y otro se irán aproximando hasta el centro del escenario. Delante de este tablado y hacia abajo otro teloncillo también azul y agujereado como el anterior para imitar la Vía Láctea. Debe dar la sensación de estar los dos en el espacio. Se apaga la escena y cae el telón.*

Primer Acto= Telón de fondo de gran jardín y naturaleza a la invocación o llamada del autor detrás de algunos trastos aparecen iluminados por todas partes los espíritus de los invocados, principalmente de abajo a arriba. El autor como en el prólogo tendrá principalmente luz anaranjada con reflectores que lo enfocan sólo a él.

Segundo Acto= Esta decoración debe ser la mitad árida y pedregosa y la otra mitad alegre y florida, en el centro en una elevación, estaría la ley de Gracia y arriba el autor. La parte árida y pedregosa tendrá un hueco negro como boca de gruta que se presentará la cuna... Junto a la puerta un manantial o fuente. Esta decoración debe ser importante grandiosidad y en ella hay que poner toda la máxima atención.

Tercer Acto= La escena aparece con cortinas que se deben correr a uno y otro lado para dejar ver un telón de estrellas delante en una altura, una mesa y dos gradas a los lados...".[37]

Estos decorados que acabamos de señalar, fueron probablemente los hechos para la puesta en escena de "*El gran teatro del mundo*" de 1927; y quedan ejemplificadas sus ideas escenográficas de un carácter avanzado sin abandonar lo tradicional del todo. También en los bocetos para sus decorados existe esa mezcla entre lo clásico y lo vanguardista, que irían desde la embocadura del mismo en un estilo cercano al "*neo-barroco*", hasta el diseño de los bocetos para los actos de la obra, más acorde con una estética más cercana a las corrientes expresionistas.[38] Se puede observar también su labor como director de escena, al introducirse en la colocación de los personajes y otros aspectos ajenos a la propia escenografía.

---

[37] LANZ, Hermenegildo. "Notas para una escenificación". Ibíd.

[38] *Hermengildo Lanz. Escenógrafo...*, pp. 12-13.

Pero Lanz, a parte de realizar muñecos, de diseñar decorados, de dirigir en cierto modo la escena; realizará también algunos figurines muy relacionados con la fabricación de muñecos, por lo tanto el mismo iba a proyectar una "*Historia del traje*" a través de una conferencia dada en 1932 en la Escuela Nacional de Granada.[39] En ella destacará, en un breve repaso a la historia del vestido, la importancia que el traje ha tenido, siendo un motivo de orgullo y satisfacción, a la vez que también de humillación, dependiendo evidentemente, de a la clase, estamento o nivel social que se perteneciese. Era evidente que a la hora de crear sus bocetos, figurines, decorados, etc., su condición social no le iba a influir, sin embargo habría que machacar casi reiterativamente, que será la vanguardia que llevó a Granada junto a otros artistas, las que verdaderamente serán decisivas en la aportación de este artista; conjugándola sabiamente con su saber más tradicional y académico, parece que por fin se hace justicia al cabo de tantos años con un artista que aportó una gran innovación a las artes plásticas y escénicas de los años veinte y treinta granadinos; tal vez sin Lanz la vanguardia histórica granadina (si alguna vez la hubo) no hubiera sido lo mismo, a pesar de todo hay que tener en cuenta que esto sólo fue conocido en círculos intelectuales restringidos dentro de una élite de la talla de Falla, Lorca, Ismael González de la Serna o Manuel Ángeles Ortiz.

III.5. DECORADOS. MUÑECOS. FIGURINES.

Cada una de las tres obras representadas aquella tarde de Reyes de 1923, tuvieron autonomía propia, quiere esto decir, que aunque se representaron todas aquella tarde,; cada una tuvo sus decorados, sus muñecos y sus figurines independientes, exceptuando claro está la embocadura del pequeño teatro que fue común para las tres "*obrillas*", y que más adelante también veremos. Siguiendo el programa de mano e invitación que se realizó para las representaciones, fueron tres montajes los que se hicieron; en primer lugar se representó "*Los dos habladores*", un entremés cervantino, en segundo lugar "*La niña que riega la albahaca...*", que fue la única obra escrita y adaptada para el diálogo al Teatro de Cachiporra Andaluz, por García Lorca, y el último lugar "*El auto de los Reyes Magos*" como colofón y final de fiesta.[40] Analizaremos independientemente cada una de las obras y sus decorados:

III.5.1. "*LOS DOS HABLADORES*".

Siguiendo a Francisco García Lorca, hermano del poeta y partícipe también de aquella fiesta, encuentra justificación a la hora de escoger la obra por parte de Federico, en la posible relación existente con algunas de sus obras, por su carácter de género menor como fue el caso de este entremés. Recuerda el autor a grandes rasgos el argumento de la obra: el encuentro casual entre un caballero y un rufián que resulta ser un gran hablador, y este caballero le da cobijo en su casa para que cure a su mujer, que él considera "*la más habladora del mundo*", venciéndola en

---

[39]LANZ, Hermenegildo. "El traje". (Notas sobre una conferencia que dio en diciembre de 1932 en la Escuela Nacional de Granada, titulada: *El traje desde Nuestro Señor Jesucristo*). En: *Hermenegildo Lanz y las vanguardias...*, s.p.

[40]Ver nota 15.

el hallar. Sin embargo, la justicia va en busca de este supuesto rufián por una serie de delitos menores. Intentan llevarselo, más el caballero se interpone justificándolo en su casa por una labor tan benéfica como la que está realizando por su mujer. La justicia accede a la petición del caballero, con la condición de que el rufián vaya también a la casa del jefe de ronda para que también cure a su mujer, que adolece del mismo vicio. Termina la obra con música, canto y baile, ante la desesperada habladora.[41]

Como señala el poeta en el mismo programa de mano, el final de la historia o del entremés aparecerá el pícaro "*Cristobica*", que no sólo aparecerá aquí, sino en los entreactos de cada obra, o bien cuando a Federico (era él, el que lo manejaba) se le antojaba entablando un diálogo con el público infantil, el mismo lo recordaba once años después en 1934, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, al iniciarse precisamente otra representación de los títeres de Cachiporra, ofrecida por el mismo y Fontanals en dicho teatro:

"*Señoras y señores:*
*No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas Federico? era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnecilla ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?". El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por primera vez en España, "*la historia de un soldado*", de Strawinsky. Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos...*"[42]

Es sintomático volver a recordar la importancia que el poeta da al estreno en España de "*La historia de un soldado*", subrayando ante todo el carácter infantil de su obra.

Hermenegildo Lanz realizó los muñecos para los tres montajes utilizando el tipo de guiñol y el planista. Concretamente en esta obra utilizará el primer tipo, con medio cuerpo y el volumen completo. Cabeza y manos de madera, y el resto de tela (el tronco o cuerpo), la técnica es la más simple utilizando la mano para su manipulación, el "*animador*" debe mover, una en cada mano, dos a la vez, asomándolos por la embocadura del teatro.[43] Existen varios documentos fotográficos de estos muñecos, de Enrique Lanz Durán (hijo de Hermenegildo), que en su colección particular, además de los muñecos utilizados para la representación, tiene en su poder algunos de los decorados que se utilizaron en este montaje de 1923. También existen otras fotografías de diarios y revistas que más adelante comentaremos.[44] Los trajes de todos los muñecos fueron cosidos por Concha García Lorca y sus primas, como recuerda la propia Isabel, "*...y la confección de los trajes de los muñecos, que hicieron con primor mis primas y mi hermana Concha quien fue la*

---

[41]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 270-271. Existe una nota aclaratoria de Mario Hernández, sobre la posible duda de que este entremés sea de Cervantes, según Eugenio ASENSIO en su Introducción a *Entremeses*.(Madrid, 1971, pp. 14-15) y en su *Itinerario del entremés*. (Madrid, 1971, pp. 26-28 y 99). Pero su autoría en 1923 estaba supuestamente segura, el mismo Francisco García Lorca, la comenta y analiza como del autor.

[42]O.C. T. III, p. 455.

[43]LANZ, Hermenegildo. "Marionetas..". En: *Hermenegildo Lanz y las...*, s.p.

[44]TORRE, Guillermo. "Federico García cía Lorca y sus...", pp. 14-18. (Aparecen varias fotografías de los muñecos en escena y de los decorados).

primera actriz".[45]

En cuanto a los decorados en si, discutiremos sobre la autoría de los mismos; si fue una colaboración entre ambos artistas, o sea entre Lorca y Lanz. La duda se plantea en un programa-invitación de mano, que Hermenegildo Lanz regaló a su futura esposa Sofía Durán, y si bien nos aclara que las cabecitas de ambas obras, fueron hechas por el "*aguafuertista*" H. Lanz, las decoraciones dice, "*han sido pintadas por el poeta Federico García Lorca*". Pero en éste programa, el nombre de Lorca ha sido tachado y sustituido por el suyo, y añade a esta rectificación, "*este programa guárdalo siempre pues es lo primero que se hace así en España, es de carácter popular con el nombre de los músicos más eminentes*".[46]

Es probable, como apunta Mario Hernández, que dicha corrección realizada por el propio Lanz, sea cierta, y por tanto defendible. Atribuyendo a Lorca una mera colaboración en la escenografía realizada, aunque dirigiera y se ocupara de todo el acto teatral. Sigue Hernández señalando que con toda probabilidad, de todos los decorados hechos para las distintas obras de 1923, sean de Lorca o predominantemente, sólo tres, dos realizados para "*los dos habladores*" y "*La niña que riega la albahaca...*", frente al resto que los diseñó Hermenegildo Lanz, bajo la supervisión de Federico.[47]

Concluyendo, podemos decir que se conservan en total tres decorados del entremés cervantino; dos que probablemente sean de colaboración entre los dos artistas. Uno de los cuales aparece fotografiado en la prestigiosa revista madrileña "*La esfera*", en un articulo que escribió José Francés, haciéndose eco del evento granadino.[48] Y el otro, del cual no aparece ninguna referencia fotográfica, pero que sin embargo si está catalogado por Mario Hernández, titulándolo "**casa con torre**" como dibujo de Federico en colaboración con Lanz.[49] Mientras que el tercero, reproducido en un articulo, de Guillermo de Torre y el catálogo de H. Lanz y la escenografía[50] que aparece, sería de H. Lanz.[51] Observamos por lo tanto, que la tarea escenográfica donde participó el poeta, fue en las dos primeros que se representaron, dejando íntegramente en manos

---

[45]GARCÍA LORCA, Isabel. "Recuerdos..". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca y Hermenegildo...*, s.p.

[46]*Hermenegildo Lanz y las vanguardias...*, Ed. J.M. CASTILLO HIGUERAS., s.p. (Contiene una edición en facsímil del programa de mano de Sofía Durán, mujer de Hermenegildo).

[47]HERNÁNDEZ, Mario. "Lorca, Falla y Lanz...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D., p. 231.

[48]FRANCÉS, José. "Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guiñol". *La Esfera*, 10-2-1923.

[49]*Casa con torre* Granada, enero de 1923. Gouache sobre papel. 110x127 mm. De F. García Lorca y H. Lanz. Colección Casa-museo de la Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada. Catalogado en: HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress, 1990, p. 237. Nº de cat. 296.

[50]TORRE, Guillermo de. "Federico García Lorca y sus...", p. 15. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo...*, p. 9.

[51]En octubre de 1992 se celebró una exposición en la Casa-museo de *Federico García Lorca* en Fuentevaqueros, sobre los *Títeres de Cachiporra y la representación de 1923*. Donde se expusieron documentos, todos los decorados conservados en colaboración con el ayuntamiento de Granada, Enrique Lanz Durán y la Fundación García Lorca. Además de las figuras planistas y los muñecos, se expusieron decorados y figurines de la representación. Más recientemente, en diciembre de 1993, se celebró otra exposición monográfica sobre *La escenografía de Hermenegildo Lanz*, a la que ya hemos aludido. En la exposición de Fuentevaqueros destacaron: Los tres decorados de *Los dos habladores, La niña que riega la albahaca....* y los bocetos del telón de fondo para *El misterio de los reyes magos*, además de las figuras planistas y la propia embocadura del teatrillo.

de Lanz "*El auto de los Reyes Magos*", bajo la supervisión de Manuel de Falla.[52]

Volviendo sobre los decorados de "*Los dos habladores*", en los que participó más directamente Lorca, son catalogados por M. Hernández como "**Casa con torre**" y "**Plaza con iglesia y fuente con surtidor**"[53], propiedad los dos del Ayuntamiento de Granada; mientras el tercero "**Interior de un salón**", pertenece a la Fundación Federico García Lorca de Madrid.[54]

Los dos decorados presentan un mismo estilo dibujístico, que aquellos años cultivaba el poeta y del que poseemos bastantes ejemplos de esta corriente estética.[55] Son dibujos que aparentemente hablan de una ingenuidad por su marcado carácter infantilísta, pero muy acorde con lo que allí se pretendía representar, pensado para un público, como hemos señalado, especial. Es de destacar el rico colorido de ambos dibujos, las tonalidades cromáticas con el predominio de los colores primarios: el azul del cielo nocturno junto a la "*casa con torre*" de una tonalidad amarillenta, con un vistoso tejado color rojo junto a unas macetas igualmente rojas. Son los tres colores básicos de este decorado. Mientras que el otro decorado "*plaza con iglesia...*", aunque es muy similar introduce una nueva tonalidad verde en la representación de la hierba de la plaza y destacando al árbol del centro con el mismo color en sus frutos.

La técnica que utilizó el poeta en estos bocetos o decorados fue el "*goauche*" sobre el papel, técnica muy utilizada en muchos de sus dibujos. El tamaño de los mismos, si exceptuamos los de "*La niña que riega la...*", están hechos sobre un soporte de menor tamaño y nunca tentado por otra técnica como el óleo y el lienzo. Su arte busca siempre los límites habituales y reducidos del papel.[56] Ángel del Río sitúa en 1923, precisamente, el momento en que a partir del cual Federico "*explora el campo de la pintura cuyos valores plásticos ayudaron al desarrollo de su poesía*".[57]

En cuanto al tercer decorado, en el que se vislumbra un interior de una habitación o sala donde aparece el suelo dibujado con un simple y geométrico embaldosamiento, una puesta al fondo, con sillas, mueble, cuadro, jarrón, escudo, etc. Hay aquí un predominio del color azul en algunos objetos, como sillas, cuadros; el fondo de la puerta en una tonalidad gris y el resto en un blanco amarillento, probablemente por el paso del tiempo y el envejecimiento del soporte. El resto de los objetos se enmarcan un colorido amarillo y verde. Destacando el suelo en color rojo. Notamos una diferencia visible entre este decorado y los dos anteriores, en cuanto a su realización técnica, es de trazo más certero obedeciendo quizás a la mano más experimentada de un pintor profesional como lo era Lanz, mientras que los dos anteriores parte de una composición más

---

[52] HERNÁNDEZ, Mario. "Lorca, Falla y Lanz...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª. F. y DOUGHERTY. D., p. 233.

[53] *Plaza con iglesia y fuente de surtidor.* Granada, enero de 1923. Gouache sobre papel. 146x110 mm. Colec. Casa-museo Huerta de San Vicente. Ayuntamiento de Granada. Nº de cat. 295. En: HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 237.

[54] Este interior pertenece a la Fundación F. García Lorca de Madrid, y se vuelve a reproducir en: CATÁLOGO EXPOSICIÓN. *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo...*, p. 9.

[55] HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos de...*

[56] HERNÁNDEZ, Mario. "El arte del dibujo en la creación de García Lorca". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Dibujos. Federico García Lorca.* Málaga: Ayuntamiento, 1990, pp. 15-33.

[57] RÍO, Ángel del. *Vida y obras de García Lorca.* Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952, p. 30.

"*ingenua*" y lírica, en la línea de un Lorca dibujante.[58] Por lo descrito, podemos deducir de nuevo, que la tarea escenográfica de Federico fue importante y muy cuidada, pero limitada. Sólo participó en estos decorados que hemos analizado y en los que nos quedan; así decimos que el programa-invitación no mentía del todo, solamente consideraríamos injusto, el hecho de que se haya omitido el nombre de Lanz en la tarea global de la realización de las obras, y únicamente se le relegara a su contribución como tallador de las cabezas de los muñecos y el "*Auto de los Reyes Magos*".

III.5.2. "*LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN*".

Todos los estudiosos del teatro lorquiano y de su obra en general están al acecho de nuevas obras suyas, textos inéditos de los que a veces se tienen noticias de sus contemporáneos, en sus cartas, entrevistas, etc. Y un ejemplo de esto, es la pieza lorquiana que ahora nos toca analizar, que hasta no hace mucho era poco conocida.[59] El mismo Francisco García Lorca da por perdida esta pequeña obra. Sin embargo, da unas notas peculiares sobre la misma, pensando que la composición de Federico de esta obra, única de las tres representadas que salió de las manos del poeta, la hizo sobre fragmentos de un viejo cuento perdido en la memoria, apuntando el marcado carácter tradicional que tiene la obra, con lo que no fue una invención total del poeta.[60]

El argumento de la obra es el siguiente: la historia que un negro juglar sobre un príncipe y una niña llamada Irene, el príncipe se interroga sobre el número de hojas que tiene la mata de albahaca, pero esto es recibido mal por ella y la niña le pregunta cuantas estrellitas tiene el cielo. Como resultado de este intercambio con Irene, el príncipe se siente burlado. Así él decide hacerle objeto de un tipo de inocentada al hacerse pasar como vendedor de uvas que ella quiere adquirir y al ofrecerle asimismo estas por besos. Mas adelante cuando se encuentran ambos, él le vuelve a preguntar por el número de hojas en la mata y ella le responde de nuevo con indignación por el número de estrellas del cielo. Pero el príncipe preparado le responde que el cielo tiene tantas estrellas como los besos que le dio. Irene queda en evidencia y se retira avergonzada. El príncipe se niega a salir de su vivienda al sentirse herido de amor, cuando comprende que la ama. Un consejo de sabios se reúne para curar al príncipe de su males. Llega un Mago, que es Irene disfrazada, y le dice que se case con la niña, y él mago revela su identidad. Así que el príncipe e Irene deciden unirse habiendo comprendido por medio del amor que no hay nada erróneo en indagar sobre la verdadera naturaleza de las cosas. Todo termina cuando los personajes se unen a Irene y el príncipe cantando.[61]

---

[58]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Federico García Lorca dibujante y pintor. Una ingenuidad sólo aparente". *Teatro*, 30 (1987), p. 50. Este mundo intimista, limpio y aparentemente ingénuo dejará una huella profunda e inquieta en la memoria olvidada de muchos artistas granadinos, como el caso del pintor Hernández Quero, entre otros. Ver: PITA ANDRADE, José Manuel/ GUTIÉRREZ, José (Prólogo e introducción). *Hernández Quero*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1985, pp. 16, 35 y 114.

[59]GARCÍA LORCA, Federico."La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón". *Boletín de la Unión de Títeres. (U.T.). , y de la asociación de amigos de la marioneta. Revista "Títere"*. 23 (1982). Aunque se puede consultar mejor, en: O.C., T. II, pp. 61-70.

[60]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 271-272.

[61]O.C., T. II, pp. 61-70.

Los muñecos que realizó H. Lanz para esta obra siguen la misma línea que la de la anterior obra, con la misma técnica y similar vestuario.

En cuanto a la concepción escenográfica y decoración de la obra, es mucho más compleja que la anterior. El autor divide la obra en "*Tres estampas y un cromo*" (años más tarde también lo hará con "*Mariana Pineda*"). Esta división de tres estampas pueden ser en última instancia la plasmación gráfica de ciertas ideas fundamentales; hay que tener en cuenta los dibujos y los decorados. Esta idea de división en estampas se reducen a un eje central con el término "*cromo*", palabra cuyo sentido coincide con la dimensión gráfica de las estampas al ser un tipo de imagen litográfica. Con la palabra cromo también se denomina a un cuerpo metálico capaz de tener un hermoso pulimento, pudiendo estar recalcando la belleza de dichas estampas dialogadas planteando el mito de lo inconcebible o inalcanzable. También podemos reducir esto a una estructuración realizada por Lorca dentro de un plano simbólico de su propia obra dramática. Pero en definitiva, lo que más interesa de la obra es su marcado carácter infantil y popular, dando a esta pieza un aspecto rítmico con una dimensión musical.[62]

"*La niña que riega la..*", según indica la misma obra en el subtítulo es un "*cuento andaluz*". El efecto narrativo asociable con la palabra "*cuento*" cobra fuerza, a través de las acotaciones que aclaran aspectos de la acción y que identifican la escenografía. Por lo tanto, es sintomático la acotación que precede la entrada del Mago al principio de la tercera estampa, donde se identifica la verdadera identidad de un nuevo personaje, Irene, facilitándose en esta forma la comprensión del público al estar todos conscientes de que somos testigos de una manifestación de "teatro dentro del teatro", dice así la acotación:

"*Es la niña Irene, que viene disfrazada de mago, con manto negro cucurucho bordado de estrellas de plata y una gran capa. En el escenario está el árbol del sol y el árbol de la luna*".[63]

Esta acotación, la única en que hace referencia el autor a una nota escenográfica, nos es interesante por partida doble; por un lado da una pincelada de como debe realizarse el vestuario de los muñecos, y por otro aparece un decorado totalmente identificable y que se conserva, este es "**el árbol del sol y árbol de la luna**", actualmente en la Huerta de San Vicente (Granada).[64] Es el único decorado que se conserva para esta obrita, aunque como señala Mario Hernández, para la sencilla y a la vez compleja puesta en escena de la misma, es probable que se utilizara solamente un decorado para las tres estampas, pero constituyendo por varios paneles recortados que se superponían para dar la sensación de perspectiva y profundidad.[65] Esto corroborable acudiendo a los artículos anteriormente citados de José Francés.[66] Siguiendo este documento escenográfico, describiremos el escenario: en el centro y al fondo aparece una ventana encima de

---

[62]GONZÁLEZ-DEL-VALLE, Luis T. "*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca". *Anales de la literatura española contemporánea*, 7,2 (1982), pp. 259-260.

[63]O.C. T. II, p. 68.

[64]*Jardín con el árbol del sol y de la luna*, Granada, enero 1923. Gouache sobre papel. 150x108 mm. Colec. Ayuntamiento de Granada, Huerta de San Vicente. Nº de Cat. 297. En: HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 237.

[65]HERNÁNDEZ, Mario. "Lorca, Falla y Lanz en...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGHERTY, D., p. 232.

[66]FRANCÉS, José. "Los bellos ejemplos...". y GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, s.p.

la cual apoya una maceta, que podría ser la de la albahaca. Delante de la ventana, se abre un balcón con una balaustrada, en cuya parte izquierda apoya un jarrón con flores. Delante aparece una gran arcada que descansa sobre una ancha columna. Si observamos bien las fotografías este ancho soporte parece estar realizado de forma exenta, añadiendo a la escena profundidad. Mas adelante vemos los dos muñecos dialogando, el Mago (disfraz de Irene) con su vestidito de estrellas plateadas y a la derecha el príncipe preguntón. También se divisa en la parte izquierda del escenario apegando casi al telón, un pequeño caballito, aludiendo directamente esta escena cuando el príncipe enfermo de amor le pide al mago que debe besar el rabo de un burro para sanarse. Otros elementos de ornamentación se dejan ver colgados de las paredes, o sea pintados.

En cuanto al decorado "*Jardín con el árbol de sol y el árbol de la luna*", parece ser una obra trazada por Lorca, ya que sigue las mismas líneas que hemos apuntado anteriormente, es un dibujo aún mas "*torpe*" aunque dentro de ese encanto lírico que poseen los dibujos lorquianos de la época. El tema del "*árbol del sol y ...*" lo volverá a repetir Lanz en el decorado para el auto de los Reyes, que ya analizaremos.

El decorado entra dentro de un jardín típicamente granadino, con una fuente de tonalidad violeta en el centro haciendo privilegio, y dos a ambos lados, de menor tamaño y con los surtidores más pequeños. El suelo se dibuja empredado con cantos de color rojo y verde. Con dos rejas y una puerta claveteada, además de una maceta florida. Pero los dos protagonistas del decorado son realmente los árboles, a la izquierda aparece un raro árbol que es totalmente de color verde incluido el tronco, este es el árbol de la luna; y a la derecha, un árbol amarillo con dos frutos en el centro y los rayos solares esparciendose y ocupando el lugar de las ramas, este es el del sol. Este "*raro*" decorado está lleno de un fuerte lirismo, donde aparecerán dos símbolos que fueron una constante en su obra gráfica y literaria, la luna y el sol, pero en forma de árbol, lo que es más extraño todavía.

Es probable que Federico utilice estos árboles y este jardín porque será el lugar del encuentro de los amantes, y esto es muy simbólico en la obra de Lorca, un lugar donde se encuentran los futuros amantes para consumar el del beso y del amor.[67] Este decorado serviría de cierre a "*La niña que riega la...*", como recuerda Francisco García Lorca, "*recuerdo que había un idilio final en un jardín fantástico con el árbol del sol y de la luna, que es una de las decoraciones de la obra que conservaremos en nuestra casa de la Huerta de San Vicente, probablemente es el cromo que pone fin a la obra*".[68] Corresponderán por tanto, las tres estampas con tres decoraciones, aunque fuesen superpuestas y por último este decorado del árbol, sería el cromo final. En este decorado la línea ingenuista y lírica de los dibujos de Federico triunfa de tal manera que parece exclusiva.

El papel de los dibujos y del dibujo en el teatro lorquiano es directamente instrumental al mismo tiempo que claramente expresivo. Interviene el dibujo como medio técnico en la realización de la obra o sirve para orientar o facilitar, de modo global, su recepción en el público. Es un elemento subsidiario en tanto que sometido a los elementos dramáticos. El autor los utiliza como recurso, transportándolos tal y como salieron de su mano, en ciertos casos a la escena. y este es sin duda alguna, el caso de teatro de títeres en la famosa función familiar que venimos

---

[67]BERROL Rei. "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana". *Cuadernos americanos*, 15 (1989), p. 195.

[68]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 273.

analizando.[69]

III.5.3. "*EL MISTERIO DE LOS REYES MAGOS*".

Como anuncia el programa-invitación de la sesión de títeres de 1923, "*El Misterio de la Reyes Magos*" va a ser el último de los tres montajes realizados en la casa de los Lorca esa tarde, y por ello se anuncia como colofón final y como un gran acontecimiento: "*Atención. ¡Ahora viene lo grande!*", o sea que el "*dueño del teatrillo*", anuncia que está representación será realmente especial. Y lo fue, como podremos comprobar, desde todos los puntos de vista, desde el musical al dramático, y sobre todo desde el escenográfico, cuya decoración y realización de figuras y decorados correrán a cargo íntegramente de Hermenegildo Lanz.

"*El Misterio de los Reyes Magos*", es una obra anónima española del siglo XIII, y que tiene el privilegio de ser la primera obra conocida de nuestro teatro. Es un fragmento de 147 versos, de diferente medida, fue encontrado en la catedral de Toledo. Y en él se comprueba la idea de dramatizar una acción, con la aparición de un leve conflicto.

"*La primera escena representa los parlamentos de cada uno de los tres reyes; en la segunda, se reúnen con una misma intención, la de ir a ver al Niño que va a nacer, en la tercera se produce el encuentro con Herodes; la cuarta la constituye el soliloquio del rey judío; y la quinta viene dada por el dictamen de los rabinos a Herodes. La obra debía terminar con la ofrenda de presentes al Niño y el canto de un villancico*".[70]

Esta pieza ha sido una constante en la historia dramática de España. Junto con otras obras, como el "*Ordo stellae*" o "*Quen quaeretis*", el "*Auto de los Reyes Magos*", ha sido una pieza que tradicionalmente se representaba en Navidad, desarrollando el tema de la adoración de los Reyes Magos. Es por eso que Federico escogerá esta obra, por ser precisamente el día 6 de enero, día tradicional de Reyes, cuando se celebraba la representación.

Como apunta Diaz Plaja, en la tradición de la representación de este Auto siempre se hacía con el aliciente de hacer una ingenua escenografía que solía presidir una brillante estrella en movimiento y que ayudaría a la difusión de este tema evangélico, de cuya vinculación al tema de la Navidad darían buena prueba todavía y en tiempos de Federico, las cabalgatas de los Reyes Magos de adornan nuestros belenes. También plantea el problema de la escenografía y la representación escénica, sobre todo en los tres monólogos de los Reyes Magos, que corresponde a la que se denomina "*escena múltiple horizontal*": es decir, que el tablado o escenario en que la trama se desarrollaría aparecería dividido en distintas secciones que los personajes van ocupando a medida que la acción lo exige. Tres lugares debían de marcar ingenuamente las residencias de los tres Reyes, y un cuarto ámbito determinado, acaso por un árbol, el sitio en que se encontrarían y comprobarían sus descubrimientos.

En cierto modo, Lorca y Lanz intentarían seguir estas directrices escenográficas, sólo que adaptado a un teatro planista. Falla y Federico acudirán a la edición de Menéndez Pidal para hacer

---

[69]LAFFRANQUE, Marie. "Dibujos y creaciones plásticas en el teatro y en el cine". En: *Federico García Lorca...*, Ed. Mario HERNÁNDEZ., pp. 63-67.

[70]OLIVA, César. TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica de...*, p. 86.

la representación; en su "*Poema de Mio Cid y otros monumentos de la primitiva poesía española*".[71]

Como hemos venido anunciando, la realización de los decorados y figuras correrán a cargo íntegramente de Lanz. El teatro que ahora vamos a contemplar, es un teatro planista, o sea un teatro que está lleno de figuras planistas, que como ya había explicado anteriormente el propio Lanz, consistían en figuras que se recortaban en un plano y podían o no tener articulaciones.

De las 300 figuras recortadas planas a las que alude Lanz,[72] lo que se ha llegado hasta nosotros ha sido lo siguiente:

"*Tres bocetos de decorados, doce figuras simples (de las que llevan en su parte posterior los nombres puestos por García Lorca), la de los tres Reyes Magos y la de Herodes (con el nombre atrás con letra de Hermenegildo) a grupos formados por tres pequeños a un solo lado, diecinueve figuras individuales y una doble con hombre y mujer*".[73]

El teatro planista sería la pieza más delicada del espectáculo. Por su popularidad y por su comunicación por el público, de otra índole que las dos representaciones anteriores, era mucho más comprometida, exigiendo un gran esmero y finura al aunar los dos elementos más importantes del espectáculo, la música y la parte plástica. Y por tanto Lorca, junto a Falla y Lanz, iban a escoger muy bien cada una de sus partes. Tanto los bocetos de los decorados como las figuras planistas recortadas serían inspiradas en una fuente muy próxima a ellos en ese momento; sería la imagen de una miniatura procedente al "*Codex Granatensis*" que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Granada, esto lo podemos corroborar en una carta que Lorca escribió a Melchor Fernández Almagro a finales de diciembre de 1922, inventándolo al teatrillo que iban a realizar:

"*...El objeto de la presente es invitarle a un teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa. Será un guiñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro, del que tan necesitados estamos. Representaremos en "Cristobicas" un poema lleno de ternura y giros grotescos que he compuestos con música instrumentada para clarinete, viola y piano. El poema se llama "La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón" y tiene un gran sabor granadino. Además, pondremos en escena, también por el mismo procedimiento en Cristobicas. el entremés de Cervantes "Los dos habladores", con música de Strawinsky. Y para el final representaremos, ya en teatro planista, el viejo "Auto de los Reyes Magos" con música del siglo XV y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra Universidad...*"[74]

Esta era una obra que causó una gran emoción a Federico cuando la conoció, e incluso según el mismo afirma se había "*pasado horas enteras, sin poder apartar mis ojos de aquellas pinturas de animales, ejecutadas con pinceles más finos que el aire, donde los colores azules y*

---

[71]MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Obras completas. Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios.* Madrid: Espasa-Calpe, 1976. T. XII, pp. 170-177. DIAZ-PLAJA, Guillermo. "El auto de los Reyes Magos". *Estudios escénicos*, 4 (1959), pp. 109-112.

[72]LANZ, Hermenegildo. "Marionetas..". En: *Hermenegildo Lanz y las...* Ed. José Miguel CASTILLO HIGUERAS, s.p.

[73]Ibíd. (De la exposición celebrada en julio de 1978, en la Escuela de Artes y oficios de Granada, Ver el catálogo donde vienen reproducidos los bocetos y las figuras).

[74]O.C. T. III, p. 722.

rosas y verdes y amarillos se combinan sobre fondos hechos con panes de oro".[75] Es probable que este códice científico sea el más valioso de el fondo bibliográfico de la Universidad de Granada, tradicionalmente conocido con el nombre de "*Libro sobre los animales y las plantas, de San Alberto Magno*", del que incluso se han publicado facsímiles. Fue confeccionado en la primera mitad del siglo XV y se encuentra en la Universidad de Granada desde mediados del siglo XVIII, procedente al parecer de Austria. Contiene un conjunto de doce manuscritos. Diez de ellos pertenecen a la enciclopedia científica "*De natura rerum*" de Tomás de Catimpré, domínico flamenco nacido hacia 1201, uno de los hombres más influyentes en las artes y letras de la época medieval; mientras que los otros dos manuscritos son dos pequeños tratados de cetrería y dietética. Todos ellos pertenecen al siglo XIII, si bien el "*Codex Granatensis*" es copia de la primera mitad del siglo XV. Al valor científico de la obra y la propia investigación hay que añadir su valor artístico y cultural de gran difusión sobre todo en lo referente a sus miniaturas, durante la baja Edad Media.[76]

Con lo que tenemos la fuente de inspiración que utilizará Lanz para su trabajo, y que según lo que hemos podido ver y reproducir, siguen fielmente la imitación del códice, tanto de las figuras planistas como de los decorados donde se representan paisajes que parecen sacados de dichas miniaturas, cuya inspiración directa le hace reproducir "*el árbol del sol y el árbol de la luna*".[77]

Existe una gran diferencia en comparación entre los decorados hechos por Lorca y los realizados por Lanz. Mientras que los del primero entra dentro de esa línea ya señalada en la que lo que predomina son los tintes líricos, metafóricos y aparentemente ingenuos; Lanz propone unos decorados totalmente realizados, como si los hubiese diseñado un pintor profesional, como lo era él. El acabado de sus bocetos no existe en los de Lorca, donde predomina una imaginación más libre y despreocupada. Así los paisajes que aparecen en los decorados de Lanz, los árboles aparecen enteramente realizados, las piedras siguen unas líneas perfiladas, la hierba y los ramajes parecen perfectamente compuestos, sin caer en el puro academicismo; haciendo un juego donde el artista mezcla la tradición al inspirarse en el citado códice de la Universidad con la vanguardia e innovación a la hora de plasmarlo en los decorados, siempre vistos desde un punto de vista muy personal. Vemos que incluso en el diseño de decorados similares, como eran los correspondientes al "*árbol del sol y ...*", las concepciones estéticas son bastantes dispares, la inspiración es más directa del códice en los bocetos de Lanz.

Observamos pues, que aunque Federico fue el que dirigió todo el espectáculo, supervisando cada una de las cosas que iban a su a acontecer, dejó libertad de creación para sus colaboradores como hemos comprobado en análisis de esta última obrita. Será precisamente esta obra la que servirá de inspiración para el montaje que realizará Falla con "*El retablo de Maese Pedro*", en la que Lanz y el músico granadino colaborarán nuevamente, es por es por lo que tal vez, Lanz enmarcó en solitario esta pieza medieval, bajo la supervisión y sugerencias de Falla.

---

[75] Ibíd. p. 427.

[76] "Edición facsímil del *Codex Granatensis*". *Boletín de la fundación Juan March*, 42 (1975).

[77] En las exposiciones citadas en la nota 51, se expusieron materiales pertenencientes a la colección de Enrique Lanz Durán. También se expuso le códice *De naturam rerum*, perteneciente al *Codex Granatensis* de la Universidad de Granada. No obstante también puede verse reproducido en: HERNÁNDEZ, Mario. "Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de los dibujos neoyorquinos". En: *Federico García Lorca...*, Ed. Mario HERNÁNDEZ, pp.92-93.

Otro elemento de la escenografía a destacar será la realización de la **embocadura** del teatro de títeres, obra también de Hermenegildo Lanz. Siguiendo nuevamente a Francisco García Lorca, dice: "... *Claro que ésta fue una representación mínima: el escenario no tendría más de un metro y medio de ancho, y el telón estaba hecho de dos pañuelos populares en rojo y blanco, de los que llaman de "sandía"*..."[78] Es cierto que en su libro aparece una fotografía en blanco y negro, donde se aprecia la embocadura del teatrillo y el telón al que alude, aparece corrido, además de toda una serie de objetos de adorno esparcidos por el suelo de la sala donde tendría dicha representación. Recientemente ha sido reconstruido dicha embocadura con un telón perteneciente a "*La niña que riega...*", y ha sido expuestos en diversas exposiciones.[79] En la embocadura reconstruida aparecen representados varias cosas: en el centro se representa un pavo real abierto y a ambos lados dos pavos reales con la cola extendida. Una línea sinuosa que recorre toda la embocadura, con dos jarrones a ambos lados de un trazo esquemático de los que surgen unas flores ciertamente exóticas sino fantásticas. En la panza de los jarrones están escritas unas palabras: "*Teatro de niños*", que era la idea esencial del poeta. En las esquinas de la misma aparecen estilizados dos gigantes mosquitos, y en la parte baja una guirnalda que recorre de un lado a otro. Confluye aquí una estética muy cercana al Modernismo, sobre todo en la utilización de figuras animalísticas (pavos reales o mosquitos) muy simbólicas utilizadas muy a menudo por los artistas modernistas europeos, o el uso de jarrones con flores exóticas. Y la utilización de una gama cromática muy viva, con un predominio de los azules, los verdes y los naranjas. Aunque por otra parte podríamos considerar un anacronismo la utilización de esta corriente artística en pleno 1923, cuando ya comienzan a triunfar las vanguardias más radicales, de las que Hermengildo Lanz era un gran conocedor, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, aunque las corrientes del modernismo triunfan sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX, toda vía sigue vigente en la memoria de muchos artistas. También hay que tener en cuenta la idea lorquiana del espectáculo y sus propias constantes dramáticas, ya vimos que unos "*animalitos*" serían los protagonistas de su "*Maleficio de la mariposa*"; incluso podríamos considerar una continuación pictórica de esta línea estética comenzada en 1920 y las corrientes modernistas, tal vez este podría ser un punto de unión entre ambas, o al menos Lorca tenía muy presente en su mente esta concepción poética.[80] Es más, como apunta Francisco García Lorca, refiriéndose al total de la representación de 1923, cuando dice que:

"...este primer ensayo del teatrillo de muñecos, frente al público infantil y amigo, acaso hubo de recordarle a Federico el de "El maleficio de la mariposa". Y cuando muchos años mas tarde, en "El retablillo de don Cristóbal", introduce uno de sus prólogos doctrinales, a un imaginario público de niños se dirige el autor, ya consagrado por el éxito.

En aquella celebración de los Reyes Magos mi hermano Federico debió sentir un arte vagamente enlazado con una tradición varias veces centenaria, en la que el genio mismo de Cervantes parecía achicarse y reír con los niños que llenaban la sala de nuestra sala...".[81]

---

[78]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 274.

[79]Ver nota 77. Además, por vez primera se reconstruyó para una exposición, sobre *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el marco de un seminario Internacional sobre *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, celebrado en el C.S.I.C., y organizado por la Fundación F. García Lorca, en Febrero de 1992.

[80]CANO, José Luis. "De *El maleficio de la mariposa...*, p. 201.

[81]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 274-275.

A lo largo del análisis que estamos realizando, podemos observar el gran interés de Lorca por el teatro de guiñol, así que no podríamos considerara esta afición por el guiñol como marginal dentro de su vasta producción. A los dos textos más conocidos desde hace tiempo, como es el caso de la "*Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*" y el "*Retablillo de don Cristóbal*", además de todos los proyectos que hemos deducido entre los años 1921-1923, debemos añadir "*La niña que riega...*" y el hallazgo de una versión manuscrita autógrafa del "*Retablillo*" para la adaptación de Buenos Aires en 1934; sin olvidar el proyecto para la misma obra en guiñol que tenía pensada representar Lorca sobre 1935 junto a la colaboración de uno de los escultores más vanguardistas del momento como era **Ángel Ferrant** en la Residencia de Estudiantes.[82]

Sin embargo, los nuevos datos y textos que se han ido acumulando hasta hoy no han logrado tapar las sorpresas que nos reserva la incansable actividad del poeta. Así en los archivos de la Fundación del poeta granadino, se conserva un fragmento de una "*Burla*" titulada "*Cristobical*", escrita expresamente para guiñol e interrumpida al final del segundo cuadro.[83]

Se trata de siete hojas manuscritas, escritas a tinta y numeradas, y en el centro de la hoja primera hay un bosquejo de Lorca (un dibujo) que representaba el teatrillo con el fondo y los laterales. El manuscrito no aparece fechado, pero se podría fechar entre 1921-1923, que es la época por la que Lorca siente un gran fervor por este tipo de teatro; y esto lo podemos comprobar repasando su epistolario, por ejemplo, el 13 de agosto de 1921, Adolfo Salazar contesta a Lorca una carta como respuesta de una anterior del mismo poeta, y dice así:

"*A ver si descubres cosas para los cristobicas. La escena del zapatillero resultará deliciosa y no deberá faltar otra de un barberillo que afeite ante una puerta de Cristobicas. ¡Cómo haría esto Massine! Consigue de todo punto necesario al hacer dos versiones: una de ellas de ballet solo. Si consiguieramos interesar a los rusos sería estupendo*".[84]

Es probable, como apunta Piero Meranini, que esta "*burla*" podría tratarse de la versión de los títeres para ballet, sólo de lo que habla Salazar en la carta. Por otro lado es interesante apuntar nuevamente, esa alusión a los "*ballets russes*", que ya vimos que estuvieron muy presentes en Lorca desde antes de la representación del "*El maleficio de la mariposa*".

En este bosquejo al que hemos aludido, está realizado a tinta sobre el mismo papel en que estaba redactando dicha obra, es una constante en la obra del poeta, hacer los dibujos allí donde mejor le parecía, cualquier sitio puede ser válido, una postal, una carta, etc. En esta página es donde señala este ensayo de decorado, pero lo más interesante es que va comentado por Federico, dice lo siguiente:

"***Cristobical/Burla***

En el telón de fondo hay pintado un pueblo andaluz
con soportes melancólicas. Una gran montaña

---

[82] O.C. T. III, pp. 1019-1020.

[83] MERANINI, Piero. "Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*. En: GARCÍA LORCA, Federico." Cristobical". *Society of spanish and spanish-American studies, ALEC*, 11 (1986). pp. 13 y ss.

[84] Carta de Adolfo Salazar a Lorca, como respuesta a la del 2 de agosto. En: MERANINI, Piero. "Federico y los títeres: cronología y dos documentos". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 5 (1989), pp. 112-113.

color ocre intenso sirve de fin coronada por
un azul negro en/
donde brillan estrellas de oro vivo. A derecha e izquierda
dos palmas/
amarillas
Es la feria de la mañana de San Juan en un pueblo
andaluz.
Hay un grupo de muchachas esperando
las doce de la noche para lavar su cara con él
agua embrujada. Un viejo con guitarra (canta)..."[85]

Este boceto realizado en tinta sobre el papel, actualmente sus medidas y paradero son desconocidos. El original, que se encontraba en el archivo de García Lorca, se reprodujo antes de su desaparición en 1984. Procedía por tanto del fondo de los originales del propio autor.[86] De nuevo la labor teatral y de director escénico de Federico se pone de manifiesto en este dibujo. Su importancia por la escenografía será una constante a lo largo de su vida y obra. Su visión plástica de la escena, no sólo las vislumbraremos por las acotaciones de sus obras maduras sino que fragua en ilustraciones de sus propios manuscritos, como sucede en esta primeriza obra de títeres, donde idea un escenario sobre la misma hoja por una futura puesta en escena de la misma. Será precisamente en los Títeres de Cachiporra junto con "*La Barraca*", donde Lorca llevará a cabo su mejor labor de director de escena.

III.6. CRITICA.

El gesto marginal o diferente de García Lorca frente a las expectativas de la época, fue una búsqueda de los márgenes, una indagación de las formulas menos trabajadas o de menos vigencia, y este será el caso, de su teatro poético, la farsa o sobre todo las marionetas si exceptuamos el otro gran renovador de la escena española de la primera mitad del siglo XX que fue Valle-Inclán, y cuya influencia en Lorca será bastante acusada.[87]

Con las marionetas se van a poner de manifiesto otros aspectos significativos del nuevo teatro: la marginalidad es también, una vuelta a los orígenes, recuperación de un teatro a la vez puro y relegado. Durante el resto de su vida, García Lorca incluirá siempre es sus labores teatrales alguna forma de recuperación, reponiendo obras del teatro clásico español de Lope, Cervantes o Calderón o integrando algunas de sus formulas en su propio teatro (junto a obras de Shakespeare o Chejov, pensemos en "*El público*" o "*Dª Rosita la soltera*"), pero siempre al servicio de una incisión en las expectativas de su época. En este sentido, el teatro de marionetas de Lorca constituye un combate en tres frentes, peculiar de toda su obra. Le permite, en primer lugar, incidir sobre el horizonte más amplio y convencional: con sus marionetas Lorca, creía estar sustituyendo no sólo una obra ordinaria por una casi desconocida, sino "*también al público*

---

[85]Texto y dibujo reproducido en: "Bozzetto di Lorca per una sua scenografia". *Stazio' e di porta*, 2 (1989), p. 11.

[86]HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 236. Nº de cat. 236.

[87]LAVAUD, Jean Marie y Eliane. "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGHERTY, D, pp. 361-372.

doblemente marginal, de pueblo e intelectuales...".[88]

Mientras tanto, a pesar de ese carácter familiar de la fiesta celebrada el día de Reyes Magos en la casa familiar de los García Lorca; a los pocos días la prensa nacional de hizo eco, teniendo una cierta resonancia en España, sobre todo por el articulo publicado por José Francés en una prestigiosa revista madrileña, "**La Esfera**". Esta reseña iba acompañada, además del texto, por cuatro fotografías en el que aparecían los decorados y los muñecos de dicha función. El autor del articulo elogiaba la labor del poeta en su propósito de "*resucitar el guiñol*" por un lado, y por otro también la labor de Manuel de Falla, un músico ya de fama universal. Y ambos a través de la iniciativa llevada a cabo, para despertar al niño que llevamos dentro de nuestra alma.[89]

Pero el cronista oficial de la función de 1923, que también tomó parte importante entre los organizadores de tal evento, fue el amigo y escritor de Lorca; y que escribió dos artículos sobre el teatro de títeres andaluz y que aparecieron casi inmediatamente después del acontecimiento de 1923. Ambos artículos aparecieron publicados en el diario madrileño "**La Voz**", el 12 y 19 de Enero respectivamente, firmados en Granada por José Mora Guarnido.[90]

Resalta el autor en el primer articulo, la labor impresionante de los tres principales artífices del acontecimiento; Lorca, Falla y Lanz, como director artístico, director de orquesta y director escenógrafo, respectivamente. Es interesante destacar ese calificativo de director-escenógrafo para Lanz, podemos deducir que su contribución sería mucho más importante de lo que en un principio se pensaba. Opina también de la labor de Lorca como un dibujante ingenuo "*y con mano de niño*", con lo que comprobamos que la idea estética de Mora sobre Lorca en 1923, en cuanto a su aportación plástica, es bastante similar a la de ahora. También cabe destacar la capacidad de síntesis de las artes: teatro, música y artes plásticas, convirtiendo dicha sesión en una fiesta de "*arte puro*", que no se daba en España desde hacía muchos años. Incidiendo en es sincretismo entre lo viejo y lo nuevo, entre lo tradicional y lo moderno, entre lo antiguo y lo vanguardista, en un intento osado y atrevido, pero magistralmente resuelto. Y sobre todo, destaca esa alusión que el autor hace como comparación de dicho espectáculo de un "*poema cubista*", y esto nos hace llamar la atención. Aunque el Cubismo como corriente estética principalmente pictórica, pero también poética y literaria, ya había tenido su auge antes de 1920, a partir de esta fecha resurgirá de nuevo con una gran fuerza y convivirá junto con los demás movimientos de vanguardia, en una manifestación que en España podríamos denominar como Postcubismo; por lo tanto la afirmación de Mora Guarnido nos parece acertada esta comparación entre el teatrillo y el Cubismo, hablando claro está metafóricamente.[91] Más cuando incluso cinco años más tarde, en 1928, la Enciclopedia "**Espasa-Calpe**", llega a decir a propósito de esta representación teatral, que "*las modernas corrientes en la escenografía no se han desdeñado tampoco en ser aplicadas al actual teatro de guiñol según puede verse por los números 1 y 2 de la figura 1126 que representa el primero: una escena de "La niña que riega la albahaca..." y el segundo una escena del "Misterio de los Reyes Magos", obras que la colaboración del poeta García Lorca y el maestro Falla puso en escena*

---

[88] FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el teatro...*, p. 24.

[89] FRANCÉS, José. "Los bellos ejemplos...".

[90] MORA GUARNIDO, José. "Crónicas granadinas. El teatro de cachiporra andaluz". *La Voz*, 12-1-1923. Del mismo autor: "Crónicas granadinas. El teatro de cachiporra andaluz". *La Voz*, 19-1-1923. Ambos aparecen reproducidos íntegramente en: MERANINI, Piero. "Federico y los títeres...", pp. 124-128.

[91] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 457-467.

en 1923".[92]

Sigue Mora comentando la importancia del guiñol español, con su tradición tan antigua y popular, pero es que recupera ahora por Lorca y sus colaboradores como auténtico acto de reivindicación culta del teatro de "*Cristobicas*". Al final del articulo, y a modo de escena española del momento, y su fracaso, culpando de ello tanto a actores como autores, buscando iniciativas que podríamos llamar "*marginales*" o al menos no convencionales, o sea buscando manifestaciones y espectáculos al margen de los teatros y los sindicatos de actores; y una alternativa a esto podría se la sustitución de los actores por muñecos, ya que los movimientos de estos son superiores y mejor estudiados, en definitiva, insiste en la decadencia del teatro convencional español del momento.[93]

en el segundo articulo al que hacemos referencia, Mora Guarnido va a prescindir de todo lo descriptivo, volviendo a remarcar la idea de que el teatro popular, en este caso el guiñol, cuando pasa del pueblo al arte culto, se convierte en un arte minoritario, y este sería el caso de la sesión de 1923, donde la conjunción de todas las artes hicieron un espectáculo de mucha calidad estética. Fue un teatro de salón, para una minoría selecta, no dirigida al gran público y con un éxito perdurable. Aquí discrepamos del crítico, ya que la idea de Federico de hacer un "*teatro para niños*", no se cuestionó en ningún momento, y seguía siendo para sus proyectos futuros, dentro de una categoría estética a la altura de su arte. Sigue opinando Mora, sobre la formación teatral de Lorca y su afición al guiñol desde su infancia, reconstruye así escenas "*fantásticas*" dentro de la sencillez como imaginadas para niños.

Para terminar el comentario, veamos lo que opina de Lanz como decorador y escenógrafo artífice de la velada, sobre todo por el desconcertante dato del número de figuras planistas que se utilizaron en el "*Auto de los Reyes Magos*", dice el articulista; "*...son ciento cincuenta las que componen las diferentes escenas: los Reyes de Oriente y sus cortejos, la corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes...Todas ellas se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o en un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fordo, donde la caravana final de los Reyes se pierde, en tanto que se oyen villancicos lejanos...*[...] *Hermenegildo Lanz, animado por el éxito de su primer ensayo, proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche; el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del "Teatro de Cachiporra"...*[94]

Su alusión a la labor en la decoración teatral de Lanz, aporta nuevas ideas y apreciaciones al respecto; así cuando se refiere al número de figuras alude a 150, mientras que Lanz fueron más de 300, esto realmente es un dato anecdótico que podría indicar sólo el número de figuras utilizadas en la representación; no obstante sigue pareciéndonos un número bastante elevado. Pero lo más interesante son los comentarios descriptivos de los decorados que se utilizaron, en concordancia paralela con los que actualmente se conservan en la colección de Enrique Lanz Durán. Destaca también el futuro proyecto de creación del "*Teatro de Cachiporra Andaluz*", y del que formarían parte integrante los artífices de esta representación, incluso la alusión incluso a una nueva realización de bocetos escenográficos para este futuro proyecto.

---

[92] *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928. T. LIX, pp. 1240-1241.

[93] AMORÓS, Andrés. *Luces de candilejas...* (Es interesante conocer todo este mundo teatral, donde analiza el autor toda una serie de espectáculos al margen de los circuitos convencionales).

[94] MERANINI, Piero. "Federico y los títeres...", p. 128.

José Mora Guarnido, se puede considerar como el cronista oficial de la representación, realizando como periodista un completo reportaje. Y esto hay que valorizarlo, ya que ésta fue una función privada y sin embargo transcendió a través de la prensa a todo el país. Lo que fue en un principio una reunión familiar en 1923, se ha convertido con el paso del tiempo en casi un acontecimiento universal, como universal es la figura que lo imaginó. Estos artículos que acabamos de comentar, son las únicas referencias contemporáneas que hablan de dicho espectáculo y que se refieren a él de un modo directo, aunque haya otras referencias indirectas a través del análisis de variados aspectos de la obra de Lorca y su formación estética. En esta línea, un articulo de Melchor Fernández Almagro, amigo íntimo del poeta y conocedor directo de lo allí acontecido en aquella memorable tarde de Reyes, se refiere dicho autor a una alusión muy puntual y que relaciona también con el resto de su obra cuando se refiere a, "*títeres mágicos en el circo volante y azul de las estrellas*" [...] "*... Federico García Lorca la gran revelación de la lírica reciente-cuenta venticinco años. De niño, iba para músico, y ha parado en poeta. Bien se comprueba la presión del tal antecedente en la obra literaria de este victorioso cazador de ritmos. Hoy, cede a la tentación de los lápices de colores, y el color se incorpora al ritmo, para componer estampas y poemas. Poemas y estampas que se recatan en carpetas, de tiempo en tiempo entreabiertas con mano confidencial...*".[95]

La reseña de Fernández Almagro conecta directamente con todo lo aquí aportado hasta el momento, es sintomático que este articulo esté escrito en el mismo año de la representación de los Títeres.

En definitiva, podemos concluir esta crítica diciendo que las más modernas corrientes escenográficas del momento, cuyos artífices fueron los tantas veces citados; como apunta Sebastiá Gasch, amigo personal del poeta y unos de los críticos de arte más definidos de los años veinte y treinta, "*Federico García Lorca es el más moderno titiritero que ha nacido en España. Elevó a categoría artística su teatro de fantoches, "La Taruomba", y contó con la colaboración del Maestro Falla, el pintor granadino Manuel Ángeles Ortiz, y M. Prieto. Entre las farsas para títeres que Lorca escribió figuran en "Retablillo de don Cristóbal" y "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín...*".[96]

III.7. UN MONTAJE PARALELO: "*EL RETABLO DE MAESE PEDRO*".

Podemos preguntarnos por qué incluir en este capitulo, un acercamiento somero al estudio del montaje del "*Retablo de Maese Pedro*" si éste no fue una obra propiamente montada por García Lorca. Y se nos ocurre responder de varias formas. En primer lugar no será un estudio exhaustivo sino más bien una aproximación resumida. En segundo lugar, por la relación directa que este montaje tuvo con el de 1923; de alguna manera le serviría a Falla como ensayo para su triunfal montaje musical. También la colaboración del mismo escenógrafo Hermenegildo Lanz, añadiendo nuevos talentos como Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. Esta relación directa de García Lorca se pudo convertir incluso en participativa, según una noticia recogida por Antonina Rodrigo que dice, "*... fue por los días en que Falla proyectaba con Manolo y Hermenegildo Lanz, las escenografías y los personajes de "El Retablo", en Granada. Una tarde*

---

[95]FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "El mundo lírico de García Lorca". *España*, 391 (1923), pp. 7-8.

[96]GASCH, Sebastián. *Títeres y marionetas*. Buenos Aires/Barcelona: Argos, 1949, pp. 46-47.

llegó Federico a recoger a Manolo, el pintor estaba en el taller de sastrería de Miguel Garrido; cambiaban impresiones sobre los modelos de los trajes de los muñecos y personajes de la obra; cada cual exponía su criterio y la forma de resolver los problemas inherentes. Y, espontáneamente, García Lorca empezó a dibujar los figurines en el tablero o mesa de corte de Garrido. Lo fue perfilando con la punta de las tijeras sobre la madera, y allí se acabó el dilema. Miguel Garrido cortó y confeccionó los modelos de los trajes, según el diseño del poeta dibujante".[97]

He aquí la conexión directa de Lorca en la colaboración del "*Retablo*" de Falla, suponiendo que éste noticia, que en un principio nos parece anecdótica, sea cierta. No obstante, este hecho, quizás no sea lo esencial; de sobra sabemos la unión de Falla y Lorca, en todos los aspectos y es muy probable que algo de Federico haya en la obra del compositor.

Comenzó a abordar el trabajo del "*Retablo*", Falla, entre los años 1919 y 1922. Para el libreto escogió nada menos que a Cervantes, los capítulos XXV y XXVI del "*Quijote*", mediante arreglos del texto que el mismo hizo. Fernando de los Ríos le ayuda en la elección de la obra, que fue muy consecuente con su momento estético. Su profundo sentido nacional, su conciencia de que el arte ha de servir a más altos fines que los puro deleite. Fue este su primera obra granadina. Y antes de terminarla, ya había llamado a Manuel Ángeles Ortiz, artista importante en la Granada del momento y posterior colaborador como escenógrafo con Federico; y le llevó a la **Sala de los Reyes** de la Alhambra, donde están las pinturas medievales que deberán ser el modelo de la representación. Recortan juntos muñecos de cartón que articulan y mueven, y que aún conserva el pintor. Ante estas pinturas, Falla imaginaba con Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz la escenografía, justificando así Falla la propia línea estética del primitivismo musical que sigue antes estas pinturas que tantas veces habían sido atribuidas a pintores occidentales, pero que según Bermúdez Pareja, no son de italianos, sino que son obras de pintores musulmanes que utilizaron técnicas de la miniadas de los viejos códices hispanomusulmanes.[98]

El Retablo entusiasmó a García Lorca y sus amigos, y los días 23 y 24 de marzo de 1923, se estrenó en Sevilla, organizado por la Sociedad Sevillana de Conciertos, para lo cual tuvo que solicitar el permiso de la princesa de **Polignac**, que fue la que la había hecho el encargo. En Sevilla no tuvo éxito, tal vez por lo "*novedoso*" de la música para la época. Pero esto le servirá al propio Falla para depurar la idea de escenificación de la obra. Y a su regreso a Granada se harán anotaciones y los dibujos de la escenografía par su estreno en París; Falla sigue insistiendo en las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra por su belleza cromática. Mientras tanto Lanz irá tallando las cabezas de los muñecos, recordando los títeres de cartón que usaba Federico.

La obra se representó por primera vez y de manera oficial el 25 de junio de 1923, en el palacio de la princesa de Polignac, en París con un éxito inigualable.

Hace la embocadura del teatro Manuel Ángeles Ortiz, quien también realiza el primer cuadro. José Viñes hará la mecánica de los muñecos, y Hernando Viñes el dibujo del programa y el tercer cuadro. Lanz hará el segundo y Manuel Ángeles el último también. El propio Ricardo Viñes, el pianista, moverá el muñeco de Don Quijote.[99]

A partir de aquí, el retablo iba a tener un gran éxito y fue representado en muchos lugares, entre ellos, Nueva York, Exposición de las Artes Decorativas de París (1925), Sevilla (1925),

---

[97]RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada...*, pp. 245 y ss. Según la autora, la información fue obtenida gracias a los hijos de Miguel Garrido: María Rosa, Miguel y Lourdes Pareja Garrido. Granada, 20-6-1984.

[98]OROZCO, Manuel. *Falla. Biografía ilustrada.* Barcelona: Destino, 1968, pp. 88 y ss.

[99]Ibíd., pp. 144-146.

Zurich (1926), donde el pintor vasco Ignacio Zuloaga realizó los trajes y decorados; y también en Amsterdam (1926), que se presentará con los mismos decorados que en 1923 y donde tuvo un gran éxito, destacando sobre todo la prensa en términos elogiásticos al arte escénico del retablo y de los muñecos del mismo, entendiendo que se trata de una curiosa y sugestiva fórmula de "*arte verdaderamente ultramoderno*", en la que curiosamente participó el nada ortodoxo Luis Buñuel.[100] Se representó en Londres, Madrid, etc; pero como lo que más nos interesa aquí, es la conexión del "*Retablo*", con la escenografía de los "*Títeres de Lorca*", vamos a reproducir fragmentos de correspondencia entre Falla y M. Ángeles Ortiz sobre los trabajos que estaban realizando:

"*París- 28 de Abril 923. Querido Hermenegildo, creo darle la buena noticia, al decirle que la princesa de Polignac (como consecuencia de nuestra conversación) desea que haga usted, las cabezas y las manos (en la forma que usted sabe) de los muñecos de guiñol par el retablo (cuyo estreno tendrá lugar el 8 de junio en su casa), y además el boceto para la decoración del cuadro segundo, o sea el de la Torre de Melisendra. Madame de Polignac invita a usted (con todos las consecuencias de la invitación, o sea los gastos de viaje y la estancia en París). Para que venga usted desde unos días antes del estreno y hasta que terminen las representaciones. Figurese ud. con cuanta alegría pienso en esta continuación parisina de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada.*

Manolo Ortiz que también colabora en el "Retablo" escribirá a Ud, dándole las medidas exactas de las cabezas. Estas son: 1. Don Quijote (de mayor tamaño que las restantes) 2. Maese Pedro. 3. Un chico que explica la acción (trujaman). 4. Sancho Panza. 5. El ventero. 6. El estudiante. 7. El paje. 8. El hombre de las lanzas y las albardas.

La decoración del segundo cuadro representa la Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña, como fondo, Granada, lejanías... Como recordará usted deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspiradas por los frescos de la sala de la Justicia (color, indumentaria, etc.). Por excepción no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria de Melisendra... Manuel de Falla".[101]

Es interesante la alusión de Falla a los trabajos cachiporrísticos de Granada, se refiere a la sesión de 1923 en el día de Reyes, más clara, por tanto, la conexión no puede estar, es más podríamos decir, que el "Retablo" iba a ser la continuación de estas representaciones ya analizadas, con lo que resalta su importancia.

En otra carta le dice Manuel Ángeles Ortiz desde París:

"*3-5-23... el estreno como ya te habrá dicho Falla es el ocho de junio y por tanto las cabezas como la decoración deberán estar aquí para el veinte de mayo... Cuando sepas el tamaño mandas un boceto y aquí se hará tal como tu indiques... te indico que las cabezas que tienes que hacer para que no tengas dudas, Don Quijote, El ventero, Maese Pedro, el Trujaman...* [...]

---

[100] "La representación de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. *Blanco y negro*, 16-5-1926. SALAZAR, Adolfo. "La vida teatral". *Blanco y negro*, 8-2-1925. (Contiene una fotografía muy significativa a propósito del estreno de la obra). ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Madrid: Lumen, 1975. (Donde se da la noticia la participación de Buñuel en el montaje de Amsterdam).

[101] Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. París, 28 de abril, 1923. En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Hermenegildo Lanz...*, p. 10.

10-5-923. Aún no tengo las dimensiones de la decoración, cuando la tenga te la diré telegráficamente pero sobre poco mas o menos serán de 170x100 sobre esto puedes abocetar algo sin prejuicio de arreglo que bien será poco...".[102]

En definitiva, estos pasajes sirven para ilustrarnos, la tesis que queremos demostrar en la continuación de los títeres de Cachiporra de Lorca en este Retablo que podemos considerar como su culminación. Y para terminar este capitulo nada mejor que ilustrarlo con unos "*Comentarios inéditos de Lorca sobre los títeres de Falla*", y así concluiremos. Se trata de unas opiniones del poeta acerca del "*Retablo de Maese Pedro*", que según Francisco Porras, no ha sido todavía recogida en ninguna edición de obras de Falla o Lorca.

Federico en la entrevista con el supuesto periodista, habla de la figura de Don Quijote, y la señala como:

"la mas justa, la más rica de matices. La más humana, la de emoción más perenne. En las distintas interpretaciones literarias del Quijote, unas por querer ser demasiado sagaces, otras por agigantar o disminuir la figura de nuestro manchego, se les escapa este sentimiento de amor, amor casi místico el único y original amor de Dulcinea...[...] *La interpretación que ha hecho Falla del Quijote es la más propia de tal figura..., es el don Quijote exacto de Miguel de Cervantes. el hombre de carne y hueso, el que tiene que morir, es el glorioso, pero (no confundamos los términos) eterno.* [...] *¡Qué gran esfuerzo de creación y comprobación supone esta obra! Tiene momentos de un realismo tan luminoso, como el realismo de Zurbarán...; todos los demás personajes son igualmente admirables, el tipo embustero y trotamundos de Maese Pedro tiene una fuerza casi goyesca...* [...] *Es eso, pudiéramos decir que hay un doble fondo en música del retablo; los personajes que rodean el teatrillo tienen un admirable color del siglo XVII, picaresco, amatorio o litúrgico; el retablillo y sus gentes surgen a veces como un sueño medieval..., todo el retablillo y sus muñecos hablan a lo lejos como sombras líricas, pero con una lejanía casi increíble. Asimismo el romance de Melisendra en su torre acompañada del arpa, tiene la misma altura emotiva que cualquier pasaje del "Peleas y Melisendra" de Claudio Debussy... Nadie como yo está convencido del genio de Manuel de Falla, yo pido fervorosamente a Dios que lo conserve mucho tiempo, para que la música española llegue al sitio que el sueña y pueda escalar".*[103]

---

[102] *Hermenegildo Lanz y las...* Ed. José Miguel CASTILLO HIGUERAS. s.p.

[103] GARCÍA LORCA, Federico. "Comentarios inéditos de Lorca sobre los títeres de Falla". (Recogidos por Francisco PORRAS). *Titere, Boletín de la asociación cultural "Teatro permanente de títeres del Retiro"*. Noviembre (1990). Según F. Porras, esta entrevista es publicada por vez primera en esta revista, aunque no íntegramente; pero no cita la fuente de su procedencia.

IV. Escenografía de *Mariana Pineda*. De los primeros bocetos de Lorca a los modernos decorados de Dalí (1927).

IV. ESCENOGRAFÍA DE "*MARIANA PINEDA*". DE LOS PRIMEROS BOCETOS DE LORCA, A LOS MODERNOS DECORADOS DE DALÍ (1927).

IV.1. LOS PRIMEROS ENSAYOS.

La obra de teatro "*Mariana Pineda*" de Federico García Lorca, se estrenó el 24 de junio de 1927 en el teatro Goya de Barcelona por la compañía de Margarita Xirgu. Meses más tarde se volverá a estrenar en Madrid, concretamente, el 12 de octubre del mismo en el teatro Fontalba y por la misma compañía teatral, que a lo largo de la trayectoria dramática del poeta volverá a estrenar otras obras suyas, como "*Yerma*" o "*Dª Rosita la soltera*".[1]

Pero cuando este drama se pone en escena, no era totalmente desconocida por parte del público, ya que además de las múltiples lecturas que el poeta dio a numerosos grupos de amigos,[2] su obra tuvo una compleja y larga concepción, no solamente desde el punto de vista textual o dramático, como es de sobra conocido, sino desde el punto de vista de la puesta en escena, con una profunda preocupación por los motivos de la decoración plástico-teatral y los figurines, como podremos comprobar.

García Lorca empezó a trabajar en esta obra cuatro años antes de su estreno, o sea en 1923, que fue cuando confió a su paisano y amigo Antonio Gallego y Burín el proyecto de realizar un gran romance teatral sobre la heroína decimonónica granadina, Mariana Pineda. Su entusiasmo es tan grande, que unos meses más tarde tiene prácticamente resuelta la obra, e incluso ha concebido ya de alguna manera el escenario donde se va a desarrollar este drama.[3]

En una bella carta que el poeta escribe a su amigo Melchor Fernández Almagro, fechada en Asquerosa (Valderrubio) el 23 de septiembre de 1923, prefigura la que será la puesta en escena y el futuro montaje de la obra. La carta va acompañada de un dibujo abocetado y coloreado, donde describe el ambiente romántico que quiso dar a su drama.

Este dibujo que Lorca remite en su carta, se puede entender como ayuda para comprender la creación literaria que el autor ha puesto en marcha. Este primer dibujo, no debe olvidarse conjuntamente con los recogidos en la primera edición de la obra publicada en la colección de "*La Farsa*" en 1928, sin olvidar tampoco, todos los bocetos y figurines preparatorios que el poeta realizó, al afrontar la escenografía de la puesta en escena del "*Romance popular en tres estampas*" (así subtituló su obra), como podremos comprobar en el transcurso de este análisis.[4] En la carta que hemos citados, Lorca describe el ambiente, contexto y reflexiones de Mariana sobre su destino:

"*Marianita, en su casa de Granada, medita si borda o no borda la bandera de la libertad. Por la calle pasa un hombre "vendiendo alhucema fina de la sierra", y otro "naranjas,*

---

[1]DOMENECH, Ricardo. "A propósito de *Mariana Pineda*". *Cuadernos hispanoamericanos*, 210 (1967).

[2]RODRIGO, Antonina. *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 42.

[3]RODRIGO, Antonina. *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*. Barcelona: Planeta, 1981, p. 11.

[4]GALLEGO MORELL, Antonio. *García Lorca.. Cartas...*, p. 57.

naranjitas de Almería" y los árboles recién plantados en la placeta de la Gracia saben ya, por los pájaros y por los pinos del seminario, que un romance trágico y lleno de color ha de dormirlos en la noche de plenilunio turquesa de la vega...".[5]

La carta es completada, como hemos señalado anteriormente, con un dibujo coloreado de la estancia donde se encuentra dentro de su primera etapa como dibujante. Es una obra planista, como suelen ser la mayoría de sus dibujos, y nos presenta una habitación con cortinas rojas de volantes, consola, cornucopia, sofá de tres respaldos, espejo ornamentado, cuadro, etc., elementos todos en lo que posteriormente insistirá para su definitivo proyecto de decoración, que no es otra cosa que la que conservaba en su recuadro de las angustias y viejas casonas granadinas y las de su propio hogar.[6]

Este es el primer planteamiento de la obra por parte de Federico, y será apoyado por Fernández Almagro en una carta contestada en septiembre de 1923, después del golpe de estado del general Primo de Rivera:

"*Queridísimo Federico: tu carta última me ha conmovido profundamente. Primero, la estampa era deliciosísima. Luego, el texto era una intuición sorprendente. Mariana no puede ser de otra manera. La historia con aparato documental no te daría la razón...*"

y más adelante:

"*Salinas ha vuelto de Burgos. La gente se integra a su lugar de invierno. Si no fuera por Primo de Rivera, el otoño se presentaría espléndido...".*[7]

Federico esperaba estrenar su drama la año siguiente, en 1924, pues éste lo tenía terminado, como el mismo declararía en 1933 en Buenos Aires, con motivo del estreno de "*Mariana Pineda*" en esta ciudad, por la compañía de Lola Membrives:

"*...Aunque no la primera, si una de mis primeras obras, y siento por ella una emoción de novio. Está escrita en el año 1923 (¿1925?)...".*[8]

Este dato sería corroborado por José Mora Guarnido, quien cuando abandonó España definitivamente a finales de 1923, ya conocía la obra por una "*primera lectura del autor*". Pero tendrán que pasar cuatro largos años, en los que Lorca no cejará en su lucha por ver representada su "*Mariana Pineda*".[9]

Un paso más en la concepción escénica de esta obra, lo dará Federico en 1925 en su estancia en Cataluña, concretamente en Cadaqués, en la visita que éste hará a casa de Salvador Dalí, que como es sabido se conocieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1921,

---

[5]O.C. T. III, p. 727.

[6]RODRIGO, Antonina. *Lorca-Dalí una amistad...*, p. 11.

[7]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 353.

[8]O.C. T. III, p. 589.

[9]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 354.

donde iniciarán una intensa amistad y colaboración, interrumpida poco después del estreno de la obra en 1927. Sin duda alguna, los años transcurridos en la Residencia de Estudiantes tuvieron que ser decisivos para la formación estética de García Lorca, allí en compañía de Dalí, Sainz de la Maza, Falla y Buñuel y otros tantos "*abrieron el espíritu apasionado de Lorca un horizonte anchísimo y enriquecedor*", donde se va a despojar del lastre tradicional que todavía pesa sobre sus concepciones estéticas.[10]

Lorca realizó sus primeros experimentos teatrales en la misma Residencia (si exceptuamos por supuesto la puesta en escena del "*Maleficio de la mariposa*"), junto a otros compañeros y amigos, cada año en noviembre representaban una versión muy particular de "*Don Juan Tenorio*" de Zorrilla, allí todos los alumnos se ejercitaban su intención y fantasía en la acción y decorado. En cuanto a la dirección escénica variaba, unas veces era Lorca y otras veces era Luis Buñuel. Salvador Dalí también participaba en aquella extravagante "*Profanación del Tenorio*", como ellos mismos la llamaban, aportando ideas al igual que los demás.[11]

IV.2. LOS PROYECTOS DE SALVADOR DALÍ.

En esta invitación de Salvador Dalí a Lorca en 1925, para que pasara unos días con él y su familia en Cadaqués y posteriormente en Figueras (primavera de 1925), Lorca dará a conocer su obra "*Mariana Pineda*" en una lectura en el comedor de la casa de la familia Dalí. Federico hizo desfilar a cada uno de los personajes en su drama, haciendo cada uno de ellos. Los componentes de la familia quedaron maravillados y sugestionados, como ha recordado Ana María Dalí:

"*Todos estábamos conmovidos. Mi padre gritaba, exaltado, diciendo que Lorca era el Poeta más grande del siglo. Yo tenía los ojos llenos de lágrimas y Salvador nos miraba, curioso y enorgullecido, como diciendo ¿Eh, que os creíais?* ".

La lectura la repitió en Figueras, con el mismo éxito ante un grupo de íntimos de la familia Dalí.[12]

Por otra parte, sería absurdo desengranar aquí los problemas que tuvo el poeta hasta que vio montado su drama, todo esto queda bien detallado en numerosos estudios dedicados al poeta, como por el ejemplo la monumental biografía que el hispanista Ian Gibson escribió a propósito del poeta. A nosotros, los que más nos incumbe, es realizar el análisis y estudio de los decorados y figurines que se proyectaron o realizaron para el montaje de la obra en 1927, cuya realización correrá a cargo en colaboración, de Lorca y Dalí, en un trabajo irrepetible.

Es seguro, que nada más conocer la noticia de que "*Mariana Pineda*" se iba a estrenar en Barcelona, en junio de 1927; Federico daría la noticia de todo ello a Salvador Dalí.

Por una carta conservada en la Fundación Federico García Lorca de Madrid dirigida a

---

[10]GÓMEZ MARÍN, José Antonio. "Sobre la estética de García Lorca". *Cuadernos hispanoamericanos*, 220 (1968), p. 186.

[11]ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel...*, p. 36-37.

[12]CANO, José Luis. "Del *Maleficio de la mariposa*... p. 206. Este articulo es una capítulo de una biografía escrita por el mismo autor: *García Lorca (Biografía ilustrada)*. Barcelona: Destino, 1962.

Lorca de su amigo Dalí, es probable que Federico concibiera en seguida la idea en la que el pintor del Ampurdán pudiera realizar los decorados para su obra, una vez que la lectura de la obra en teatro Fontalba de Madrid- al cual asistió Manuel Azaña presidente entonces del Ateneo-; apareció al día siguiente, el 1 de abril, en el "*Heraldo de Madrid*", la noticia de que la obra había tenido un gran éxito de lectura y que se estrenaría en provincias por Margarita Xirgu. La carta puede se fechada por lo tanto en Figueras, a principios de abril de 1927.[13]

Es por esta carta, por la que conocemos la concepción plástica que el pintor Salvador Dalí tenía de la obra que tenía previsto representar, la reproducimos entera por la importancia del documento para la comprensión del proyecto que se debía llevar a cabo, dice así:

"Querido Federico: Veo que parece cierto al fin la ***realisasión*** *de tu Marianita Pineda. Mi padre está encantado, iremos toda la familia al estreno, mi padre además me dice que si dentro 2 meses no has publicado* ***ahun*** *nada va a* ***escrivirte*** *una "carta terrible"- Yo siento mucho estar haciendo de Talion por que segun lo "pronto que fuese el estreno" me seria materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos, seria para hacer algo tan bien como supiera i naturalmente, con* ***vastante*** *tiempo* ***apesar*** *de que tengo vista perfectamente su* ***realisacion*** *plastica-*

No hay que hablar de que una cosa tan depurada como tu "Marianita Pineda" es imposible que sea realizada con un decorado estúpido, de los conocidos solo Manuel Angeles y yo te lo podemos hacer-

"Indicaciones generales par la ***relisacion*** *de Mariana de Pineda"-*

Todas las escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografía, que tu proyectastes, en ese marco blanco, además del titulo, podría ir un verso, que ***canviaria cada acto****.*

Los telones de los decorados, tienen que servir de meros fondos a las figuras con afiligranadas "indicaciones" plásticas de la escena; "El color" tiene que estar en los ***trages*** *de los* ***personages*** *por lo tanto para que estos tengan máxima visualidad el "decorado" sera "casi monocromo", la ligerísimas* ***canviantes*** *de tono tienen que ser como desteñidas, todos los muebles, cornucopias, consolas, etc., dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de cartón recortado y pintado igual que los demás muebles, en* ***canvio*** *los cristales tienen que "ser de verdad" (me parece, ¿y a ti?)*

El conjunto será de una "sencillez" tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar- por que la impresión que hará al levantarse el telón y antes de empezar a analizar será de una calma y naturalidad absoluta-

Además desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas; aquí todo pasar por tonto y dice que le gusta por pasar por inteligente.
(nota para el decorado- "Mariana Pineda")
Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los "ligerisimos acordes cromaticos del decorado".[14]

Si observamos detenidamente el contenido de esta carta, podremos notar sobre todo, el carácter innovador que pretendía dar el pintor Salvador Dalí a los posibles decorados, de cuya realización se iba a encargar. Sin duda, su concepción denota un carácter de ruptura con la

---

[13] GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 473.

[14] Reproducida en, SANTOS TORROELLA, Rafael. "Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)". *Poesía*, 27-28 (1987), p. 52.

tradición escenográfica imperante en estos momentos históricos en España, dando un sentido netamente vanguardista muy acorde con la estética dominante en países como Francia, por ejemplo. El hecho de citar en la carta a Manuel Ángeles Ortiz como uno de los posibles candidatos a la realización de los decorados junto con él, es muy significativo, ya que este pintor, que ya había expuesto por aquellos años en París avalado por el mismísimo Picasso, estéticamente se movía en la vanguardia imperante entre el surrealismo y el postcubismo. Además era íntimo amigo de García Lorca y futuro colaborador suyo en diversos proyectos como veremos en su lugar correspondiente.

Aunque los decorados a los que se refiere Dalí no vayan a ser los definitivos, la visión escenográfica que plantea en estas líneas, y los que posteriormente llevará a cabo cuando realice los decorados y figurines; todo esto lo hizo bajo la estricta supervisión de Federico, que como tendremos la oportunidad de comprobar más adelante, no dejará escapar ningún detalle de la puesta en escena, por su propia concepción de espectáculo total.

Federico llegó a Figueras a principios de mayo de 1927, en plenas fiestas de la ciudad; y a parte de divertirse en estas, comenzaron a trabajar en los decorados de "*Mariana Pineda*", junto a Salvador. La colaboración entre ambos fue absoluta. Federico ilustró al pintor catalán sobre el ambiente de la Granada del primer cuarto del siglo XIX. El dramaturgo sugeriría escenarios de formas estilizadas muy acorde con la estética dibujante del propio Lorca y con las más pura esencia romántica de la época. Esta última característica es comentada por Guillermo Diaz Plaja, donde en 1931 decía:

"*...lo interesante sería precisar la raíz autentica del Romanticismo prescindiendo de la escenografía. Pero he aquí el problema ... ¿ a caso la escenografía no es algo esencial, consbustancial con la estética del ochocientos* ,[15] [...] *Apoyándome en acotaciones parecidas y en cierta tendencia al cuadro plástico, a la apoteosis, denunciaba yo hace pocos días un germen de romanticidad en el teatro de Lorca*".[16]

Para dirigir el montaje de la obra, Federico hacía constantes viajes de Figueras a Barcelona, y viceversa. A él, como hemos señalado anteriormente la gustaba cuidar todos los detalles de la puesta en escena, incluidos los decorados, figurines y la música.

Francisco García Lorca apunta que Salvador Dalí se inspiró en unos dibujos "*bastantes infantilizados*" que Lorca dibujó:

"*... para el dibujo del segundo acto de la obra figuraba una especie de biombo de tres paredes, que representaba una habitación y que había de colocarse en el centro del escenario para que se viera a los personajes antes de entrar en el espacio escénico propiamente dicho*".[17]

Se refiere aquí el autor a un dibujo que realizó Salvador Dalí para la escena de los conspiradores. Es un dibujo bastante esquemático en su concepción, en el cual parte de las características apuntadas por el hermano del poeta, en cuanto a la realización escénica del espacio; tanto por el propio decorado que aparece señalado, como a la disposición de los personajes que

---

[15]El articulo a que se refiere analiza las acotaciones teatrales de la obra romántica del Duque de Rivas, *El desengaño de un sueño*, comparándola con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

[16]DIAZ-PLAJA, Guillermo. "Escenografía". *La Gaceta Literaria*, 99 (1931).

[17]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 432-433.

aparecen en la escena, nos pueden ayudar a tener una idea de lo que Lorca pretendía y quería realmente para su obra. En el dibujo aparecen escritas una serie de anotaciones, que no son otra cosa que indicaciones aclaratorias del propio Salvador Dalí, son bastantes ilustrativas de lo que él deseaba conseguir.[18] Continúa diciendo Francisco García Lorca:

"Alguna escena breve transcurría en ese espacio. Aparte de lo que ese hecho habla del concepto del espacio de su teatro, interesa porque ilustra sobre su actividad visualizadora de la acción dramática. La decoración para el prólogo es la misma obra que quería Federico que estuviese totalmente enmarcada en negro, para que diera la sensación de estampa; así me parece recordar que la realizó Dalí. Quizá apunta hacia la visión plástica del teatro español en general, en el que las subdivisiones de los actos se llamen "cuadros" en la dramaturgia de Federico. Pero en el caso de "Mariana Pineda", la palabra acto fue sustituida por estampa, lo que bastaría por si sólo para llamar la atención sobre la actitud pictórica del autor. Mucho más tarde "Dª Rosita la soltera" había de dividirse en varios jardines".[19]

De esta manera, comienzan a perfilarse poco a poco las decoraciones, atrezzo y figurines de "*Mariana Pineda*", hechos por Dalí, y a Federico le gusta la interpretación escenográfica que el pintor ampurdanés, está realizando de su drama; y esto se puede comprobar si repasamos algo de su correspondencia de estos momentos:[20]

A Ana María Dalí en una carta fechada en Barcelona, mayo o junio de 1927, el poeta le dice:

*"Querida Ana María: Un abrazo y saludos cariñosos desde Barcelona. Las decoraciones del "**noy**" (Salvador Dalí) son deliciosas..."*[21]

A Jorge Guillén le manda una postal fechada el 14 de mayo de 1927, en Figueras (Gerona) y dice:

"Querido Jorge: Estoy con Dalí, que ha pintado ya las decoraciones de "Mariana Pineda". Son maravillosas. Ahora hace los trajes. Te recordamos mucho"[22]

A Melchor Fernández Almagro, en una tarjeta postal fechada, en Barcelona el 28 de mayo de 1927, le dice los siguiente:

---

[18]El dibujo aparece reproducido en: RODRIGO, Antonina. "La obra de Federico García Lorca *Mariana Pineda* convertida en ópera". *La estafeta literaria*. 451 (1970).

[19]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 433.

[20]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 478.

[21]O.C. T. III, p. 875.

[22]Ibíd., 913.

"Querido Melchorito: Aquí estoy en pleno ensayo. (Rafael) Barradas[23] *se ha encargado de realizar el decorado de Dalí. Yo creo que plasticamente estará muy bien y de una gran novedad. Te recuerdo frente al mar que tanto queremos y que tan cerca estamos de su estética".*[24]

Como podemos observar, la euforia de Federico era bastante notoria, no sólo por lo que respecta a la realización de los decorados, sino a la puesta en escena de lo que fue su segundo estreno oficial en el teatro.

El pintor ampurdanés supo interpretar bi.. a idea que tenía el poeta de la decoración; y esto se puede comprobar si vemos los proyectos interiores de Federico que venimos señalando, y que en una carta a Manuel de Falla fechada pocos días después del estreno en Barcelona, señala la intuición del pintor al concebir los deco:ados:

"Cuando usted reciba esta carta, ya estaré camino de Granada, después de dejar con cierta pena esta hermosísima tierra catalana donde tan bien lo he pasado. No se puede imaginar usted lo mucho que lo quieren aquí y cuantas atenciones tengo recibidas por el solo hecho de ser amigo de usted. Yo lo he recordado constantemente mientras se realizaba el decorado de "Mariana Pineda", lleno de un maravilloso andalucismo intuido sagazmente por Dalí a través de fotografías genuinas y de conversaciones mías exaltadas, horas y horas, y sin nada de "tipismo". Ya hablaremos de todo esto y de varios proyectos que tengo y que quizás logren interesarles...".[25]

IV. LAS CRITICAS A LOS DECORADOS Y A LA OBRA.

Todo esto es confirmable con la descripción que del decorado de Dalí hizo Sebastiá Gasch en la revista "*L´Amic de les Arts*", decía lo siguiente el crítico catalán:

"Este decorado contiene latente, toda Andalucía. Una Andalucía intuida, adivinada, presentida por un hombre que no la conoce. Doble valor, pues este decorado sabe evocar todo un ambiente, toda una época, toda una geografía. Está lleno de sugestiones literarias. Toda esta literatura lírica, sin embargo, no es sino un vasto pretexto, una inmensa excusa par una serie de relaciones pictóricas y de dimensiones plásticas. El amarillo es un vestido y se conjuga con el negro del fondo. La ondulación de un sofá se enlaza con la curva de una cadera. El reloj continúa la línea de la ventana. Las rayas de un traje juegan con las rayas de la puerta. Y así hasta el infinito. Sinfonía total, orquestación constante. Ritmo necesario, medidas exactas, dimensiones justas, sin las cuales no hay posible obra de arte. Unidad, unidad y unidad.

---

[23] Esta no sería la primera vez que trabajara con Federico García Lorca. Ya lo hicieron en 1920, cuando realizó los figurines para el estreno de *El maleficio de...*, en el Teatro Eslava de Madrid. Los decorados de ésta obra fueron de Mignoni, como apuntamos en su tiempo. Los decorados de *Mariana Pineda*, fueron realizados al final por **Bruner y Pons**, y no por Barradas como se había proyectado en un principio.

[24] O.C. T. III, p. 763.

[25] Ibid. p. 802.

Llamada de los ojos, ante todo, que es la antesala para penetrar en el corazón de la obra, hecha de imponderable efusión".[26]

Evidentemente, nos encontramos con un crítica bastante positiva de Sebastiá Gasch, aunque esta no fue la tónica dominante entre las demás críticas aparecidas en otros diarios y revistas de la prensa barcelonesa después del estreno. Hay que señalar, que prácticamente todos se hicieron eco del estreno de la obra de Lorca, que por fin tuvo lugar la noche del 24 de junio de 1927.[27]

La obra gustó extraordinariamente al público, que estuvo compuesto principalmente por espectadores de abono, artistas y escritores. Federico, tuvo que salir al escenario con Margarita Xirgu, la protagonista, al final de cada acto, disfrutando por primera vez en su vida del éxito, que por otra parte fue bastante efímero, porque solamente tuvo seis representaciones, la última fue el 28 de junio. La propia Margarita Xirgu, dijo del estreno de la obra del poeta granadino:

"*Mariana Pineda se estrenó en Barcelona con un publico en el que predominaba el elemento joven, que fue dispuesto a dar batalla, como los románticos en el estreno de "Hernani". Pero no hubo batalla, porque la obra gustó a todo el público, o, por lo menos no hubo protestas*".[28]

En cuanto a los decorados, con la intención de resaltar la calidad de las estampas (no en vano, Federico García Lorca subtituló su drama, "*Romance popular en tres estampas*"), Dalí dispuso que las decoraciones fuesen más pequeñas que la embocadura, de lo cual resultaba un escenario dentro del escenario. Los realizadores de los decorados fueron los escenógrafos **Brunet** y **Pons**, y no como estaba anunciado en un principio, por Rafael P. Barradas, como el mismo Federico en la citada carta anterior a Fernández Almagro.

Los decorados fueron elogiados por la crítica barcelonesa, aunque hubo algunos excepciones que no supieron interpretar los modernos decorados diseñados por Dalí.[29] En fotografías que aparecieron en la prensa, sobre todo las que correspondieron a los decorados donde aparecía el huerto conventual, revelaban que el pintor no siguió del todo las pautas dictadas por su amigo, el poeta. Ya que éste había colocado a su "*Marianita*" con borlas y formas redondeadas, y el artista catalán resaltaba los fuertes contras de tono y en la severidad de las líneas.

Valentín Moragas, en el "**Diario de Barcelona**", destacaba las modernas tendencias de los decorados (24 de junio de 1927).[30] Tendencias que ya habían sido anunciadas en el diario "**La noche**" (23-6-1927), por Rafael Moragas que "*augura que va a causar sensación entre los entendidos; los decorados del pintor ampurdanés. Para quien conozca la obra de García Lorca-le dice Dalí-no le sorprenderá que yo haya pintado así el sentido más íntimo de "Mariana*

---

[26]GASCH. Sebastiá. "Una exposició i un decorat". *L'Amic de les Arts*, 16 (1927), pp. 56-57. En: GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 478.

[27]Ibíd., p. 479.

[28] *¡Aquí está!* Buenos Aires, 16-5-1949. En: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 102.

[29]RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo de Cataluña.* Barcelona: Edhasa, 1984, p. 77.

[30]VILCHES DE FRUTOS, Mª. Francisca. DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de...*, p. 39.

Pineda". Desde que conocía este "romance en tres Estampas", sentí un culto misterioso por lo que iba a pintar. Simpatizo con estas suaves ideologías de García Lorca tanto como su culta sentimentalidad".[31]

Pero la crítica ante el estreno se dividió en los distintos diarios; "**El Diluvio**" (26-6-1927), no le pareció convencer la decoración de Dalí:

"*La representación se nos antojó poco en concordancia con el ritmo y el ambiente de la obra. El vestuario y el mobiliario muy en su punto*".[32]

En "**La Vanguardia**" escribía Rodríguez Codála:

"*En cuanto a la representación escénica, se ofrece el contrasentido de trajes de estricto figurín de 1831, y de un decorado concebido con arreglo a normas convencionales, en algún caso, de cosa de un siglo después. Esto es, remedador del arte de avanzada que priva ahora en algunos escenarios extranjeros*".[33]

Pero no todas fueron críticas negativas, también las hubo a favor, incluso elogiadas, como el caso de "**La publicitat**":

"*La representación escénica de Dalí acaba de dar carácter a la obra, y aumenta la sugestión de su ambiente, estilizando sus elementos líricos y dramáticos. El último decorado, sobre todo, es admirable,* [34]

y más adelante continúa:

"*Hay en ella una luminosidad blanca de lirio claustral y poemática. Una sombra melancólica de ciprés. Un surtidor que llora con los versos del autor*" (referido a la decoración del último acto).[35]

Valentín Moragas, en el "**Diario de Barcelona**" dice:

"*... siguen las tendencias modernistas, que se habían resuelto con gran simplicidad, y armoniosas y bellas notas de color*".[36]

O las acertadas palabras de Emilio Tintorer en "**Las noticias**":

---

[31]Rafael MORAGAS. *La Noche.* 23-6-1927. En: GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 479.

[32]E.G.C. *El Diluvio.* 26-6-1927. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 39.

[33]RODRÍGUEZ CODALÁ. *La Vanguardia.* 26-6-1927. En: GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 480.

[34]GUANSÉ DOMENECH. *La publicitat,* 25-7-1927. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª.F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, pp. 39-42.

[35]GUANSÉ DOMENECH. *La publicitat,* 25-7-1927. En: GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 480.

[36]Valentín MORAGAS. *Diario de Barcelona,* 26-6-1927. Ibíd., 480.

"La obra se representó bajo la dirección artística de Dalí. Algo parecido a lo que hacen en Francia las del llamado teatro de vanguardia. Decorado y accesorios para dar un ambiente artístico y convencional, pero que impresione y precise. El joven Dalí demostró ser artista sincero y elegante".[37]

Hasta aquí hemos seleccionado algunas de las críticas más significativas que se le hicieron a la obra de Lorca y a los decorados de Dalí; y podemos observar que la gran parte de la prensa barcelonesa se hizo eco del estreno de la obra del poeta granadino, haciendo especial hincapié en los decorados de la misma sobre todo, que ha gustado a unos y desconcertado a otros; eso si, no pasó despercibido el decorado definido dentro de una nueva corriente estética, que algunos llamaron "*modernista*", de vanguardia y acorde con los tiempos contemporáneos del momento europeo. Se hizo patente durante seis noches en el escenario del Teatro Goya de Barcelona. La puesta en escena de "*Mariana Pineda*", García Lorca va a unir a la tradición romántica del drama en si, la vanguardia plástica de la escenografía en general llevada a cabo por Dalí; con lo que la tradición y la vanguardia se van a unir nuevamente en lo que fue una constante del teatro español durante la década de los veinte y los treinta.

Mientras suenan los ecos del éxito que han llegado ya a la ciudad andaluza del poeta y también a la capital española, (aunque sólo se llevarán a cabo seis únicas representaciones) un diario local granadino, "**El Defensor de Granada**" en su primera página titula lo siguiente:

"*La obra de un granadino. El éxito de García Lorca en Barcelona*".[38]

Por otra pare, la prestigiosa revista madrileña "**La Gaceta Literaria**", el 1 de julio de 1927, en un interviú realizado al poeta por el también granadino Francisco Ayala, elogia el montaje con las siguientes palabras:

"*... Juglar de los sueños-el hombre de puntero y de cartel truculento-: Federico García Lorca. Y su cartel nuevo, deshumanizante- "Mariana Pineda", tres actos decorados por Salvador Dalí- la historia enorme de la Mariana. En viñetas sucesivas. Con ademanes sueltos. Emociones de cristal. Y la incorporación consciente de elementos retrospectivos. Federico ha cantado con su voz alegre, la historia de Mariana, y le ha rodeado la espléndida garganta con collar de imágenes nuevas...*", [39]

como en la habitual sección de "*Tarjetas Ibéricas*", realizado por el seudónimo "*Peer Gynt*" [40], también en la citada revista madrileña, donde se vuelve a aludir a Lorca y a su obra recién estrenada:

"*García Lorca está en Barcelona. Se ha traído a Mariana de Pineda, para presentarla*

---

[37]Emilio TINTORER. *Las Noticias*, 26-6-1927. En: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, pp. 104-106.

[38]"La obra de un granadino. El éxito de García Lorca en Barcelona". *El Defensor de Granada*, 3-7-1927, p. 1. MARÍN, Enrique. "Mariana Pineda". *Granada gráfica*, noviembre (1927).

[39]AYALA, Francisco. "Un drama de García Lorca: *Mariana Pineda*. *La Gaceta Literaria*, 13 (1927).

[40]Según Gibson, este seudónimo corresponde a los poetas José Mª Sucre y Juan Alsamora.

a Firaller; buen Embajador de todas las Españas esenciales. En Federico, están- más allá de Machado y García Morales- Falla, Picasso, Strawinsky, Apollinaire, Juan Ramón, Ortega y Gasset, Pombo y la Residencia. Novalis dinámico, de españolidad cortical, es el entusiasta Ultravertebrado. Una señorial Andalucía, que se pone en pie para agitar, ante el asombro de la beocia internacional, el pañuelo Arco Iris de musical eternidad habla, en García Lorca... Quien apetezca embriagarse de sabrosa espontaneidad y de multiforme comprensión, acuda la paripatético cónclave lorquiano, que diariamente inicia sus crónicos viajes de Tostadero o en las galerías del mago manresano Dalmau..." [41] ,

esto puede servirnos, sin duda alguna, como aperitivo para el futuro estreno de "*Mariana Pineda*" en Madrid que se realizará casi cuatro meses después de su estreno en Barcelona, el 12 de octubre del mismo año, en el teatro Fontalba.

IV.4. LA EXPOSICIÓN DE LAS DALMAU.

Es obligado señalar, que paralelamente al estreno de "*Mariana Pineda*" en Barcelona, con toda y complejidad y parafernalia de bocetos, decorados, figurines, escenografía, etc., llevada a cabo por Lorca y Dalí, con verdadero entusiasmo, no se debe olvidar, la magnífica exposición que se llevó a cabo en la **Galerías Dalmau**, inaugurada el 25 de junio a las seis de la tarde de dicho lugar. Hay que decir que fue la única exposición individual que Federico García Lorca hizo durante su corta vida, no obstante el siempre tuvo en mucha estima a sus dibujos y algunos críticos le dedicaron algunas páginas inolvidables, como podremos comprobar; y prueba de ello fue que cinco años después, concretamente en 1932, expuso nuevamente ocho dibujos junto a otros pintores como José Caballero, Pablo Porras, José de la Puente, y Carlos Fernández Valdelmoro, en una exposición que se llamó "*Exposición de arte nuevo*" en el verano de 1932 en Huelva.[42]

Las Galerías Dalmau tenían una larga tradición en Barcelona, en organizar exposiciones de gran altura y categoría. El manresano Pere Dalmau, anticuario y dueño de las galerías, estaba interesado en difundir el arte vanguardista que se estaba desarrollando en Europa, en estos momentos. Ya en 1912, organizó una exposición de las más depurada vanguardia de la entones llamada "*Escuela de París*", allí exhibieron sus obras, nada mas y nada menos, que **Marcel Duchamp, Gleizes, Juan Gris, Léger o Mentzinger**. Adquirió también, cuadros de **Picasso, Braque o Matisse**, durante los años de la Gran Guerra. Y organizaba progresivas exposiciones de gran importancia, como la primera exposición individual que realizó el entonces desconocido **Joan Miró** en 1918, o la de **Francis Picabia** de 1922.[43]

En 1927, Federico García Lorca, enteramente desconocido como dibujante, expuso en dichas galerías una colección de 24 dibujos, de los que solamente vendió cuatro. Pero, desgraciadamente la abundante crítica de prensa que acogió el estreno de su montaje teatral paralelo, no se ocupó de los dibujos; y tan sólo dos críticas, excelentes, salieron en las revistas

---

[41] *PEER GYNT*. "García Lorca en Cataluña". *La Gaceta Literaria*, 13 (1927).

[42] GÁLLEGO, Jualián. "Arabescas". En: *Federico García Lorca...* Ed. Mario HERNÁNDEZ, pp. 27-31.

[43] AREÁN, Carlos. "Dibujos de un poeta cromático". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (1986), pp. 105-106. Ver también: GASCH, Sebastián. "El arte de vanguardia en Barcelona". *Cuadernos hispanoamericanos*, 253-254 (1971).

especializadas en la vanguardia. Las dos críticas fueron realizadas por dos amigos incondicionales del poeta, una de Sebastiá Gasch en "**L´Amic de les Arts**" titulada "*Una exposició i un decorat*" [44] y la otra de Salvador Dalí en "**La Nova Revista**" titulado "*Frederic García Lorca. Exposició de dibuixos acolorits*",[45] incluso en una carta de García Lorca a Dalí, del 31 de julio de 1927, le pide al pintor catalán que le haga la crítica de la citada exposición.[46] Pero en ambas se dice muy poco o prácticamente nada de los dibujos en si, y en cambio se hacen grandes elogios de su autor, su intuición, soltura, etc. Como señala Carlos Areán, "*Dalí prefería entre las obras expuestas las que habían surgido directamente del inconsciente de su autor y tenían algunos elementos surrealistas, pero consideraba que los que no provenían de esa fuente pecaban de decorativismo*".[47]

Creemos necesaria la reproducción en parte de la crítica daliniana, por su carácter de verdadera innovación y por ese afán de renovación que refleja y que estos jóvenes artistas intentaron implantar en un España donde dominaban poéticas totalmente caducas, dice así:

"*... El instinto afrodisíaco de Lorca precede siempre a su imaginación. Su espíritu juega en todos los casos un papel secundario. Cuando la imaginación precede a sus dibujos, éstos se resisten de ello, quedan limitados a puras ilustraciones, más o menos encantadoras desde el punto de vista popular-infantilista.*

El sistema poético de los dibujos de Lorca tiende a una inmaterialidad orgánica, precedida del más fino y fisiológico caligrafismo. Lorca, netamente andaluz, tiene un sentido antiguo de las relaciones coloristicas y arquitectónicas vertidas en un incontrolado asimetrismo armónico que caracteriza toda la plástica más pura de Oriente.

En los mejores dibujos de Lorca, la "Gota de Agua" por ejemplo, se ha infiltrado los más finos y exquisitos venenos orientales, aquellos venenos sutiles y, sin embargo, mortales, que, en los momentos en que la anemia de la plástica occidental alcanza su mayor gravedad, se han convertido a menudo en elixir de larga vida y de rejuvenecimiento. La plástica de Lorca participa, a veces y en los mejores momentos, en la vida gráfica de algunas líneas dictadas por los surrealistas y del decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de cristal.

Toda esta plástica afrodisíaca y poética de los dibujos de Lorca, recientemente, tienen para nosotros, sin embargo, un solo defecto en el cual es poco probable que los ampurdaneses caigan nunca: el defecto cada día más irresistible de la extremada exquisitez".[48]

Otra noticia aparecida en la "**Revista de Occidente**", Gerardo Diego, publicó una nota

---

[44] Ver nota 26.

[45] DALÍ, Salvador. "Frederic García Lorca: Exposició de dibuixos colorits (Galerías Dalmau)". *La nova revista*, 9 (1927). Reproducido íntegramente en: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, pp. 84-85.

[46] DAVIDSON, Cathy. N. *El libro del amor. Los escritores y sus cartas de amor.* Barcelona: Círculo de lectores, 1994, pp. 295-297. SANTOS TORROELLA, Rafael. *Dalí residente.* Madrid: Residencia de estudiantes, 1992.

[47] AREÁN, Carlos. "Dibujos cromáticos...", p. 108. SANTOS TORROELLA, Rafael. *La época lorquiana de Dalí. ABC*, 2-10-1982. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Dalí joven (1918-1930).* Madrid: Ministerio de Cultura, 1994. (Contiene estudios de Ian Gibson, Santos Torroella, Félix Fanés, J.M Bonet, Dawn Ades y Sánchez Vidal).

[48] DALÍ, Salvador. "Frederic García Lorca: Exposició...". Antonina RODRIGO traduce el articulo y lo reproduce integramente. (Ver nota 45).

en la que se hacía una crítica al libro de Federico García Lorca "*Canciones*", y a la vez estrene una obra de teatro y realice una exposición de dibujos, aunque confiesa conocer solamente los títulos de los mismos.[49]

Al frente del catálogo aparecían amigos de Federico, que habían patrocinado y animado la exposición: Josep Dalmau, Salvador Dalí, Josep Carbonell, M.A. Cassanyés, Lluis Góngora, Regino Sainz de la Maza, LLuis Montanyá, Sebastiá Gasch, Rafael Pérez Barradas, Gutiérrez Gili y J.V. Foix. Se conoce también el título de los 24 dibujos que se expusieron.[50] Tanto por la relación de los títulos de los dibujos, como el respaldo artístico de los intelectuales, Lorca acariciaba la idea de ser un pintor como lo era Salvador Dalí.[51] Lorca admiraba profundamente a Dalí y su arte, lo prueban no sólo las cartas que le dirigió, y las influencias dalinianas que sea pueden rastrear en su obra, además de los tres retratos que le hizo al artista. En una carta dirigida a Salvador Dalí con motivo de las pinturas del pintor catalán tituladas, "*Bosque de aparatos*" o "*La miel es más dulce que la sangre*", reflexionará Lorca:

"*La mujer seccionada es el poema más bello que sea puede hacer de la sangre y tiene más sangre que toda la que se derramó en la Guerra europea, que era sangre caliente y no tenía otro fin que la de regar la tierra y aplacar una red simbólica de erotismo y fe. Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu estética fisiológica, tiene un aire concreto y tan proporcionado, tan lógico y tan verdadero de pura poesía que adquiere la categoría de lo que nos es necesario para vivir*".[52]

El influjo mutuo entre Lorca y Dalí se originó en un contexto propicio en el que se exalta la relación poesía-pintura. Del mismo modo que Santos Torroella ha delimitado una "*época lorquiana*" de Dalí, cabría postular , por tanto, la existencia recíproca de una etapa o época daliniana en Lorca, indica una vez más de su capacidad de absorción y de integración de su propio estilo de los estímulos ajenos adecuadamente transformados. De la variada correspondencia entre ambos, existen todas en la mayoría de ellas, dibujos, fotografías, márgenes ocupados con marineros o dibujos "*putrefactos*" y figuras de intención variada o incluso "*collages*"; estos variados documentos denotan el componente plástico que acompañan a la correspondencia, el interés compositivo de Dalí indica el temprano interés por el nuevo "*interés y aséptico arte*". En cuanto al surrealismo tanto de Lorca como Dalí aún se sentirán en 1927 ajenos a este movimiento, a pesar de evidentes coincidencias prácticas y teóricas. En el caso de Lorca es preciso destacar su oposición al poder inspirador del sueño o del surrealismo discutiendo el punto de partida para su utilización. Así el influjo más fecundo y duradero de Dalí sobre Lorca estuvo determinado por la apertura teórica que se operará en su estética, definida al filo de los artículos y proclamas del joven pintor. No en vano, Lorca siempre admiró a su amigo catalán.[53] Pero lo que si es cierto, es

---

[49]DIEGO, Gerardo. "Federico García Lorca: *Canciones*". *Revista de occidente*, 17 (1927).

[50]GALLEGO MORELL, Antonio. "Dimensión literaria de García Lorca dibujante (con dos dibujos inéditos del poeta)". En: *Estudios sobre arte y literatura*, dedicados al profesor Emilio OROZCO DIAZ. Granada: Universidad, 1979, pp. 7-8.

[51]Ibíd., p. 11.

[52]O.C. T. III, pp. 1022-1023.

[53]HERNÁNDEZ, Mario. "García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)". En : *L'imposible/posible...* Ed. Laura DOLFI, pp. 267 y ss. DALÍ, Salvador. "Realidad y sobrerrealidad". *La Gaceta Literaria*, 15 (1928). Del mismo autor: "San Sebastián (A Federico García Lorca)". *Gallo*, 2 (1928).

que en los textos y pintura de 1927 estamos ya muy lejos del geometrismo de estirpe cubista definido en la grandiosa "*Oda a Salvador Dalí*:

> "*...Armas una materia definida y exacta*
> *donde el hongo no pueda poner su campamento.*
> *Amas la arquitectura que construye en lo ausente*
> *y admites la bandera cono una simple broma.*
>
> *Dice el compás de acero su corto verso elástico.*
> *Desconocidas islas desmienten ya la esfera.*
> *Dice la línea recta su vertical esfuerzo*
> *y los sabios cristales cantan sus geometrías...*[54]

Si observamos algunos de los títulos de los dibujos lorquianos expuestos en 1927, podemos constatar que el poeta iniciaba en su obra una época de transición, que también se puede conocer en su obra poética, y esto se debía en gran parte a la influencia y convivencia que mantuvo con Dalí como ya hemos apuntado. Los títulos de los dibujos expuestos fueron los siguientes:

1."*Claro de luna*". 2."*Sueño del marinero*". 3."*Vaso de cristal*". 4."*Dama en el balcón*". 5."*Vaso de cristal*".
6."*Payaso*". 7."*Gota de agua*". 8."*Ojo de pez*". 9."*Escándalo*".
10."*Santa Teresita del Santísimo Sacramento*". 11."*Claro de Circo*". 12."*Naturaleza muerta*". 13."*Payaso japonés*". 14."*Leyenda de Jerez*". 15."*Teorema del jarro*". 16."*La mantilla*". 17."*La musa de Berlín*". 18."*El viento del este*".
19."*Teorema de la copa y la mandolina*". 20."*Merienda*". 21."*Pecera*". 22. "*Beso del espejo*". 23."*Naturaleza muerta*".
24."*Retrato del pintor Salvador Dalí*".[55]

Si observamos alguno de estos dibujos, vemos que la estética predominante, se ha alejado ya lo suficiente de aquellos dibujos ingenuos evocados en la carta a Fernández Almagro de 1923. Esto es comprobable al estudiar los dibujos y bocetos que Federico diseñó para los decorados de Dalí, y aun se radicalizarían más después de 1929 al regresar de su influyente viaje a Nueva York, dibujos ya plenamente surrealistas. Según Gibson, de estos 24 dibujos sólo se pueden identificar nueve con toda seguridad, la mayoría de las obras se encuentran en paradero desconocido.[56]

Como hemos dicho, "*Mariana Pineda*", duró seis días en cartel en Barcelona, y aunque su éxito su clamoroso en un principio, ya sea por la gran expectación que había levantado antes de su puesta en escena, o por sus posteriores críticas de prensa; no tuvo el éxito deseado que entonces un autor dramático podía tener, que era superar las cien representaciones. En una referencia remitida a la "*Gaceta Literaria*", se lamentan del escaso eco que ha levantado la obra

---

[54]O.C. T. I, p. 955.

[55]GALLEGO MORELL, Antonio. "Dimensión literaria de...". En: *Estudios sobre arte...*, p. 11.

[56]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, p. 484.

y la exposición de los dibujos en Madrid:

"No lo ha referido la prensa grande de Madrid y lo ha callado lo que la paradójica urbe catalana. Para celebrar el éxito que tuvo García Lorca con su "Mariana Pineda" y su poscubista exposición de dibujos en Galerías Dalmau, se le despidió antes de partir a Cadaqués..., con una cena íntima".[57]

En esta cena se leyeron adhesiones y homenajes al propio Lorca, por lo que había supuesto de renovación su creación en el arte; en esta cena participaron todos los amigos catalanes de Federico: Dalí, Gasch, Barradas, Dalmau, Garcés...[58]

IV.5. LA DIFUSIÓN DE "*MARIANA PINEDA*".

La obra del poeta granadino, se vuelve a estrenar en Madrid el 12 de octubre, veamos como lo recuerda Rafael Alberti, que asistió al estreno:

"...Ahora la obra iba a ser diferente, aunque también escrita años antes: "Mariana Pineda", romance popular en tres estampas, sobre la heroína de Granada, sacrificada por amor y por la libertad. Parece ser, según cuenta José Mora Guarnido, entrañable amigo del Poeta, en su excelente y utilísimo libro "Federico García Lorca y su mundo", que era el propio Martínez Sierra quien debía estrenarla pero que pretextando cualquier complicación del orden político por el tono liberal de la obra, se abstuvo de hacerlo... "Así- aclara Pepe Mora- me lo dijo algún tiempo después en Montevideo: "Mariana Pineda", no lo es pero parece un panfleto contra la dictadura de Primo de Rivera". Tuvo que ser entonces Margarita Xirgu, tan valiente, tan grande y desinteresada, las que en momentos en que las barbas temibles de don Ramón del Valle-Inclán iniciaban su duelo a muerte contra la espada del dictador jerezano, se atreve a ponerla en escena. Yo estuve en ese estreno. Viejos y nuevos nos encontrábamos allí, creo que en el teatro Fontalba. La sala era un hervidero. Se temía la prohibición de la Obra. Los decorados de Salvador Dalí, según bocetos de Federico, estaban inundados de gracia y poesía. Se prolongaron muy significativamente los aplausos cuando Marianita, ya condenada a la horca y abandonada de su amante, canta a la libertad, convertida en heroína civil. Al día siguiente casi toda la prensa tuvo palabras favorables para la obra de Federico, señalándolo como un joven autor lleno de futuro...".[59]

Después del barcelonés Teatro Goya, fue el Fontalba madrileño quien acoja la obra de Federico García Lorca y la compañía de Margarita Xirgu, un estreno de verdadero importancia, como señala J.I. Ferreras, donde Lorca es elogiado unánimemente por la crítica y cuya presentación escénica corre a cargo de Salvador Dalí, realizando su primeras experiencias como

---

[57] *PEER GYNT.* "García Lorca se ausenta de Cataluña (Barcelona)". *La Gaceta Literaria,* 17 (1927).

[58] Ibíd.

[59] ALBERTI, Rafael. *La arboleda...*, pp. 236-237.

escenógrafo.[60]

Repasemos algunas de las críticas más significativas.

Uno de los críticos teatrales más reputados del momento en España, que por entonces era Enrique Diez Canedo, y que posteriormente ejerció la profesión de historiador del teatro, alabó con una elogiosa crítica el estreno de dicha obra en Madrid, a pesar de la juventud del poeta y su su anterior fracaso en el Teatro Eslava (1920) con "*El maleficio de la mariposa*", dice:

"*La inspiración de Federico García Lorca aparece saturada de este hechizo popular que se halla en los cantes del pueblo... su arte es exquisito de poeta ciudadano, doctor en primores y maestro en fantasías... Oyendo cantar por las calles de Granada nativa la romántica lamentación de Mariana Pineda, gracia comunicativa sus frases del segundo acto, se distinguieron en el conjunto, en que se cuidan con esmero no frecuente los efectos plásticos*",

y en cuanto a los decorados:

"*Los trajes y el decorado, de moderna estilización, contribuyen a la impresión total con eficacia elegante. Ya he dicho cuan esencial me parece la colaboración de Salvador Dalí en estas "estampas". Realizadas también sabiamente, como si se vieran con ojos infantiles- recuerdan al mismo tiempo a Picasso y las pinturas escolares de más jugosa espontaneidad guardan íntimo enlace con el espíritu del drama*".[61]

La "*Gaceta Literaria*", que ya se había ocupado de las andanzas de la obra y el poeta por tierras catalanas, ahora en Madrid, no va a ser menos, y también se le hará un pequeño rincón a Lorca y su "*Marianita*". Será su paisano, Francisco Ayala, nuevamente, en que se encargue de analizar la impresión que la obra causó, sin duda alguna sus palabras son muy significativas y bastantes descriptivas de los que pudo observar como espectador y como crítico:

"*No se trata del "último romántico". El romanticismo aquí se nos muestra objeto, tema a través de cristales fríos (En cierto modo, deshumanizantes aunque alguien no lo quiera creer). Cristales se arte nuevo, que destellan siempre un nivel de ironía... Ingenuidad intencionada. Artificial, infantilismo. Es decir: esa ternura integrada de crítica y amor- que es la ironía, lo que realza y aleja el romanticismo del drama. Lo que presta ambiente de estampa...*".

Y en cuanto a la impresión plástica de la puesta en escena, el crítico dice lo siguiente:

"*Comienza la obra-folclóricamente- con el romance popular de la Mariana. Cuando tras un cartel de Salvador Dalí: Puerta de Elvira, maravilloso de sobriedad, equilibrio y transparencia. El primer acto-quieto-en su decorado de admirable estilización: un interior romántico- es el más abundante de valores líricos. Y en este sentido, el más considerable. El segundo acentúa y sintetiza el violento dramatismo de las situaciones con los "tópicos bellos del romanticismo", a que aludía Federico García Lorca: Reunión clandestina. Conspiración, sorpresa. Fuga precipitada. Prisión.*

---

[60]FERRERAS, Juan Ignacio. "Los teatros de Madrid: el Fontalba". *Teatro*, 16 (1955), pp. 52-53.

[61]DIEZ-CANEDO, Enrique. "*Mariana Pineda*. Teatro Fontalba. Compañía Margarita Xirgu". *El Sol*, 13-10-1927. En: DIEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de...*, Vol. IV, pp. 131-132.

Tercer acto-Mariana Pineda transfigurada, exaltada. Hecha símbolo ya. Entran en juego calidades patéticas. Y la señora Xirgu desarrolla sus facultades en un esfuerzo digno de todo elogio (una mayor sobriedad-aun-fuera deseable. Una sobriedad "andaluza", ni incompatible con el lujo del verso y la riqueza de la imagen). Coro de elogios a la heroína- y lejos el romance popular- ponen término al drama".[62]

Es evidente el entusiasmo con el que nos relata la noticia Ayala, haciendo significativos todos los valores de la obra, no solo los dramáticos en si o puramente textuales, sino en los propiamente plásticos, escenográficos, que suponían sin duda alguna, una verdadera revolución en el arte teatral español del momento. Así habla de "*exquisitos valores modernos*", o "*poeta joven de vanguardia*", que junto a "*romanticismo*", se hace una vez más patente aquella afirmación que colocábamos al principio: en "*Mariana Pineda*", tradición y vanguardia se conjugan.

De manera anecdótica, queremos resaltar un comentario que apareció en la revista "**Blanco y negro**", con motivo del estreno de la obra. Cuando la obra se estrenó en Barcelona en junio del 27, la sección de "*Actualidades teatrales*" de la misma, había hecho una sucinta e inapreciable mención al estreno de la obra en el teatro Goya, donde se reproduce una fotografía de la tercera estampa de la obra, donde, además de los personajes, aparece claramente el decorado diseñado por Dalí, con todas sus singularidades. Destaca, sobre todo, su estilo plástico de pintura teatral, muy alejada de la tradición española del momento, y mas en consonancia con la nueva estética de vanguardia que ahora se imponía por diversos lugares europeos.[63] En la misma sección de la revista, tres meses más tarde, el mismo crítico, "*Santorello*", realiza un amplio comentario sobre el estreno de la obra en la capital de España, y lo que realmente le llama la atención, es la confusión que éste señor tiene de la "*nacionalidad*" del escenógrafo Salvador Dalí:

"*Al admirable pintor granadino Dalí corresponde un buen lote en el aplauso general del público por sus exquisitas decoraciones sintéticas, muy en armonía con el carácter de la obra y de la heroína cantada por García Lorca*".[64]

como es evidente, el crítico no conocía muy bien la procedencia del pintor, pero esto quizás sea lo de menos. De nuevo señala elogios y aplausos, que tributaron al poeta y su obra, y como no, a los interpretes, destacando entre todos a Margarita Xirgu. En este reseña, aparece otra fotografía, que queremos señalar, por su rareza; ya que ha sido el único lugar donde la he visto reproducida. En ella aparece "*Clavela*" (personaje de la obra) sentada con dos niños uno a cada lado (corresponde al segundo acto). Destaca nuevamente, el decorado que aparece, en una solo tonalidad (¿blanca?), con una puerta que se abre a la derecha, que recuerda a lo que Francisco García Lorca había apuntado, a la concepción del escenario, "*como biombo de tres paredes*".[65] También algunos elementos de atrezzo, unas sillas, un piano, un retrato colgado de la pared del escenario, un ramo de flores en una rinconera, que contrastan efectivamente con el decorado plástico en si.

---

[62]AYALA, Francisco. "Mariana Pineda". *La Gaceta Literaria*, 20 (1927).

[63]SANTORELLO. "Actualidades teatrales". *Blanco y negro*, 10-7-1927.

[64]SANTORELLO. "Actualidades teatrales". *Blanco y negro*, 23-10-1927. (Con foto de la representación).

[65]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 432-433.

La noche del 22 de octubre de 1927, "*La Gaceta Literaria*" ofreció un homenaje a Federico García Lorca, por el triunfo que había tenido su drama granadino, en un restaurante andaluz llamado "*La villa Rosa*". Entre los asistentes estaban sin duda alguna lo más importante de la intelectualidad española del momento, allí estuvieron, Gómez de la Serna, Giménez Caballero, Edgar Neville, Pedro Salinas, Juan Chabás, Benjamín Jarnés, Dámaso Alonso, Melchor Fernández Almagro, Max Aub, Américo Castro, Francisco Ayala, Santiago Ontañón, etc. García Lorca a petición de los comensales, recitó alguno de sus poemas del "*Romancero Gitano*", y hubo nuevas adhesiones como Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Salvador Dalí o Gerardo Diego.[66]

En Madrid "*Mariana Pineda*" consiguió hasta 26 representaciones (viente más que en Barcelona) y por lo tanto fue superior en la capital del estado. Destacamos así las entusiastas críticas que el poeta Manuel Machado, dedicó a Lorca y su drama, aparecidas en "**La libertad**". No obstante, la crítica no fue del todo unánime, el "**El imparcial**", Enrique Mesa, critico teatral, encontraba que la obra era poco humana, y que tenía en su construcción dramática un exceso de convencionalismos:

"*No hay truco del teatro viejo que no haya sido ella aprovechado: la copla que se oye en la lejanía; el tañido funeral de campanas; las flores con que se adorna Marianita para ir a la muerte; la despedida larga y enfadosa*".[67]

Hemos apuntado algunas de las críticas a favor, así como algunas de las más desfavorables, pero tal vez como apunta Gonzálo Torrente Ballester, parece que García Lorca, está dispuesto a asumir en le momento inicial de su carrera como dramaturgo, la función de interpretar dramáticamente en teatro del siglo XIX, con su "*Mariana Pineda*", pero visto el giro que posteriormente iba a dar su teatro, jamás este teatro se interesó de verdad por el siglo XIX, como algunos críticos teatrales afirmaban, es más, esta obra es "*el resultado de un entusiasmo sentido, no por el dramatismo de la lucha entre "negros" y "liberales", sino por una hermosa y patética figura de mujer a quien su desventura llevó a meterse en libros de caballería y a bordar sentimentalmente banderas a su amado, como las damas de otro tiempo*", y sigue más adelante, "*García Lorca es el único caso de escritor rigurosamente moderno que haya escrito teatro histórico*".[68] Con lo que podemos deducir que con "*Mariana Pineda*", murió allí donde se montó la obra: el siglo XIX literario y escenográfico, en una perfecta conjunción de teatro y artes plásticas. Es probable que se quedara sin seguidores, pero lo que se ha visto después sobre temas del siglo XIX vuelve al tópico y al conformismo.[69]

Pero nadie como el propio autor de la obra nos puede hablar mejor. En la autocrítica que escribió el 12 de octubre de 1927 en el diario "**ABC**", el mismo día de su estreno en Madrid, nos aclara muchas de sus intenciones y pretensiones, de las cuales ya hemos señalado algunas:

"*De mi obra no tengo lo que se llama un juicio, aunque ya va teniendo lejanía en mi*

---

[66]"Homenaje a García Lorca". *La Gaceta Literaria*, 21 (1927).

[67]Enrique de MESA. *El Imparcial*, 13-10-1927. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, pp. 44-45.

[68]TORRENTE BALLESTER, Gonzálo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957, pp. 242-243.

[69]TORRENTE BALLESTER, Gonzálo. "Mariana Pineda, 1927". *Primer Acto*, 50 (1963), pp. 27-28. En esta cita, el autor recuerda la impresión que le causó el montaje de la obra de Federico García Lorca, en una representación en Oviedo ¿octubre de 1927? Pero, el autor no lo recuerda, aunque debió de ser antes del 12 de octubre, fecha en la que se estrenó en Madrid.

producción. La escribí hace cinco años, atraído por el tema que tan vivo sigue en Granada y que desde niño me rodeo... No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana, lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta.

No pretendo que mi obra sea de vanguardia... Se trata de un drama ingenuo, como el alma de Mariana Pineda, en su ambiente de estampas, querido por mi, utilizando en ellas todos los tópicos bellos del romanticismo. Inútil decir que tampoco es un drama romántico, porque hoy no se puede hacer en serio "pastiche", es decir un drama del pasado. Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una, tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón (del Valle-Inclán), y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar e infantil.

De lo que si estoy convencidísimo es de dos cosas: de la colaboración pictórica de Salvador Dalí y de la colaboración personal de Margarita Xirgu".[70]

En otra entrevista a González Olmedilla, el poeta seguirá dando datos sobre su obra:

"*... la línea dramática de mi obra busca el sentido clásico a lo Lope, y a la poética el sentido clásico en sus dos direcciones: culta y popular-a lo Góngora. Por eso, aunque sea obra romántica, no sigue a nuestros clásicos del romanticismo y nada tiene que ver con García Gutiérrez Hartzenbusch ni Zorrilla. Ah! y diga, que admirando el movimiento ultraísta, ya pasado, yo no lo he sido nunca. Ni vanguardista*".[71]

En estas autocríticas lorquianas deducimos que su inspiración para la concepción dramática de la misma en el teatro del siglo de Oro, y en el de Lope de Vega en particular, como afirman casi unánimemente la mayoría de los lorquistas, como por ejemplo Francisco Olmos, opina que García Lorca hizo inconfundiblemente suyos, elementos sintácticos y estructurales de la "*La vida es sueño*" de Calderón.[72]

Dos años más tarde, el 29 de abril de 1929, "*Mariana Pineda*" se estrenó en Granada, la tierra del poeta; y sería la única obra que se representaría en vida del poeta, si exceptuamos la sesión de títeres de 1923, o las representaciones de "*La Barraca*", aunque esto fue algo extraoficial. En el banquete que se ofreció a Margarita Xirgu y al poeta, éste se mostraba ya alejado estéticamente de su romance popular:

"*Mi drama es obra débil de principiante, y aún teniendo rasgos de mi temperamento poético, no responde ya en absoluto a mi criterio sobre el teatro*".[73]

Cinco años más tarde se volvió a estrenar la obra, pero ahora no se hizo en tierras españolas, sino americanas; concretamente en Buenos Aires en el Teatro Avenida, el 12 de enero

---

[70] O.C. T. III, pp. 399-400. (Apareció publicado el diario madrileño *ABC*, el 12-10-1927).

[71] Ibíd., pp. 494-495.

[72] OLMOS, Francisco. "García Lorca, el teatro clásico y Lope de Vega". *Primer Acto*, 37 (1962). Este trabajo es una reproducción parcial del publicado por el mismo autor en: *Les Langues Neolatino*, 153 (1969).

[73] GARCÍA LORCA, Federico. "El homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca". *El defensor de Granada*, 7-5-1929. En: "*Mariana Pineda* en Granada". *Litoral*, 8-9 (1969), pp. 33-34. "Ruiz Carnero y García Lorca". *Granada gráfica*, Abril-mayo, 1929. (Sobre el homenaje a Lorca en el Hotel Alhambra Palace de Granada con motivo del estreno de *Mariana Pineda*).

de 1934, para el beneficio de Lola Membrives, tras el éxito de "*Bodas de Sangre*" [74], donde el poeta llegaba a declarar lo siguiente:

"*En su mayoría los críticos madrileños exaltaron el valor literario y escénico de "Mariana Pineda", hasta un término que me sorprendió: el concepto general, era que significaba, no una promesa, sino una realidad del autor que aportaba al teatro una técnica obligada por la circunstancia del hecho histórico, y el caudal de una verdadera poesía que fluía natural y constantemente...*".[75]

Aunque en esta ocasión los decorados y figurines no fueron de Salvador Dalí, sino del escenógrafo también catalán, **Manuel Fontanals**, que había colaborado con él, en la realización de otros decorados para posteriores montajes de Lorca, como veremos en su debido momento. Fontanals fue un escenógrafo que plásticamente conectaba directamente con lo más tradicional, evidentemente menos innovador que Dalí aunque sus experiencias con Martínez Sierra le valieron la apertura hacia las corrientes más contemporáneas. Sigue Federico:

"*Lola Membrives, a bastantes días del estreno aún, ya empieza a ser Mariana Pineda; es decir, ya en este mágico personaje y todos los de la obra, y el mismo ambiente romántico de ella; ya está metida en esa balumba de ensayos, decorados, trajes, luces, (¡Oh, admirable Fontanals!) y siente nerviosamente la inquietud de la nueva creación...*".[76]

Con respecto a este cambio de escenógrafo para el montaje de "*Mariana Pineda*" en Buenos Aires, hay una noticia bastante interesante, aunque puede resultar paradójica; el propio Salvador Dalí hace referencia a los decorados que el mismo diseñó para el estreno de 1927; en una carta conservada en la Fundación del poeta al pintor catalán a Federico García Lorca, cuando la ruptura entre ambos es casi un hecho, dice:

"*... es inaudito que a la Xirgu no se le haya ocurrido que tenía que pagarme aunque fuera un poco mis decorados (que por otra parte han gustado a los putrefactos y han hecho aparecer sobre todo en Madrid una Obra de vanguardia, mucho más de vanguardia de lo que hubiera sido con unos de Fontanals, Alarma...*".[77]

Es interesante resaltar esta indicación de Dalí, porque confirmamos de una manera contundente el afán innovador que desde un principio planea en el montaje de la obra lorquiana y que incluso lo decorados supusieron una auténtica ruptura en el panorama artístico y teatral del

---

[74] VILCHES DE FRUTOS, Mª F. DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de...*, pp. 45-46. Mariana Pineda sería el tercer personaje interpretado por Lola Membrives, anteriormente había representado con Lorca, *La zapatera prodigiosa* (1933), y la madre de *Bodas de Sangre* (1933).

[75] O.C. T. III, 589.

[76] Ibíd.

[77] RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 266. Tanto Fontanals como Alarma, fueron dos de los grandes escenógrafos de la España de los años veinte y treinta. El primero, muy ligado a Lorca (como iremos comprobando), montará los mayores éxitos de Federico; mientras que el segundo, es más viejo y trabajará sobre todo en los años diez y veinte, más apegado este a una estética decimonónica. (Ver capitulo I, epígrafe correspondiente).

momento en España, que salvando las distancias se podía colocar a la misma altura de algunos experimentos muy similares que se realizaban en Alemania o Rusia, por citar dos de los países donde la revolución teatral del siglo XX será un hecho.

Para terminar este bloque, queremos apuntar un dato curioso, y es que con motivo del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, el poeta Manuel Altolaguirre puso sobre las tablas del Teatro Principal de Valencia, la obra de Federico. Esto se hizo en agosto de 1937, o sea, en plena Guerra Civil española y muerto ya el poeta granadino. Se representó como homenaje al poeta desaparecido, y los decorados y figurines en esta ocasión fueron de **Victor Cortezo**, e incluso participaron algunos actores que habían trabajado con Lorca anteriormente en el grupo de "*La Barraca*", como fue el caso de María del Carmen García Lasgoity.[78]

Una vez realizado el recorrido de la aventuras y desventuras de la puesta en escena de la obra de García Lorca, creemos necesario reflexionar a cerca de los que supuso la realización de los decorados para la obra, fruto de la colaboración dibujística de Lorca y del gran pintor catalán. Fue la única colaboración oficial entre ambos geniales artistas; aunque al parecer Lorca ya había pensado en Dalí anteriormente a 1927, para la realización frustrada de la escenografía de "*Lola la Comedianta*", ópera cómica en un acto, escrita para que Manuel de Falla la convirtiera en una obra músico-vocal. Y como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones, por el carácter eminentemente andaluz que esta obra tenía, suponemos que de haber estado a cargo la decoración teatral, quizá se hubiera producido el mismo proceso de asesoramiento que en "*Mariana Pineda*", pero esto nunca lo sabremos, aunque podemos suponer que dada la importancia que Lorca daba a la realización cuando escribía sus obras, que como es sabido concebía de antemano la realización de las mismas, y el desconocimiento que Dalí podía tener de la cultura andaluza.[79] Así en una carta remitida desde San Sebastián en mayo de 1923, a Manuel de Falla, dice lo siguiente:

"Nuestro asunto ("La Comedianta") marcha perfectamente. Hice una nueva versión del romance para que usted elija. Y se el gran éxito ("La vida breve") que tuvo usted en Bruselas, que me alegra como propio, pues ya sabe usted el cariño, y la admiración tan grande y entusiasta que tengo yo por su obra y su persona".[80]

Pero el proyecto nunca fue llevado a cabo.

A pesar de que "*Mariana Pineda*" no se representó muchas veces, si fue una obra que tuvo gran movilidad de estrenos por diversos lugares; incluso Santiago Ontañón, amigo personal y colaborador en diversos proyectos con Lorca, los decorados que diseñó Dalí se quemaron en Santiago de Chile. Quiere esto decir que estos decorados viajaron por algunos lugares del mundo, pero desaparecieron por la propia esencia efímera que la puesta en escena de una obra de teatro tiene: su propio destino.[81]

---

[78] R.G. (Ramón GAYA). "Representación de *Mariana Pineda*". *Hora de* España, 8 (1937), pp. 75-76.

[79] RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo...*, pp. 78-79. Ver también la edición que de esta obra hace Piero MERANINI en: Federico GARCÍA LORCA. *Lola la Comedianta*. Madrid: Alianza, 1982, p. 215. El dato lo descubre el editor citado, ilustrada por el manuscrito lorquiano autógrafo, donde se puede leer al final: *Salvador Dalí-La comedianta de Falla. La Comedianta* fue el nombre primitivo de esta obra de Lorca.

[80] O.C. T. III, p. 793.

[81] ONTAÑÓN, Santiago. "Federico en persona". *Teatro*, 30 (1987), p. 21. SORIA OLMEDO, Andrés. "Mariana Pineda". En: *Federico García Lorca. Perfiles...* Ed. K. REICHENBERGER y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ., PP. 25-32.

IV.6. LOS DIBUJOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA ESCENOGRAFÍA DE "*MARIANA PINEDA*".

"*Mariana Pineda*", supone una renovación escenográfica en el panorama del teatro español de finales de los años veinte, por todo lo que venimos apuntando, donde la concepción estética lorquiana de la puesta en escena era el lugar donde se integraba en unidad las artes plásticas, auditivas, coreográficas y las puramente dramáticas, así su puesta en escena como otras que pudo llevar a cabo con posterioridad, quedará concebida como un espectáculo total, "*cuya estructura final resultará de la armoni[illegible] combinación de estructura gestual, estructura musical, estructura plástica, y naturalmente estructura poética*".[82] Federico García Lorca escribirá siempre su teatro combinado, desde el punto de vista, a la vez del poeta dramático y del director de escena o artístico, siendo decisiva en su carrera de dramaturgo las experiencias de teatro total, que llevó a cabo con "*La Barraca*".

En la década de los veinte en España, el teatro realista era el dominante en el panorama escénico del momento, pero sus formas ya habían perdido vitalidad, y simplemente se habían convertido en formulas de éxito económico. La decoración teatral de aquellos días consistía en telones pintados en perspectiva que creaban la ilusión de realidad y se llenaba el espacio escénico de: tapices, muebles, lámparas, etc., que se usaban una y otra vez, para diferentes obras sin tener en cuenta los textos dramáticos individuales; existía por tanto una separación total entre decorado y obra dramática. Esto ocurría en la mayoría de los teatros españoles del momento, salvo las raras excepciones como el "*Teatro de Arte*" de Martínez Sierra que llevó a cabo el primer estreno de Federico, esta será la línea a seguir en el montaje de "*Mariana Pineda*". Como señala Balboa Echevarría, visualmente la obra está presentando estampas o cuadros marcados por telones pintados, como hemos señalado y "*el estatismo de las estampas no es un elemento estilizante aislado, sino parte de una concepción de armazón teatral*"[83] y sigue más adelante, "*además de la técnica de montajes de un circo, el cual produciría la sensación de un movimiento incesante y circular, sino que es el espectáculo a la manera de ballet, espectáculos que los europeos acababan de descubrir como tal*".[84]

Los telones pintados por Dalí fueron de gran efecto plástico, y estos realizaban pictóricamente el concepto de estampas, pintadas en colores suaves y delicados, como sugirió el mismo Lorca. Siguiendo nuevamente a Balboa Echeverría, "*En "Mariana Pineda" hay un refinamiento y un intenso espectáculo a la ballet, telones pintados, trajes exquisitos, el conocimiento previo de quien son los personajes, la ambientación en el siglo XIX romántico que permitía gestos y poses desconocidos por el público...*"[85]

Todos estos detalles sobre la escenografía, se encuentran perdidos por las acotaciones de la obra, como podremos comprobar. Con el concepto de ballet que todas las primeras obras de Federico iban a tener, visualmente producirá un diseño coreográfico en el espacio escénico de la

---

[82] RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Alianza, 1972, p. 196.

[83] BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam. *Lorca: el espacio de la representación*...., p. 41.

[84] Ibíd., pp. 43-44.

[85] Ibíd.

representación, motivo que repetirá en varios montajes como en "*La zapatera prodigiosa*", donde los matices de sombras, luces y colores tendrán una preponderancia suprema.

Sin duda alguna el decorado previsto por el autor, incluso el mismo texto dramático, suponía un cierto atemporamiento o mejor, una desubicación en el tiempo y en el espacio, quizás esto desconcertó a algunos de los críticos del momento. La casa de Mariana, ya en la representación, aludía a la vez al pasado y al presente; era indudablemente, la representación de un espacio romántico, como se ha repetido en diversas ocasiones, pero este espacio estaba realizado con formas plásticas, que correspondía a modelos del siglo XX y de vanguardia, como algún crítico señaló, "... *algo parecido a lo que hacen en Francia los del llamado teatro de Vanguardia*", que escribía Emilio Tintorer.[86]

La labor de director de escena del dramaturgo es sumamente importante. Muchos fueron los que señalaron los valores plásticos del teatro de Federico García Lorca. El cuidaba todos los detalles con gusto y precisión. Nada se le escapa a sus sentidos. El decorado, que es el lugar donde han de moverse sus personajes, es punto de mira importante. Así los colores, las formas, los movimientos, etc., son analizados e integrados en una visión totalizadora del espectáculo.

Pero evidentemente, "*Mariana Pineda*", es el comienzo de una visión plástica, que progresivamente se irá estilizando hasta sus últimas obras. En ésta abunda ya un tópico que será una constante prácticamente, en toda su producción posterior, y es la gracia andaluza y su visión trágica.

Los dibujos que realizó, para la publicación de la obra, en la colección "**La Farsa**" en 1928 y las mismas acotaciones que escribió muestran su preocupación por los detalles escenográficos, tanto su visión de la escena en si, hasta el modo y mundo que han de vivir y sufrir sus personajes. Siguiendo a Concha Zardoya, vemos acertadamente las indicaciones escenográficas de la obra dice, lo siguiente: "*las indicaciones escenográficas- como los diálogos- acusan siempre esta preocupación temporal. Las luces, con sus juegos visuales, marcan el paso gradual del tiempo: el correr hacia la heroína. Las sensaciones ópticas, así matizan, el transcurrir de las horas y de una vida. Las decoraciones- paredes muebles y ornamentos diversos- despliegan su riqueza cromática y colaboran de algún modo con esta angustia temporal que persuade el drama de Mariana Pineda*"[87]

En cuanto a los trajes y figurines, tanto los realizados por Lorca como los ejecutados por Dalí, se ocupa de elegirlos con gran cuidado, preocupándole, sobre todo el color, siempre con un contenido simbólico. Lorca retrasa, la moda que han de vestir los personajes, quizás por motivos estéticos, y su elección siempre tiene en cuenta que ha de representar dentro del cuadro cromático general de la obra.

De poco es conocido la aportación tan importante que supondrán los dibujos de García Lorca a la plástica artística española de su época. Ahora, ya felizmente catalogados casi en su totalidad por Mario Hernández,[88] podemos saber lo que estos aportarán al análisis de la decoración teatral y del figurinismo. Este puede ser el caso de los dibujos que aparecieron en la

---

[86]FERNÁNDEZ CIFUÉNTES, Luis. *García Lorca en el teatro...*, p. 62.

[87]ZARDOYA, Concha. "*Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad". *Revista hispánica moderna*, 34, I (1968), pp. 489-490.

[88]Ya hemos señalado algunos de los estudios de catalogación. Principalmente destacan dos, ambos realizados por Mario HERNÁNDEZ, el de la exposición de 1986, y más recientemente *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*, de 1991.

edición de 1928,[89] y que hasta ese momento era la única obra de teatro editada por el autor. En ella aparecen una serie de ilustraciones realizadas exclusivamente por Lorca para dicha edición. También aparecen bocetos para las posibles decoraciones diseñados por **Barbero**, y por las acotaciones de la obra nos ayudan a orientarnos en el estudio de la concepción escenográfica de la misma.

El texto está lleno de frecuentes indicaciones marginales, en las que el autor, en función de director escénico, dirige el movimiento de los actores, ordena las entradas y salidas, sugiere actitudes y ademanes, indicando los gestos, etc. Son toda una gama de matices técnicos que evidencian el modo en que el poeta vive la acción y lo que sienten sus personajes.

Los dibujos realizados para esta edición fueron cuatro. Gregorio Prieto, amigo y conocedor del poeta, fue quizá la primera persona que realizó un estudio sobre los dibujos de Federico, si exceptuamos aquellos artículos de Dalí y Gasch en relación a la exposición de las Dalmau. Prieto estudia los dibujos lorquianos en relación a su poesía,[90] describiendo los distintos colores que parecen en sus poemas equiparándolos a los dibujos. Esta idea ya la había apuntado Sebastiá Gasch, en esa función plástica y poética a la vez, constante en muchos artistas de vanguardia, "*tendencia plástico-poética, la traducción de un estado del alma, por medio de ritmos, líneas y colores*".[91] Apunta el crítico que García Lorca siente la necesidad, como **Max Jacob** o **Jean Cocteau** de plasmar sus sueños plasticamente. En cuanto a la publicación de los dibujos en la vida del poeta, estuvo muy interesado en esta idea; en una carta al mismo Gasch le dice:

"*En cuanto a editar mis dibujos, estoy muy decidido. En Barcelona quizá los editara más barato. Yo te rogaría que te enteraras sobre poco mas o menos cuánto me costaría. Publicaría casi todos los que te envié y algunos más. Pondría poemas intercalados y Dalí, además, pondría dibujos suyos y algunos poemas tuyos también. Tu harás un prologo o estudio, y procuraríamos que el libro circulase... Me gustaría extraordinariamente hacer estos porque sería un precioso libro de poemas*".[92]

Hay una gran similitud pensante en el poeta granadino en estas declaraciones a Gasch y la concreción de la publicación de los cuatro dibujos para la edición de "*Mariana Pineda*" de 1928; además a Lorca le gustaba verse tratado como pintor y poeta, como lo reconoce en otra carta al mismo crítico y amigo catalán Gasch, con motivo del articulo escrito para su exposición el las galerías Dalmau:

"*Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como esta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con lápices*".[93]

---

[89]GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas.* Madrid: La Farsa, 1928. Existe una reproducción en edición facsímil, publicada por Granada: Universidad, 1983.

[90]PRIETO, Gregorio. *Dibujos de García Lorca.* Madrid: Afrodisio y Aguado, 1949, pp. 25-26.

[91]GASCH, Sebastián. "Lorca dibujante". *La Gaceta Literaria*, 30 (1928).

[92]O.C. T. III, p. 958.

[93]Ibíd., p. 953.

Gasch dio siempre una gran importancia al poeta dibujante, incluso llegó a compararlo en ocasiones al propio Picasso o Miró, que vivía atento a las visiones del mundo interior y que las fija rápidamente sobre el papel al presentarse. Por lo tanto los dibujos lorquianos no imitan el natural; ya que él, con elementos de la realidad construye un mundo interior que alimenta de fantasía. Aquí incluso podemos ver atisbos de estética surrealista, que ya premonizaba en algunos de los dibujos de la exposición de 1927, pero que se desarrollarán sobre todo después del viaje de Nueva York en 1929. Continúa Gasch:

"*Poesía, mucha poesía, en los dibujos de Lorca. Plástica también mucha plástica. Los dibujos de Lorca no son, como la casi totalidad de los dibujos del literato, siempre pasatiempos de la fantasía sin andamiaje plástico que los sostenga. Equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos*".[94]

Cada una de las peculiaridades señaladas por Gasch en estos fragmentos, pueden ser aplicadas perfectamente a los dibujos de "*La Farsa*". Gregorio Prieto en su estudio de 1949, "*García Lorca dibujante*", comenta los dibujos aparecidos en la citada edición, junto con otros bocetos de decoración teatral y algún figurín. Los dibujos eran cuatro, repartidos por toda la obra, uno en el prólogo y los demás en cada una de las estampas de la obra.

En el primer dibujo, aparecen una serie de personajes, en torno a una edificación, con dos monjas, una de ellas con una cruz y otro personaje con un pañuelo en la mano: Marianita.

"*Dos monjas y una mujer en su cielo coronado de cruz letreada. Vida terrestre y celeste, cipreses y luna asomándose a las ventanas del ensueño mágico del martirio, coronado del repiqueteo de campanitas de gloria*".[95]

El segundo dibujo, y siguiendo la misma línea estética del anterior, aparecen tres personajes de la obra, que puede corresponder, a las niñas que cantan en el prólogo el romance popular, todo esto en un ambiente de plazuela de pueblo, con casa, arco y luna, y al que puede corresponder el texto siguiente:

"*¡Oh, que día tan triste en Granada*
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar..."[96]

En el tercer dibujo Mariana aparece subida en el cadalso, en el cual se encuentra en un plaza pública, con unas edificaciones y construcciones de reminiscencias barrocas.

La última ilustración que realiza Lorca para esta edición, es bastante interesante, en la misma aparece un personaje femenino, Mariana Pineda, con una cruz en los brazos, y un dibujo en el fondo marcado con cierta perspectiva, apareciendo dos arcos en algo parecido a un patio

---

[94]GASCH, Sebastián. "Lorca dibujante...".

[95]PRIETO, Gregorio. *Dibujos de García...*, pp. 27-28.

[96]O.C. T. II, p. 165. Sobre la tradición del *romance popular* en Granada y la propia biografía de la malograda heroína, ver: RODRIGO, Antonina. *Mariana Pineda*. Madrid: Alfaguara, 1965 y "Mariana Pineda". *Granada gráfica*, mayo-junio (1925).

interior con un jardín al fondo. En la pared aparece un jarrón con flores dibujado, y debajo un letrero donde podemos leer "*Ave María*". Esto sin duda, corresponde a la tercera estampa, concretamente al convento de Santa María Egipciaca de Granada, en el que Mariana fue recluida. Lo más significativo de todo, es la relación que pueda existir en este dibujo con el decorado que diseño Dalí para esta escena, y gracias a la documentación fotográfica que se conserva, podemos comprobar la gran similitud entre ambas concepciones escenográficas.

Además de estos dibujos que pueden ser muy ilustrativos, y nos ayudan a comprender las ideas primigenias del poeta en relación a la puesta en escena. Gregorio Prieto añade a estos, dos dibujos más, inéditos hasta ese momento. Por la similitud de estos dos nuevos dibujos con los anteriores, éstos podrían formar parte de toda la concepción escénica de "*Mariana Pineda*".

El primero titulado "*Decoración de una obra teatral*", que él descubre gracias a la "*inspiración de la musa inspiradora Aurelia*", lo describe así:

"*Decorado fastuoso fantástico, nada menos que un bosque de palmeras y encajado en un salón señorial estilo andaluz. Cruces por todas parte, que indican claramente el sentimiento religioso de Federico, de esas recortadas cruces que las monjitas acompañan en un libro, cartas y regalos, confiteriles, que esperan a cambio la protección de arreglo del campanario o la compra del trajecito bordado, en oro para el Santo Niño de la Bola, la publicación de un libro o la representación teatral. El verde que te quiero verde repartido en el salón, los dos pajaritos en persecución amorosa, la baranda del corredor, el brasero, la alfombra de el león, el campanario lagarto y cúpula zarina, hasta esas tres madres prioras convertidas por magia de Federico en tres sanchopancescas bombonas. El rosario, la cruz, la pluma (verde) encima de la mesa simbolizando la poesía religiosa*".[97]

El otro dibujo que señala Prieto, es un figurín de un personaje, quizá esbozo de Mariana Pineda, lo titula "*¿Figurín de Mariana Pineda?*" y dice a propósito:

"*¿Marianita Pineda en su Granada? ¿Adolescente muchacha puesta de largo en su primer día de crinolino? ¿Simplemente armonía de cobres poéticos? Estos blancos de papel con rojos, azules y verdes de chiquillo que es la armonía más bellamente lograda de los colores lorquianos, que alimentan esos negros, renegros de los ojos tristes, tristísimos de sus figuras femeninas*".[98]

Tanto el dibujo del decorado de interior, como el boceto de figurín, están catalogados y fechados por Mario Hernández en el año 1923[99] el primero y en 1924 el segundo, con lo que es muy probable que fueran los primeros ensayos de bocetos para su drama "*Mariana Pineda*", a las cuales tenemos que unir aquel dibujo que envió en una carta a Fernández Almagro, en el que se representaba a Marianita en su salón, también del años 1923, todos bajos la misma línea

---

[97] PRIETO, Gregorio. *Dibujos de García...*, p. 28.

[98] Ibíd. p. 34.

[99] HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, pp. 182 y 184. El primer dibujo lo titula *Salón de casa noble*, nº de cat. 57, lápiz y acuarela sobre papel de acuarela. El segundo es titulado, *Muchacha granadina en un jardín*, nº de cat. 70, tinta y lápices de color sobre papel. El primero se encuentra en la colecc. de Antonio Lisárrague, Valladolid. El otro en la fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas.

estética.[100]

Probablemente haya que señalar otro dibujo como boceto probable para el diseño de esta obra, en un dibujo de la colección de Enrique Lanz Durán, que M. Hernández titula "*Sala con balcón que da a un huerto*"; es un pastel sobre papel, y tiene una dedicatoria de Federico García Lorca, también se fecha en torno a 1923, o sea que es contemporáneo de los anteriormente citados. El dibujo sigue la línea de los anteriores, y representa un salón de estar con un balcón abierto al exterior, y en el interior vuelven a repetirse el mobiliario típico de los otros, sofá, consola, espejo, cruz, etc., todo ello marcado por esa ingenuidad sólo aparente y un marcado infantilismo,[101] carácter que en muchos pintores de vanguardia como Miró, Klee o Masson serán muy usuales.

Habíamos apuntado anteriormente, que en la edición de "*La Farsa*" de 1928, además de los dibujos comentados de Lorca, había una serie de ilustraciones o apuntes de decorado realizados por **Barbero**, presentados en el mismo orden que los otros. Cada uno de ellos se subtitula con acotaciones indicadas por Federico, con los motivos y decorados apuntados por Federico García Lorca. Veamos los comentarios:

En el prólogo de la obra, aparece el primer boceto, en blanco y negro, al igual que los demás; así lo describe Federico:

"*Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza de Bibarrambla. La escena estará enmarcada en un margen amarillento, como una vieja estampa, iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guilnardas de frutas. Luz de luna. Al fondo, las niñas cantarán, con acompañamiento, el romance popular...*".[102]

No es necesario añadir mucho a lo que Federico nos describe aquí; pretende sobre todo dar un tono marcadamente andaluz, y más aún granadino, al querer representar un monumento, como es el caso del Arco de las Cucharas aunque desaparecido, y un espacio urbanístico de los más peculiares de la ciudad, como es la plaza de Bibarrambla. También denota el valor tan importante que da a los colores de la escena y a la iluminación, cada uno de ellos con un distinto simbolismo, que reiterará una y otra vez, incluso en el mismo texto dramático. Formalmente el boceto representa una perspectiva de la ciudad, guardando las tradicionales normas académicas. Esto se romperá estáticamente cuando sea llevada a escena por Salvador Dalí. Éste nos presentará un decorado verdaderamente magistral, se ciñe a lo indicado y dibujado por Lorca y Barbero, aunque en un estilo totalmente personal. Así el arco que diseña es de una gran estilización; el paisaje urbano se envuelve en un auténtico carácter de ensoñación, que en cierto modo nos recuerdan aquellos paisajes "*infinitos*" de Giorgio de Chirico que pintaba a principios de los años veinte, o incluso a los que posteriormente inventará el pintor surrealista francés Yves Tanguy[103] y que el pintor ampurdanés conocía muy bien, como muy bien demuestra en algunos de sus

---

[100]GALLEGO MORELL, Antonio. *García Lorca. Cartas...*, p. 57. Este dibujo titulado, *Salón de la casa de Mariana Pineda*, realizado a tinta y lápices de color, nº de cat. 324; en la colecc. de la Casa de los Tiros (Granada).

[101]HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 183. Realizado en pasteles sobre papel. nº de cat. 62. Con una dedicatoria a la derecha: *A mi amigo Hermenegildo Lanz/Federico García Lorca*. Colecc. Enrique Lanz (Granada).

[102]GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance...*, p. 7.

[103]BRETÓN, André. *Le surrealisme et la peinture*. París: Gallimard, 1965.

escritos contemporáneos. Este decorado como escribió Gasch, "*contiene latente toda la Andalucía intuida, adivinada, presentida por un hombre que no la conoce*".

En la estampa primera aparece otro boceto, la acotación dice lo siguiente:

"*Casa de Mariana. Paredes blancas. Sobre una mesa, un frutero de cristal lleno de membrillos. Todo el techo estará lleno de la misma fruta, colgada. Encima de la cómoda grandes ramos de rosas de seda. Tarde de otoño. Al levantarse el telón, aparece Dª Angustias, madre adoptiva de Mariana, sentada leyendo. Viste de oscuro. Tiene un aire frío, pero es maternal al mismo tiempo...*".[104]

Aquí debemos aclarar varias cuestiones, en primer lugar, como describe la acotación, no corresponde al diseñado por Barbero, el cual nos presenta una habitación, con su atrezzo, mobiliario, cortinaje, etc., pero no aparecen ninguno de los adornos simbólicos que señala Federico, como son los membrillos o los ramos de rosas de seda. Donde si aparecen estos detalles, es el boceto preparatorio que García Lorca compuso Salvador Dalí para que realizara los decorados. Este dibujo titulado "*Estampa primera: casa de Mariana Pineda*", que se encuentra en una colección particular en Barcelona; está fechado en 1927. En él, aparecen todos los detalles preciados en la acotación, los membrillos en un frutero, los que cuelgan del techo, y los ramos de rosas; todo ello en una exquisita, a la vez descuidada decoración, muy colorista, con la aparición de tres cortinajes en escena, y espejo y reloj profusamente decorados.[105]
En la estampa segunda la descripción del decorado es la siguiente:

"*Sala principal en la casa de Mariana. Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía. Estado Blanco. Al fondo una puerta con un consola con urna y grandes ramos de flores de seda morada y verde. En el centro de la habitación, un fortepiano y candelabros de cristal. Es de noche*".[106]

En este boceto de Barbero, si existen más similitudes con el esbozo que realizó Lorca para Dalí. No obstante, en este primero hay una gran proliferación de mobiliario y detalles, que creemos que abigarran demasiado la escena, mientras que en el del poeta, "*Estampa segunda: sala principal de la casa de Mariana, esbozo*" (1927); la decoración se dignifica en una gran estilización y una extremada sobriedad, más acorde con las ideas estéticas del poeta, creemos. Mas que un boceto, es un esbozo como dice el mismo título, por su sencillez y rapidez de ejecución. A parte del mobiliario que aparece, cabe destacar el dibujo de una guitarra, que acentúa ese carácter andaluz del que hemos hablado. Este dibujo, está muy en consonancia, con el decorado de Dalí, para esta segunda estampa, volvemos a una fuente directa como es la de Francisco García Lorca, en la que reitera:

"*Dalí se inspiró en unos dibujos bastantes infantilizados que Lorca dibujó... para el dibujo del segundo acto de la obra figuraba un biombo de tres paredes, que representa una*

---

[104]GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance...*, p. 9.

[105]HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 238. El dibujo es titulado *Estampa primera: casa de Mariana Pineda*. Fechado en 1927, nº cat. 300, hecho a lápiz y lápices de color sobre papel. Colecc. particular, Barcelona.

[106]GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance...*p. 29.

habitación, y que había que colocarse en el centro del escenario...".[107]

Hay una símil concordancia entre ambos.[108]

En la tercera y última estampa, Lorca describe lo siguiente:

"Convento de Santa María Egipciaca, de Granada. Rasgos árabes. Arcos, cipreses, fuentecillas y arrayanes. Hay unos bancos y unas viejas sillas de cuero...".[109]

El boceto de Barbero responde a las mismas características que las anteriores; en él se dibuja un claustro con todas sus dependencias, tan bien descritas por Lorca. En cambio, el dibujo de Lorca vuelve a diferir otra vez se acerca mucho más a la solución que adoptará Dalí en la resolución del decorado. Si comparamos el dibujo de Lorca, con el decorado de Dalí (reproducido en fotografía en "*Blanco y negro*", Madrid, 10-VII-1927), hay bastantes coincidencias; como el jarrón que aparece colocado encima del letrero donde se lee "*Ave María*", que en el boceto de Lorca es de color amarillo al igual que los cipreses del fondo, aunque en el decorado sólo aparezca uno. La fuentecilla, que en el dibujo de Lorca es muy pequeña y estilizada; en el decorado aparece más amplia, o la cruz que aquí se presenta muy señalada, y en el decorado apenas si se nota encima de la puerta. También es semejante en ambas, las decoraciones más pequeñas de la embocadura, lo que hacía que resultara el escenario dentro del escenario. En el último dibujo de la edición de la obra de 1928, Mariana aparece con una cruz en las manos muy similar al figurín y concepción global del escenario como se puede ver en la documentación fotográfica. Son muy semejantes las coincidencias que hay entre ambas propuestas.[110]

Acaba aquí, un trabajo de conjunto irrepetible, la colaboración LORCA-DALÍ empezará y terminará con "*Mariana Pineda*" (aunque tuvieron muchos proyectos previstos que nunca llegaron a realizar), es más, se puede decir que con este trabajo terminará una larga amistad entre ambos, después de una intensa relación.

Según Santos Torroella, se ha desorbitado y hasta dramatizado las cosas, en el enfrentamiento de la amistad Lorca-Dalí. En particular, atribuyéndole a Dalí un proceder avieso contra el amigo de su juventud. Según él, no hubo un deliberado desvío amistoso, y desde luego Federico nunca insinuó nada semejante, como podía haberlo hecho, como se puede comprobar en sus asiduos contactos epistolares que mantenía por entonces con sus amigos barceloneses, entre ellos a Sebastiá Gasch. Es probable que la necesidad tanto de Lorca como de Dalí, quisieron abrirse caminos en sus vocaciones respectivas, yendo en busca, como muchos de sus compañeros de generación, escritores o artistas, de horizontes más amplios, e incluso la coincidencia de la ida de Federico a Nueva York y de Dalí a París, fueron circunstancias biográficas que le hicieron poco a poco distanciarse, pero esta hipótesis no nos toca a nosotros resolverla.[111]

---

[107] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 432-433.

[108] HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 238. Dibujo: *Estampa segunda: sala principal en la casa de Mariana. Esbozo, 1927.* Tinta china sobre papel, nº de cat. 301. Colecc. particular, Barcelona.

[109] GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance...*, p. 53.

[110] HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 238. Dibujo: *Estampa tercera: Convento de Santa María Egipciaca, 1927.* Lápiz y lápices de colores sobre papel, 1927. Nº de cat. 302. Colecc. Particular, Barcelona.

[111] SANTOS TORROELLA, Rafael. "Salvador Dalí escribe a...", pp. 107 y ss.

En definitiva, ésta sería la primera y única colaboración con Dalí, oficialmente. En sus posteriores montajes teatrales, Lorca tendrá a su disposición a los grandes pintores y escenógrafos del momento en España, como podremos comprobar.

Para concluir este análisis, podríamos decir, que "*Mariana Pineda*" adquiere una gran importancia cuando se la considera como el punto inicial en la trayectoria teatral del dramaturgo, y que fue oscurecida por sus tragedias más famosas.

Podemos acabar con unas palabras de Concha Zardoya muy ilustrativas, que dicen lo siguiente:

"En "Mariana Pineda" apunta el principio fundamental lorquiano de su teatro: el teatro no puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto. Apuntan rasgos de ese "teatro total" al que siempre aspira Lorca, síntesis de todos los ingredientes teatrales: Verbo dramático y verbo poético-realidad y poesía-música y canto. "Teatro vivo" que es el desarrollo de una línea dramática, la metamorfosis de una sola materia dramática en las formas cambiantes de la palabra y del movimiento, de la música y del color... Pasará mucho tiempo hasta que España vuelva a producir otro dramaturgo "total" como Federico García Lorca, que acaso presintió, en su heroína Mariana Pineda, su propio destino trágico. El y ella fueron víctimas de la tiranía, del odio y de la irresponsabilidad".[112]

---

[112] ZARDOYA, Concha. "Mariana Pineda, romance...", pp. 496-497.

V. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.*

V. "*AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN*".

V.1. NACIMIENTO DE DON PERLIMPLÍN.

De todos los estrenos teatrales de Federico García Lorca, probablemente el de "*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*", fue una de las más problemáticas a la hora de llevarla a escena. Ya que desde que tenemos noticias de la obra, allá por 1924, donde el poeta hace mención por vez primera del asunto, reflejada en una carta dirigida a Fernández Almagro, donde dice, "... *y hago ahora una obra de teatro grotesca: "Amor de don Perlimplín...*",[1] hasta su estreno definitivo en 1933, sufrirá un larga serie de vicisitudes que irán poniendo obstáculos uno tras otro, pero que finalmente serán salvados para conseguir uno de los estrenos más exquisitos y verdaderamente renovadores que se hicieron en la vida del poeta.

En su abundante correspondencia en el citado Melchor Fernández Almagro, dos años más tarde de la primera cita anterior a propósito del "*Perlimplín*", en una larga carta fechada en febrero de 1926, llega a incluir un largo trozo de dicha obra, que ya titula "*Aleluya erótica, Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*"; título que traería bastantes problemas para su primer estreno fallido, sufriendo incluso la prohibición de la censura como veremos más adelante.[2]

En 1928 declaraba Federico a Giménez Caballero que su obra ya estaba terminada y por lo tanto a punto para el estreno, junto a otras obras que había concluido en esos años.[3]

Es una constante en Lorca, en su vida y obra, mantener al tanto a sus amigos íntimos de su devenir creativo, y esto se puede trasladar también a su producción teatral, que siempre leía a su más allegados, sobre todo poesías, antes incluso de su publicación o estreno si se trataba de una obra dramática. Este también fue el caso de esta obra que vamos a analizar, que ya había sido adelantada a Fernández Almagro en su época de residente, y entre 1925 y 1926, también la dio a conocer a otros amigos de la Residencia con no muy buena fortuna, como nos recuerda el propio Luis Buñuel.[4]

El deseo lorquiano de hacer fructífero un montaje profesional de "*Amor de Don Perlimplín...*", va a seguir una singular peripecia escénica, que arrancará desde el mismo momento en que comienza a escribir la obra allá por 1924, hasta el intento de los distintos montajes por parte de grupos teatrales independientes como "*El Caracol*" de Rivas Cherif o el finalmente llevado a cabo por *Club Anfistora*, que analizaremos más detenidamente; sin dejar de lado una experiencia singular cono fue la influencia de su periplo americano, me refiero a su viaje a Nueva York en 1929, donde hay constantes referencias al "*Perlimplín*", no sólo para su publicación, sino incluso para una probable puesta en escena, tal vez debido al fracaso en su tentativa del "*Caracol*" y de la negativa que la Dictadura de Primo de Rivera tuvo como afán prohibir esta obra de Lorca.

---

[1] O.C. T. III. p. 737.

[2] Ibid., pp. 744-747.

[3] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. "Itinerarios jóvenes de España. Federico García Lorca". *La Gaceta Literaria*, 48 (1928).

[4] BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985, pp. 100-101.

Así parece ser, que un su viaje a Nueva York y el contacto con su amigo y profesor Ángel del Río, nos dice que está retocando el "*Perlimplín*" en julio de 1929, y unos meses más tarde, el mismo Ángel del Río, menciona que ya está terminada la obra ya que se la ha leído el propio Lorca.[5] Y este interés por Lorca de dar a conocer su obra en América, nos es corroborada por una carta del mismo poeta que escribe el 22 o 23 de octubre de 1929 a su familia, donde en un párrafo muy significativo muestra su deseo porque este proyecto se lleve a cabo, ya que allí si se estaba desarrollando un verdadero teatro de vanguardia, como el pretendía que fuera su obra, y probablemente allí si la entenderían:

"*... Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos ingleses en New York para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí. Esto puede ser muy bueno para mi, y ojalá se consiga, porque sería excelente cosa.*

De ponerse algo, se pondría el "Perlimplín" y los "Títeres de Cachiporra" traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y no sería difícil. Yo no me hago ilusiones, sino que espero los acontecimientos. En el asunto están interesados las señoras. Las señoras son las que hacen todo en Norteamérica. Hay alguna millonaria interesada también, y tres o cuatro judías literatas. Yo no hago nada, pero espero, y me gustaría como es lógico, tener aquí esta resonancia, por lo útil que podría se para mi vida futura, y además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente o no quieren montar "porque no es de público". Pero como os digo no me hago ilusiones. Veremos a ver. Yo os tendré al corriente de todo".[6]

En el asunto, dicen estar interesadas las señoras, entre ellas estaría **Mildred Adams**, amiga personal del poeta que fue la que se ofreció a traducir al inglés a "*Perlimplín*", y una millonaria a quien no identifica en la carta, pero quizás se tratase de **Irene Lewinshon**, como apunta C. Maurer, que además fue también directora de uno de los grupos de teatro experimental más importante de esta ciudad americana, el "***Neigborhood Playhouse***", que además será entusiasta de todo lo español y seguramente fue uno de los aspectos que más impresionó a Lorca.[7] Ella sería incluso la persona que había de sufragar los gastos de la puesta en escena en 1935 de una peculiar traducción inglesa de "*Bodas de Sangre*" (que analizaremos más adelante), encargándose a este propósito de conseguir trajes populares al modo que había hecho en el Club Teatral *Anfistora* la presentación de "*Peribañez y el comendador de Ocaña*"; el traductor José A. Weissberger conocía bien el trabajo de este club al que incluso perteneció como miembro.[8]

El 24 de diciembre de 1929 Lorca lee en Nueva York el la casa del matrimonio Brickell, su "*Perlimplín*" contemplando la posibilidad de la ya mencionada puesta en escena de la misma,

---

[5]UCELAY, Margarita. "*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca. Notas para la historia de la obra: textos, ediciones, fragmentos inéditos". En: *Essays on hispanic literature in honor of Edmund L. King*. Ed. Silvia MOLLOY y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES. London: Tamesis Book limited, 1983, p. 234.

[6]MAURER, Cristopher. "Federico García Lorca. Escribe a su familia desde nueva York y La Habana (1929-1930)". *Poesía*, 23.24 (1986). 79. ANDERSON, Andrew A. "On Broadway, off Broadway: García Lorca and the New York theatre, 1929-1930". *Gestos*, 16 (1993).

[7]MAURER, Christopher. "Nueva York, 1930. El teatro. Los negros". *Poesía*, 23-24 (1986), pp. 133 y ss. DOUGHERTY, Dru. "Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 10-11 (1992).

[8]MAURER, Christopher. "*Adelfa Amarga*, en Nueva York". *El País*, 19-8-1986.

y se insiste de nuevo en la traducción de la obra al inglés por Mildred Adams, que ya era traductora de algunos autores españoles como Ortega y Gasset; esa misma noche Federico le entregó el manuscrito.[9] Dos más tarde, el 19 de diciembre de 1931, en una postal desde Sevilla le comunica a M. Adams, "*voy a volver a Madrid al fin de esta semana, y si usted quiere podemos acabar esa traducción*", es probable que se refiera a la obra en cuestión.[10] La propia Adams cuenta las dificultades que encontró en la traducción del manuscrito, demasiado poética para una periodista, que estaba de corresponsal del "**New York Times**" en España en 1931 para un reportaje sobre la recién nacida República. Y precisamente en Madrid, le devolvió el manuscrito de la obra que el mismo Lorca le pidió porque ésta iba ser estrenada ;[11] y es posible que esta urgencia con la que Federico requirió la obra de M. Adams, o sea la copia americana, obedeciese a la posibilidad de que la obra fuese estrenada por Margarita Xirgu, por un texto que aparece en la primera edición, dirigida por Guillermo de Torre, en *Losada* en 1938, en donde de manera inexplicable, dé una fecha justificando los textos leemos lo siguiente:

"Advertencia:

Esta edición ha sido hecha con la autorización debida y ha sido escrupulosamente revisada, de acuerdo con los originales de Federico García Lorca que tengo en mi poder y que contienen los últimos retoques del autor"

Margarita Xirgu
Buenos Aires, julio de 1938.[12]

Pero este texto que aparece en *Losada* sigue punto por punto la copia que Pura Ucelay hizo a máquina incluyendo los cambios requeridos para la puesta en escena que tendrá lugar definitivamente en 1933 por el Club Teatral Anfistora, incluyendo la tachadura de la censura que había dejado totalmente ilegible la línea referente a los cuernos del protagonista y que Federico no hubiese conservado al reescribir la obra en su estancia en Nueva York; teniendo siempre en cuenta que Pura Ucelay conservó la copia mecanografiada en 1928 por "*El Caracol*" y corregida en 1933 por Lorca.[13]

Todo este embrollo de carácter puramente textual, nos está indicando la complejidad de dar una edición definitiva al texto del poeta, ya que como podemos comprobar hubo hasta tres versiones diferentes de una única obra, aunque esto no es nuevo en el creador granadino, de la mayoría de las obras en vida de Federico existen problemas semejantes, aunque quizás sea ésta la que mayor dificultad contiene para darle un carácter definitivo; no obstante Pura Ucelay ha realizado una edición de la misma con un estudio muy completo, que será seguido muy de cerca. No obstante podemos ver una correspondencia entre la dificultad de fijar una edición para la obra de Lorca y la propia trayectoria del estreno de la misma, que pensada para ponerla en escena en

---

[9]ADAMS, Mildred. *García Lorca. Playwright and poet.* New York: Georges Braziller, 1977, p. 124.

[10]MAURER, Christopher. "De la correspondencia de García Lorca: Datos inéditos sobra la transmisión de su obra". *Boletín de la fundación Federico García Lorca,* 1 (1987), p. 76.

[11]ADAMS, Mildred. *García Lorca. Playwright...*, pp. 146-147.

[12]GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.* (Ed. de Margarita UCELAY) Madrid: Cátedra, 1990, p. 157.

[13]UCELAY, Margarita. "*Amor de don Perlimplín con.....* En: *Essays on hispanic...* Ed. Silvia MOLLOY y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES., p. 235.

1928 por Rivas Cherif y el "*Caracol*", tuvo que retrasarse hasta 1933, cuando por vez primera se lleva a cabo el montaje. Y lo que será más importante, porque tal trayectoria se va a nutrir de los impulsos renovadores, de dos experimentos teatrales, que se marcaron en dos momentos importantes de nuestra historia contemporánea, como fue la Dictadura de Primo de Rivera (1928) y la II República (1933), hitos importantes en la nueva concepción de un teatro muy alejado de la rutina habitual en la escena española del momento, marcada por la comercialidad mediocre en aquellos años. Además merece nuestra atención especial esta obra por su gran calidad artística, a pesar de la marginalidad con que a menudo ha sido tratada por la crítica, considerándola a veces como una "*obra menor*", sin tener el cuenta el carácter vanguardista de la misma, que incluso Lorca la consideraba; y que en la culminación del montaje de 1933 por *Anfistora*, será considerada bajo esta estética por un grupo verdaderamente experimental.

V.2. "*EL CARACOL*", LOS TEATROS INDEPENDIENTES Y LOS AVATARES DE LA CENSURA (1928).

En el capitulo introductorio a esta investigación, ya adelantábamos el lugar fundamental que deben ocupar los teatros independientes en la renovación del teatro de nuestro siglo. Frente a la industria teatral que supeditaba el rendimiento económico a la actividad escénica, poco a poco se fueron sucediendo tentativas preocupadas sobre todo por mantener la dignidad artística. En Europa esta división del teatro independiente tenía una larga tradición que se remontaba a finales del siglo XIX donde destacaban tan renombrados nombres como André Antoine, Stanislavski o Lugné-Poé. Mientras en Europa estas iniciativas se iban haciendo habituales, en España tardó en sumarse a esta corriente , que poco a poco fue generando sobre la base de las tradicionales sociedades dramáticas de aficionados, pero nunca tuvieron gran resonancia. Así entre los grupos de teatro independiente que destacaron en España hasta 1930, resaltaron entre otros: el "*Teatro de la Escuela Nueva*" (1920-1921), "*El Mirlo Blanco*" (1916) y el "*Cántaro roto*".[14] Estos grupos teatrales de los años veinte, junto a otros que funcionaron en la República, sin olvidar los fundados por Rivas Cherif como "*El Caracol*" (1928) o el "*Teatro Pinocho*", nos ayudan a comprender con el paso del tiempo, la importancia que tuvieron en la renovación española de los años veinte y treinta en el teatro.[15]

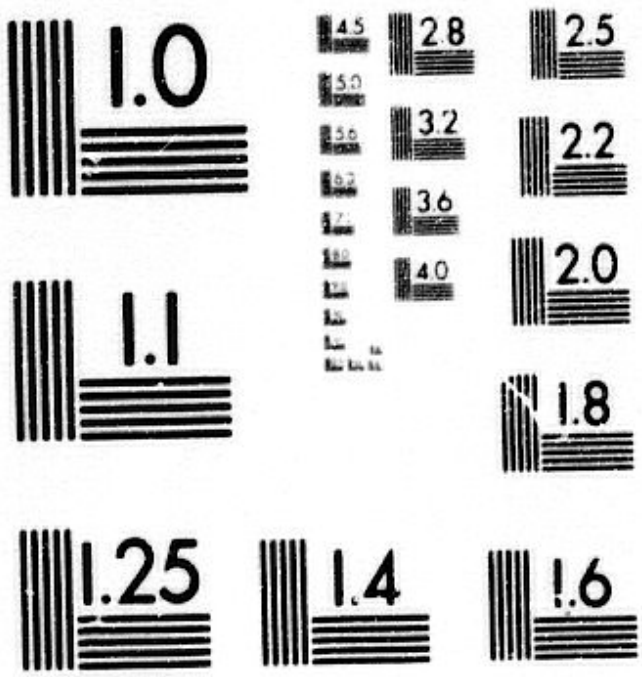
Precisamente Rivas Cherif merece un lugar preeminente dentro de este panorama alternativo de la experiencias del teatro independiente, como impulsor de grupos como los anteriormente citados, y en especial "*El Caracol*", que será precisamente el encargado de llevar a buen puerto el primer montaje de "*Amor de don Perlimplín...*". Pero además Rivas Cherif fue el director teatral mas capacitado y mejor informado del devenir escénico europeo, además de ser un gran reformador del teatro comercial cuando fue director artístico de compañías profesionales, como la compañía Clásica de Arte Moderno o la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español entre 1930 y 1936.[16] Aunque nunca abandonó el teatro experimental, ni siquiera en sus

---

[14]RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Valle-Inclán y los teatros...". RIVAS CHERIF, C. "El Mirlo Blanco". *El redondel*, 2-8-1959.

[15]AGUILERA SASTRE, Juan. "El teatro experimental...".

[16]AZNAR SOLER, Manuel. "Rivas Cherif, Valle-Inclán y la....".



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1928 por Rivas Cherif y el "*Caracol*", tuvo que retrasarse hasta 1933, cuando por vez primera se lleva a cabo el montaje. Y lo que será más importante, porque tal trayectoria se va a nutrir de los impulsos renovadores, de dos experimentos teatrales, que se marcaron en dos momentos importantes de nuestra historia contemporánea, como fue la Dictadura de Primo de Rivera (1928) y la II República (1933), hitos importantes en la nueva concepción de un teatro muy alejado de la rutina habitual en la escena española del momento, marcada por la comercialidad mediocre en aquellos años. Además merece nuestra atención especial esta obra por su gran calidad artística, a pesar de la marginalidad con que a menudo ha sido tratada por la crítica, considerándola a veces como una "*obra menor*", sin tener el cuenta el carácter vanguardista de la misma, que incluso Lorca la consideraba; y que en la culminación del montaje de 1933 por *Anfistora*, será considerada bajo esta estética por un grupo verdaderamente experimental.

V.2. "*EL CARACOL*", LOS TEATROS INDEPENDIENTES Y LOS AVATARES DE LA CENSURA (1928).

En el capitulo introductorio a esta investigación, ya adelantábamos el lugar fundamental que deben ocupar los teatros independientes en la renovación del teatro de nuestro siglo. Frente a la industria teatral que supeditaba el rendimiento económico a la actividad escénica, poco a poco se fueron sucediendo tentativas preocupadas sobre todo por mantener la dignidad artística. En Europa esta división del teatro independiente tenía una larga tradición que se remontaba a finales del siglo XIX donde destacaban tan renombrados nombres como André Antoine, Stanislavski o Lugné-Poé. Mientras en Europa estas iniciativas se iban haciendo habituales, en España tardó en sumarse a esta corriente , que poco a poco fue generando sobre la base de las tradicionales sociedades dramáticas de aficionados, pero nunca tuvieron gran resonancia. Así entre los grupos de teatro independiente que destacaron en España hasta 1930, resaltaron entre otros: el "*Teatro de la Escuela Nueva*" (1920-1921), "*El Mirlo Blanco*" (1916) y el "*Cántaro roto*".[14] Estos grupos teatrales de los años veinte, junto a otros que funcionaron en la República, sin olvidar los fundados por Rivas Cherif como "*El Caracol*" (1928) o el "*Teatro Pinocho*", nos ayudan a comprender con el paso del tiempo, la importancia que tuvieron en la renovación española de los años veinte y treinta en el teatro.[15]

Precisamente Rivas Cherif merece un lugar preeminente dentro de este panorama alternativo de la experiencias del teatro independiente, como impulsor de grupos como los anteriormente citados, y en especial "*El Caracol*", que será precisamente el encargado de llevar a buen puerto el primer montaje de "*Amor de don Perlimplín...*". Pero además Rivas Cherif fue el director teatral mas capacitado y mejor informado del devenir escénico europeo, además de ser un gran reformador del teatro comercial cuando fue director artístico de compañías profesionales, como la compañía Clásica de Arte Moderno o la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español entre 1930 y 1936.[16] Aunque nunca abandonó el teatro experimental, ni siquiera en sus

---

[14]RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Valle-Inclán y los teatros...". RIVAS CHERIF, C. "El Mirlo Blanco". *El redondel*, 2-8-1959.

[15]AGUILERA SASTRE, Juan. "El teatro experimental...".

[16]AZNAR SOLER, Manuel. "Rivas Cherif, Valle-Inclán y la....".

años de teatro profesional, así animará grupos como "*El Teatro de Escuela de Arte (TEA)*" (1933-1935) o incluso después de la Guerra Civil en el Penal del Dueso, una vez conmutada la pena de muerte, dirigió el grupo "*El Teatro Escuela del Dueso*" (1942-1944), como una auténtica experiencia de teatro carcelario.[17]

Con Rivas Cherif nos encontraremos con un hombre reflexivo sobre el teatro de su tiempo, que no sólo formaba parte de una generación que con tanta convicción se empeñó en renovar el teatro en España, además, como ya dijimos, pondrá las bases de la dirección escénica en España, influyendo decisivamente en toda una generación, y entre ellos a Federico García Lorca con quien tuvo una intensa relación de amistad y profesional, tanta que mientras prepara "*Amor de don Perlimplín..*", en diversas ocasiones declaraba su preocupación porque Rivas Cherif forme parte de su equipo, para cualquier posibilidad de representar cualquier cosa de la que escribe, ya sea teatro terminado o simplemente proyecto; así en una carta fechada en julio de 1923, dirigida a Fernández Almagro, mientras está escribiendo su "*Zapatera prodigiosa*", podemos ver un primer intento de colaboración de Lorca con Rivas Cherif cuando le dice, "... *léele el reparto a Cipriano, el simpático y culto comediógrafo, y dile que si quiere colaborar conmigo en otra cosa que estoy preparando, que ya le diré...*".[18] O más adelante, en otra carta dirigida a la misma persona, fechada entre febrero y marzo de 1926, alude a una obra que no está terminada, cuyos personajes en palabras del propio Lorca:

"... *ampliaciones fotográficas. Esas gentes que vemos en las porterías. Recién casados, sargentos, jóvenes muertas, muchedumbre anónima llena de bigotes y arrugas. Será terrible si me enfoco bien, puede tener un patetismo sin consuelo. En medio de toda esa gente yo pondré un hada auténtica.*

¿La podremos representar en el teatrillo de Cipriano. Espero terminarte pronto. Adiós. Contéstame. Un abrazo para Cipriano y otro fuerte para ti...".[19]

Pero cuando todos los proyectos que planeaba desde 1924 para llevar a escena, como "*Cristobica*", "*La zapatera prodigiosa*" o "*Mariana Pineda*" con Gregorio Martínez Sierra, responsable de su primer estreno teatral, fallan definitivamente. Lorca buscará en Cipriano Rivas Cherif, que estaba como hemos visto muy apegado al teatro experimental de su tiempo, una nueva salida para su teatro, que en este caso será "*Amor de don Perlimplín..*", para que "*El Caracol*" lo ponga en escena.[20]

"**El Caracol**" iba a ser la nueva promesa del teatro independiente, un laboratorio teatral abierto a los jóvenes autores y a las nuevas corrientes de innovación europea. Era el último intento en esta dirección de Rivas Cherif; así conseguiría dar rienda suelta a sus ilusiones, útil tanto para las representaciones teatrales como para recitales poéticos, conciertos, conferencias

---

[17] AZNAR SOLER, Manuel. "Una experiencia de teatro carcelario...".

[18] O.C. T. III, p. 726.

[19] Ibid., p. 749. Probablemente a la obra que Lorca se refiere, es a un pequeño fragmento que se conserva con el mismo título: *Ampliación fotográfica. Drama* y *Drama fotográfico*, pero que nunca llegó a realizar, aparecen reproducidas en: GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados.* (Estudio preliminar y notas Marie LAFFRANQUE) Granada: Universidad, 1987, pp. 105-107 y 170-175.

[20] Para corroborar estos intentos fallidos de estreno de obras que acabamos de citar, ver: MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su...*, p. 158. Y, MAURER, Christopher. *Federico García Lorca. Epistolario.* Madrid: Alianza, 1983. Vol. I, p. 104.

y proyecciones de cine selecto. El local era un amplio sótano situado cerca de la Puerta del Sol, en la calle Mayor, al que llamarían Sala Rex, y contaba con un pequeño escenario encuadrado entre cortinas. El mismo Rivas Cherif relata la creación de este teatro:

"... en Madrid con tantos grandes teatros y cinemas no había una sala pequeña donde la conferencia, el concierto de cámara, el teatro íntimo, tuvieran lugar adecuado. No esperaba respuesta práctica y la tuve. Un industrial de iniciativa y gusto me ofreció, en condiciones inusitadas en los caseros y arrendatarios de locales posibles para una empresa como la mía, desinteresada de lucro, una sala en sitio céntrico capaz para el número de espectadores conveniente a mi propósito.

Quise contar al punto con la colaboración de mis amigos escritores y artistas. Le pedía a Valle-Inclán, a los Baroja, a Azorín, a Gómez de la Serna, a Manuel Azaña, a Isabel Palencia, a Pastora Imperio, que se dignarán ocupar la nueva tribuna de conferencias. Desde luego además la cooperación de Magda Donato, Esther Azcárate [...], *para constituir un grupo teatral renovador de otros ensayos de grata y reciente memoria en los fastos de la afición madrileña. El fértil ingenio de Magda Donato halló en seguida el signo en que inscribimos: "El Caracol". Y por sobra de muchas razones aceptamos al punto semejante anagrama de nuestros propósitos iniciales : CARACOL (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Libremente)...".*[21]

Se proponía este grupo, llevar a escena obras no apropiadas para el teatro comercial o de autores noveles no consagrados o traducciones de teatro extranjero, teniendo como uno de su principales objetivos, la función pedagógica en la creación de un público que supiese apreciar un buen teatro con todas sus posibles innovaciones. Así podríamos decir que se realizaron montajes auténticamente renovadores, y en esa confirmación definitiva de los propósitos de vanguardia el 19 de diciembre de 1928 se estrenó el "*Orfeo*" de Jean Cocteau, con un gran éxito, y la escenografía realizada por Salvador Bartolozzi; el éxito fue tal que la obra tuvo que ser repetida el día 22, algo inhabitual para los objetivos del grupo "*Caracol*" y la sala Rex.[22]

Dado el éxito que tuvieron alguna de estas representaciones, el grupo se atreverá en enero de 1929 con una obra que traerá la polémica, será la obra de Rivas Cherif, "*Un sueño de la razón*", subtitulada originalmente, "*Un engendro de Lesbos*", que durante mucho tiempo ha estado perdida y felizmente fue recuperada en 1984 y publicada cinco años más tarde.[23] Esta obra trataba un caso de lesbianismo y la prensa se hizo eco del estreno con matices de escándalo, aunque algunas críticas apoyaron el estreno; y en una situación difícil histórica que atravesaba el país en aquellos años, como era dictadura *primoriverista*, así no es de extrañar que se vigilase el siguiente montaje de una manera especial y este sería precisamente el "*Amor de don Perlimplín...*" de García Lorca, que finalmente fue censurada.

El diario madrileño "**El sol**" anunciaba su estreno para el día 3 de febrero de 1929, y no

---

[21] RIVAS CHERIF, Cipriano. "El mito de la compañía *Azorín* e historia fabulosa de un cierto *Caracol* cifrado en Rex". *Heraldo de Madrid*, 5-11-1928. En: AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. "Los tres primeros montajes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca. Breve historia de tres experimentos teatrales". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 12 (1992), pp. 112-113.

[22] CHACEL, Rosa. "Cocteau-Orfeo". *Revista de occidente*, 66 (1928). ESTÉVEZ ORTEGA, E. "Literatura de vanguardia. Jean y su *Orfeo*". *La Esfera*, 784 (1929).

[23] RIVAS CHERIF, Cipriano de. "Un sueño de la razón" (Nota previa de Enrique de RIVAS). En: *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. Cuadernos "el público"*, 42 (1989), pp. 61-69.

es de extrañar, porque un poca antes en enero de ese mismo año, Federico escribe a sus padres comentando el futuro estreno de su obra, "*han empezado ya los ensayos de mi Perlimplín, que pone la compañía "Caracol". Creo que resultará muy bien...*".[24] Es probable que el manuscrito lo entregara a Rivas Cherif a finales de diciembre de 1928. Del cual se hicieron tres copias mecanografiadas profesionalmente, encuadernadas en cartulina amarilla y selladas en cada página "*Sala Rex, Mayor 8*" (domicilio del "*Caracol*").[25] Rivas Cherif anunció, el sexto espectáculo del grupo para el día 3 de febrero, configurada con la mencionada obra de Lorca y otra de Enrique Suares de Deza, "*Las siete y media o por qué don Fabián cambia constantemente de cocinera*", que era actor habitual del grupo. La representación prevista para el 5 de febrero se pospuso para el 6, seguramente para ultimar detalles con respecto a los ensayos. Ese día precisamente murió la reina María Cristina y el gobierno decreta luto nacional y suspende todos los espectáculos públicos. Pero Rivas Cherif no suspendió la función, ya que ésta dependía de un abono privado, pero durante el último ensayo a puerta cerrada del día 6 de febrero irrumpió el general Mazo, y clausuró el local, además, requisó los ejemplares de la obra que permaneció depositada en la Dirección General de Seguridad en la fecha de 6-2-1929, que puede leerse estampada en lápiz rojo en la copia que se conserva.[26] Y ésta permaneció en la Sección de Pornografía de dicha Dirección hasta 1933, año que Pura Ucelay rescató las tres copias que habían sido sustraídas. Evidentemente el anuncio de la "*Aleluya erótica*" puso sobreaviso a la escasa capacidad permisiva de la censura primorriverista, que parece ser que actuó por varios motivos, además del no respeto del luto oficial, como la "*sospechosa*" trayectorias del "*Caracol*" y el carácter *pornográfico* de la obra de Federico, cuyo título evocaba resonancias antimonárquicas de grupos anarquistas.[27]

Sobre la puesta en escena de "*Amor de don Perlimplín..*" por el citado grupo, aunque no llegó nunca a representarse ante un público, si se pueden reconstruir las ideas del montaje llevado a cabo por Rivas Cherif bajo la supervisión de Lorca. Siguiendo los recuerdos de José y Victoria Jiménez Rosado, actores ocasionales en la compañía, podemos reconstruir en cierto modo el montaje que no tuvo lugar. Se puede afirmar de todas formas, que fue de manera sencilla y realizada con el mínimo gasto, ya que esto fue una característica por la que se regía la sala *Rex*. Así los cambios requeridos se solucionaban con algún telón ocasional; produciendo, por otra parte, un gran efecto que hacia la cama del cuadro segundo, propiamente con una tarima con cabecera y pies construidos que colocada en el centro del escenario ocupaba la mayor parte de él. Las figuras protagonistas quedaban rígidamente presentadas frente al público en un plano muy inclinado que formaba la cama, manteniéndose con sus pies apoyados en las tablas que simulaban los pies de las mismas.[28] Probablemente intentaba conseguir las perspectivas primitivas que señaló Lorca en el texto, por eso también redujo en tamaño los cinco balcones que se abren en el cuadro primero, y estos efectos de aparente ingenuidad, podían ser interpretados acertadamente en la indicaciones del texto y desde luego muy claramente al recuerdo que señala Lorca de las

---

[24]MAURER, Christopher. "De la correspondencia de García Lorca...", p. 74.

[25]UCELAY, Margarita. "*Amor de don Perlimplín...*". En: *Essays on hispanic..* Ed. Silvia MOLLOY y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES., p. 234.

[26]Ibid.

[27]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De...*, pp. 590-593. Ver también: GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de Don Pelimplín...*, pp. 150-153.

[28]Ibid., 142.

"*Aleluyas que te expliqué en Savoia*", decía a Fernández Almagro, con las perspectivas de sus viñetas.[29] El vestuario, al contrario del montaje que en 1933 realizaría el *Club Teatral Anfistora*, supondrá una ruptura total con el carácter dieciochesco y Rococó que tal evocación suponía; se trataba por tanto de un vestuario contemporáneo, fácilmente alquilable aunque ajeno al texto, pero muy acorde con las ideas estéticas basadas en la austeridad del "*Caracol*". En general sería un vestuario indefinido que no siguió ningún figurín concreto, a pesar de que éstos fueron realizados por García Lorca, al igual que las ilustraciones musicales, que serían tocadas al piano por el poeta.[30]

Los decorados fueron obra de **Antonio Ramón Algorta** y los hermanos **Felipe y Luis Lluch** sobre bocetos de Lorca como ya hemos indicado; pero antes de describir los mismos, veamos en que espacio escénico se iba a representar la obra o desarrollar el montaje; siguiendo a Estévez Ortega, podemos hacernos una idea de como era el local de la representación:

"*Como es la sala Rex?, se preguntará mucha gente.*
Ya he dicho que es reducida, elegante , limpia... Se entra por un portal amplio, de aspecto lujoso y nuevo. Se pasa a un zaguán alfombrado y se entra enseguida en la sala. El techo es una cristalera; las paredes de color crema, desnudos, con algún leve adorno, y está alumbrado por dos grandes arañas, en cuyos cristales se quiebra la luz en vívidos reflejos brillantes. En uno de los ángulos está el escenario, como el teatro Meyer-Hold, por ejemplo, también carece de embocadura, de telón, de decoraciones. Sobre la tarima, breve y reducida, actúan los actores. Las paredes están cubiertas por cortinajes de color opaco, a lo Gordon Craig, y realizan los practicables a manera del teatro du Marais, de Bruselas, por ejemplo. No hay concha. Y en semicírculo, las sillas donde se sienta el público. No hay palcos, ni preferencias, ni generales...".[31]

Por lo que nos dice el texto, además de acercarnos a una descripción física del local, es interesante destacar las características concretas del espacio escénico, que podríamos calificarlo de verdaderamente vanguardista, y a la manera del teatro más avanzado de Europa, un escenario despojado de todo lo superfluo y decorativo que rompía con la tradición del siglo XIX y con las corrientes escenográficas realistas que dominaban la escena española de los años veinte. Es interesante resaltar las alusiones a Meyerhold o Gordon Craig, éste último maestro directo de Rivas Cherif, y cuyas ideas y recepción ya han sido analizadas al principio de este trabajo.

Felipe Lluch, que fue ayudante en la dirección de Rivas Cherif, y autor de gran parte de los decorados, nos ha dejado la mejor descripción de las decoraciones y del ambiente que reinó en la frustrada representación de 1928:

"*Recuerdo las ingenuas decoraciones, que sobre infantiles y graciosos bocetos de Federico, pintamos y construimos para el pequeño escenario de la "Sala Rex". Para el primer cuadro- la casa de Perlimplín_ había unas cortinas de encaje y puntillas hechas con recorte de papel en que sirven dulces, tartas y repostería, y unas sillas de tapicería, color rosa, pintadas*

---

[29]O.C. T. III, p. 737.

[30]GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín...*, pp. 143-144.

[31]ESTÉVEZ ORTEGA, E. "Nuevo teatro de arte: La sala Rex. Debut de *Azorín* como actor". *Nuevo Mundo*, 7-12-1928. En: AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. "Los tres primeros montajes de...", p. 117.

y recortadas en papel embular. Y había unos cordones que se enroscaban en el aire y terminaban en unas borlas gigantes, levantadas como campanillas que estuvieran repicando. Y había-recuerdo ahora- una media luna desvaída y un turbio espejo torcido... Todo sobre un fondo de percalina negra, que daba a la escena un aire de misterio primitivo, de lugar sin tiempo, ni historia.

El segundo cuadro- la alcoba nupcial- era la cámara gris del teatrillo, cuyos paños recogidos con lazos de percalina verde fingían las cortinas de los cinco balcones- "cinco frías camelias de madrugada"- abiertas a un cielo verde y rosa. La cama era un túmulo pomposo y arbitrario formado por una tabla forrada con percalina rosa, y un baldaquino hecho con dos grandes abanicos de plumas- de esos que salen en las pobres "Aidas" provincianas- y un manto escarlata con galones de oro.

El tercer cuadro- ¿era verde o amarillo?- tenía también encajes, un balcón a un difícil paisaje de primitivo flamenco y un sol imposible y bárbaro. Y para el cuadro del jardín habíamos pintado unos árboles de códice miniado, de los que apenas me acuerdo ya...".[32]

De lo que pudo ser una auténtica sesión de arte moderno, para un público ávido en experiencias vanguardistas, sólo quedó una representación frustrada que únicamente fue vista de puertas para adentro. Y ese mismo público tuvo que esperar cuatro años más para poder disfrutar el refinamiento de esta obra lorquiana; hasta que otro grupo independiente y también de carácter experimental, "*Club Teatral Anfistora*", la pudo llevar a escena en 1933, pero esta vez la dirección corrió a cargo íntegramente de Federico García Lorca.

V.3. EL CLUB TEATRAL "*ANFISTORA*".

Tras la llegada de la II República en 1931 se produjo un cambió radical en todos los sectores de la vida española. Ya hemos señalado en diversas ocasiones, que los nuevos aires de libertad van a facilitar, en cierto modo, el empeño renovador de las artes en general, y en éstas también irán incluidas el teatro; así surgirán grupos de teatro comprometidos con los nuevos acontecimientos sociales que se estaban comenzando a fraguar, algunos incluso encontrarán el apoyo económico del nuevo Estado surgiente y fueron tan célebres como el *Teatro de Misiones Pedagógicas* o "*La Barraca*". Otros sin embargo, sólo contaron con el espíritu emprendedor de sus alentadores, y es aquí donde entra en escena el Club Teatral "*Anfistora*", heredero directo de aquellos grupos de teatro independiente que surgieron a finales de la década de los veinte como "*El Mirlo Blanco*", "*El cantaro roto*" o "*El Caracol*".

Como indica una de las supervivientes del grupo teatral, **Margarita Ucelay**, es probable que la creación de dicho grupo fuese un producto de la casualidad, resultado del encuentro de Pura Maórtua de Ucelay con Federico García Lorca, y la participación de la primera en el rescate de "*Amor de don Perlimplín...*" de la Sección de Pornografía de la Dirección general de Seguridad, donde estaba desde que fue secuestrada cuando iba a ser estrenada en 1929. Pura fundadora años atrás del elitista *Lyceum Club*, se decidió a organizar junto a María Martínez Sierra (María Lejárraga) y María Rodrigo, un nuevo club femenino abierto a las mujeres jóvenes con inquietudes culturales, al que se denominó *Asociación de Cultura Cívica*. Pura, responsable

---

[32]Felipe LLUCH GARÍN. *Impresiones, junio-diciembre de 1938 (Diario inédito)*. Archivo Familiar de Felipe Lluch. La anotación corresponde al 1 de septiembre de 1938 y lleva el título de *Recuerdos del "Caracol"*, pp. 48-49. Ibíd., p. 118.

de la sección teatral del club y para sacarlo del marasmo doméstico al que estaba sometido se puso en contacto con Federico García Lorca, para conseguir el permiso de representar "*La zapatera prodigiosa*", que ya había sido vista representada en el Teatro Español por Margarita Xirgu en 1930. Una vez puestos en contacto, a través de una amiga común, Lola Higueras; el único inconveniente que Lorca encontró es que esta obra suya, era una obra muy corta para un público que por entonces exigía una media de dos o tres horas de función. Y el complemento ideal lo tuvo el poeta precisamente en "*Amor de don Perlimplín..*", que se encontraba entonces secuestrada. Pero Pura Ucelay hizo todo lo posible por conseguir rescatar la obra de la Sección de Pornografía, e insistentemente volvió día tras día hasta conseguirlo. Desde aquel momento, la amistad entre ambos quedó asegurada hasta el final de sus días.[33]

El poeta estaba contento con el estreno de "*Perlimplín*", ya que una vez que hubo acabado la función, anunció que desde aquel momento se consideraba como del nuevo grupo que habían acabado de montar; ayudando en su deseo de toda la vida, de hacer un *Teatro de Arte*, que había experimentado doce años antes con Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava y su primer estreno. En una declaraciones de 1933, a propósito del Club Teatral recién formado, dirá:

"*Hacer arte. Pero arte al alcance de todo el mundo. Vamos principalmente contra esas sociedades meramente recreativas, donde el baile o la cachupinada teatral son la principal razón de la existencia. Tanto daño como el teatro en general, este teatro de ahora, ñoño y cursi por un lado, por el otro grotesco y zafio; tanto como este teatro, originan daños esas agrupaciones que vienen a ser su propia continuación. Da horror ver la Sociedad Fulano de Tal y Mengano de Cual con programitas febles que, más que para procurar un espectáculo culto, parece que van a servir de pretexto para que las chicas casaderas ganen frecuentes blancos en sus legítimas aspiraciones. Cualquier autor de obritas relamidas halla en seguida admiradores que colocan su nombre como rótulo en una entidad dispuesta a proseguir el amaneramiento que con tanto afán como torpe resultado han sabido lanzar contra el público*".[34]

En estas declaraciones Lorca denota que la única pretensión era la de producir un teatro que pudiera llegar a la máxima perfección artística; sería por tanto un teatro de pérdidas, económicamente inviable, en el que todos participaban formando en grupo, actores, director, escenógrafos, músicos, etc., trabajando únicamente en el nombre del arte, llenando así un vacío que predominaba en el teatro español del momento. Evidentemente este tipo de montajes irían dirigidos a un público culto y refinado, por su propio carácter experimental y en protesta del teatro al uso del momento, y esto hizo a Lorca que el grupo Teatral "*Anfistora*" emprendiese proyectos verdaderamente vanguardistas, además de una gran variedad de obras, que iban desde el mismo "*Amor de don Perlimplín...*", pasando por "*Peribañez y el comendador de Ocaña*" de Lope de Vega, e incluso se empezó a ensayar una de las obras más complejas, rica y modernas de García Lorca y de todo el teatro español de la primera mitad del siglo XX, se trata de "***Así que pasen cinco años***", que tampoco pudo llegar a representarse por la irrupción de la Guerra Civil

---

[33]UCELAY, Margarita. "El club teatral Anfistora". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY. D., pp. 453-454.

[34]CHABÁS, Juan. "Una interesante iniciativa: el poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales". *El Sol*, 5-4-1933. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Noveaux textes en prose". *Bulletin hispanique*, 56 (1954), p. 274.

y la inesperada muerte del poeta granadino.[35]

Este entusiasmo del poeta por el nacimiento de este grupo teatral, muy acorde con sus ideas estéticas y teatrales de vanguardia, en un momento "*vacío*" de creación, se reflejan en otras palabras, de la anterior entrevista:

"*Lo importante es que comiencen estos Clubs Teatrales a actuar y representar obras que no admiten las empresas. De otra manera, a la guisa de las sociedades actuales de aficionados, resulta que el público que acude a ellas vive con varios años de retraso respecto a los espectáculos públicos. Sólo representan obras ya caducas, fáciles, sin interés alguno. Así ni pueden surgir buenos interpretes, ni nuevos autores. Estos días he sabido de otra sociedad que preside un compañero de ustedes en la redacción del "El Sol" que se propone desenvolver idéntica labor a la de los clubs teatrales. Me refiero a los Escritores y Artistas Reunidos. Ese es el camino. Facilitar el acceso a la escena de muchachos de positivo talento que, por el contacto de codos de unos y otros, por falta de protección de esas mismas sociedades, por lo que sea, se ven imposibilitados de hacerlo. Créame usted: en este aspecto no se ha realizado nada en España sin que piensen los más interesados que los autores se gastan o desaparecen y se requieren los indispensables sustitutos...*".[36]

Esta declaración, anunciándose para el futuro como codirector, fue el momento exacto del nacimiento del "*Club Teatral Anfistora*", aunque aún no tenía nombre propio. Durante el tiempo que duraron los ensayos, según cuenta Margarita Ucelay, aquel nombre sufrió toda clase de alteraciones por parte de Lorca. Cada día era diferente. Desde "*Asociación Femenina de Cultura Cívica*", hasta "*Club Cívico Culto de la Mujer Educada Femenina*", pasando por "*Club Chorpatélico*", llamándose temporalmente "*Club Teatral de la Cultura*", y así apareció en el programa y en el estreno. En toda esta confusión finalmente se llegó a un "*absurdo lorquiano*", llamado "*Anfistora*", que no era otra cosa que una de tantas palabras que le gustaba utilizar a Federico, ya desde tiempos de la Residencia de Estudiantes, sin mayor significado pero con un gran valor eufónico y verdaderamente llamativo.[37]

El entusiasmo del poeta por la fundación de "*Anfistora*" como un Teatro de Arte era sincero, y esto lo demuestra el repertorio que llevó a cabo en apenas tres años de existencia con este grupo. Llevó a cabo cinco obras, dos fueron de él mismo: "*La zapatera prodigiosa*" y "*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*" (Teatro Español, 5 de abril de 1933) y tres ajenas: "*Liliom*" del dramaturgo húngaro Ferenc Molnár (Teatro Español, 13 de junio de 1934), "*Peribañez y el comendador de Ocaña*", de Lope de Vega (Teatro Capitol, 25 de enero de 1935); y "*El trovador*" de Antonio García Gutiérrez (Teatro de la Comedia, 3 de junio de 1936). Además de los ensayos que se llevaron a cabo de 1934 a 1936, de "*Así que pasen cinco años*", aunque nunca llegó a representarse en vida del poeta.[38]

La obra "*Liliom*", ya había sido estrenada en Madrid en el año 1909 pero sin ningún éxito. Y con

---

[35]VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. DOUGHERTY, Dru. "Federico García Lorca co no director de escena". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 274.

[36]CHABÁS, Juan. "Una interesante iniciativa...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", p. 276.

[37]UCELAY, Margarita. "El club teatral...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY. D., p. 456.

[38]UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca y el club...". En: *Lecciones sobre Federico Garcia...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 51-64.

la reposición del "*Club Anfistora*", lo único que se pretendía era mirar hacía Europa y no ceñirse únicamente al teatro español. La obra había sido traducida y recomendada por María Lejárraga a Pura Ucelay. La puesta en escena de esta obra fue impecable, y los decorados fueron realizados por Manuel Fontanals, que también hizo los demás decorados para los siguientes montajes y se convirtió en colaborador de confianza de Federico en varios de los montajes más importantes de la vida del poeta. El vestuario fue tomado por Pura Ucelay, con auténticos trajes de principios de siglo. Existen fotos del montaje que corroboran la puesta en escena aquí aludida, precisamente del día del estreno.[39]

Pero uno de los acontecimientos más importantes que tuvo lugar por este club teatral, fue la puesta en escena de "*Peribañez y el comendador de Ocaña*" de Lope de Vega, por la dirección escénica que Lorca llevó a cabo de la obra y por todo el trabajo y entusiasmo derrochado. Al igual que los montajes que el poeta realizaría para "*La Barraca*", de otras obras de Lope de Vega como "*Fuenteovejuna*" y "*El caballero de Olmedo*", en las que cambiaba el final de la obra en una adaptación mucho más acorde con los tiempos presentes, probablemente por implicarse socialmente o políticamente de una manera comprometida, Federico aconsejó a Pura Ucelay en dicho montaje que quitase las pequeñas escenas finales, en los que se daba la consiguiente aparición del rey, de nuevo símbolo supremo de la justicia, así decía Federico a Margarita Ucelay que:

"*después que Peribañez ha matado al comendador, querer sostener la atención de los espectadores durante las escenas que siguen, sería una empresa tan absurda como querer sostener el techo del teatro con las espaldas*".[40]

Aunque en estas anotaciones podemos ir más allá del sólo hecho de orden político o social, sino que se puede entender también, como una nueva actitud crítica de orden teatral mucho más contemporánea.

La obra se montó como homenaje a Lope de Vega con motivo de su centenario, y la justificación de la elección de la misma, aparecen en unas hojas autógrafas que Lorca escribió, tal vez con la intención de leer en el estreno de la misma, en el Teatro Capitol de Madrid:

"*... Los actores de este club teatral representaban el "Peribañez" con un respeto y un entusiasmo que yo me complazco en subrayar para animarlas en otros ensayos. Nadie puede imaginarse los desvelos, el trabajo, la constancia, que una directora, Pura Maórtua de Ucelay, ha invertido en esta labor que yo he visto crecer ante mis ojos. La obra está montada con el anacronismo necesario para hacerla a nuestra sensibilidad actual. Una recreación histórica de la época se nos perdería en las manos, sin sustancia. Aparte de que las obras siguen viviendo con las épocas y así como admitió las representaciones románticas hoy protestaría enérgicamente de ellas. Hemos elegido los trajes de las mujeres de Monte Hermoso y de la Alberca como expresiones populares vivas que pueden por su tradición animar con nobleza y tranquilidad la atmósfera de Lope. Hemos ido a comprarlos a estos pueblos porque ninguna modista acertaba con el estilo de pliegue y la ternura del volante, sabroso como un pan caliente.*

Las pajas amarillas, los espejitos de los capotes, los corazones de pana roja, las cintas,

---

[39]FIGUEROA, Agustín de. "El club teatral Anfistora" *Ahora*, 29-12-1934. Del mismo autor, ver: "El club teatral Anfistora". En: *Federico García Lorca y su...* Ed. Fernanda, ANDURA., PP. 23-26.

[40]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 446.

los refajos de diez colores y los encajes gordos en la penumbra morena del seno de las campesinas actuales se hermanan del modo justo con la aceitada cabellera poética de la Casilda de Lope y con la camisa maravillosa de Peribañez, que, lleva de jazmines, trae en dorado azafate una vieja, el día antes de su boda".[41]

Es cierto que los trajes fueron a buscarlos a Extremadura e hicieron el viaje pertinente para encontrarlos como muy bien ha comentado alguno de los que allí estuvieron como Agustín de Figueroa, o Pura Ucelay, o el incluso el poeta chileno Pablo Neruda, que reitera que además de buscar los trajes, "*auténticos trajes del siglo XVIII que las viejas familias campesinas guardaban todavía en sus arcas. Volvió con un cargamento prodigioso de telas azules y doradas, zapatos y collares, ropaje que por primera vez veía la luz desde siglos*".[42]

Los decorados de la obra fueron realizados nuevamente por Fontanals, como indica el poeta:

"*... claro que había que contar con Fontanals... Fontanals es un artista y además un ingeniero del teatro... Es el único ingeniero teatral que hay en España...*".[43]

El escenario no tenía mucho fondo, aunque contaba con buenas luces y un gran ciclorama donde proyectar cambios de coloración de cielo o nubes en movimiento, que se veían a través de una galería de grandes arcos construidas por Fontanals, dando una sensación de profundidad. Además, el patio de orquesta estaba ascendido, hasta quedar un escalón más bajo que el tablado, formando un espacioso proscenio proyectando la representación hacia donde se encontraba el público. Lo conseguido, era un espacio escénico muy moderno y verdaderamente innovador permitiendo movimientos eficaces en dos planos.[44]

Como es habitual en los montajes realizados por Lorca tanto de sus obras como las de otros autores, la música y las canciones siempre estaban presentes, y aquí no iba a ser menos. Esta vez contó con la colaboración de Jesús Bal y Gay, del Centro de Estudios Históricos, que había seleccionado una serie de transcripciones musicales que Federico consideró arqueológicas, tal vez por esa confusión que Lorca había hablado del "*anacronismo*". Ya que el poeta había recogido una serie de canciones en el viaje citado a Extremadura, eran letras y melodías sencillas y frescas con un gran espíritu campesino.[45] Pero Lorca solamente escogió dos de las seleccionadas por Bal y Gay, las demás fueron suyas, lo que sentó como una ofensa a dicho musicólogo.[46]

La representación de "*Peribañez...*", fue sin duda, el más importante éxito de este grupo teatral, desde todos sus ámbitos, incluso la representación fue reseñada por algunos críticos

---

[41]GARCÍA LORCA, Federico. "Presentación de *Peribañez o el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el club teatral Anfistora". 25-1-1935 (Madrid). Ibíd., p. 493.

[42]NERUDA, Pablo. "Federico García Lorca". *Hora de España*, 3 (1937).

[43]OBREGÓN, Antonio de. *Peribañez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega hablando con García Lorca". 1935 (Madrid). En: O.C. T. III, p. 620.

[44]UCELAY, Margarita. "El club teatral...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D., P. 461.

[45]FIGUEROA, Agustín de. *Dentro y fuera de mi vida.* Madrid: Guadarrama, 1955, pp. 215-221.

[46]UCELAY, Margarita. "El club teatral...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D., p. 462.

teatrales en diferentes diarios madrileños, destacando la de Enrique Diez Canedo, que destaca, "*la labor de un poeta capaz de prestar un buen consejo- circunstancia no tan frecuente- y de ir a buscar trajes populares auténticos que vistan a los campesinos de la ficción con una realidad pintoresca y tradicional, sin tiempo, es decir, aplicable a todos...*".[47]

Otro de los montajes que cometió el Club teatral, fue "*El trovador*" de Antonio García Gutiérrez, se celebraba entonces el centenario de un estreno y suponía en su tiempo la consagración del drama romántico y se intentó una reposición del drama en el texto original. Por primera vez la dirección estuvo a cargo de Pura Ucelay, gracias a la generosidad de Federico que sólo participó en los últimos ensayos. La obra tuvo una loable acogida en algunos sectores de la prensa madrileña como fue el caso, nuevamente de Diez Canedo, y acogida más fría por otros que consideraban ya la obra como caduca, a decir de Fernández Almagro,[48] aunque otros amigos de Lorca como Morla Lynch calificaron la puesta en escena como un "*contundente fracaso*"; aunque a decir de M. Ucelay, éste no estuvo en la representación. Los decorados fueron nuevamente de Fontanals, tal vez los mejores realizados para "*Anfistora*", y contribuyeron junto con los trajes a una gran vistosidad de la obra.

Una obra que se ensayó, pero que no pudo representar por la irrupción repentina de la Guerra Civil, fue "*Así que pasen cinco años*", uno de los textos más complejos y crípticos del poeta de Granada, que junto a otras obras como "*El público*" o "*La comedia sin título*", estaban como el mismo Federico dice, su "*verdadero propósito*" del teatro.[49] Así el 7 de abril, Lorca anuncia a la prensa que su próximo estreno sería precisamente esa obra:

"*... Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, "Así que pasen cinco años", va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto, he dado otras cosas. Escribo cuando me place. No soy de los autores al uso que siguen la teoría de una obrita todos sus años...*".[50]

Aunque los ensayos se habían comenzado ya en el año 1934, sufrieron varias interrupciones hasta 1936. El mismo Federico entregó a Pura Ucelay el manuscrito de la obra para que la mecanografiara ya en 1933, antes de su partida hacia Buenos Aires, y desde ese momento hasta 1936, transcurrió un tiempo sin hacer nada. Pero la obra se ensayó e incluso se hizo un reparto de papeles entre los componentes del público. La obra se montó prácticamente, sólo había que dar unos retoques, como por ejemplo la música que aún no había sido fijada. Pero la obra no tuvo ensayo general, a pesar de que se estuvo trabajando en ella durante toda la primavera y Federico efectuó toda clase de cambios, pero dando tiempo para su estreno la obra se pospondría

---

[47] E.D.C. *La Voz*. Madrid, 26-1-1935. En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 491.

[48] UCELAY, Margarita. "El club teatral...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY.M., pp. 463-464.

[49] ANDERSON, Andrew. A. "*El Público, Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª.F. y DOUGHERTY, D., pp. 215-226. HIGGINBOTHAN, Virginia. "*Así que pasen cinco años*: una versión literaria de *Un chien andalou*". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 343-350.

[50] MORALES, Felipe. "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca". *La Voz*, 7-4-1936. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Conferences, declarations et interviews oublies". *Bulletin hispanique*, 60 (1958), p. 538.

para el otoño, y Pura Ucelay tendría hecho los trajes que se encargaron a Victor Cortezo. Pero comenzó la Guerra Civil y Federico García Lorca fue ejecutado. El "*Club Teatral Anfistora*" no sobrevivió a su muerte.[51]

V.4. LA ESCENOGRAFÍA DE "*AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN*". UN MONTAJE MUY CUIDADO (1933).

El estreno de "*Amor de don Perlimplín..*" se presentó en el estreno el día 5 de abril de 1933, como segunda parte de un espectáculo donde también se iba a representar "*La zapatera prodigiosa*". El reparto de papeles fueron bien escogidos: Pilar Barcarán fue "*Belisa*", Lola Palatín que aparecía en el programa como la Sra. Domínguez fue "*Marcolfa*", Pilar García fue la "*Madre de Belisa*", los niños Augusto y Andrés Higueras fueron los duendes, mientras que el peso de la obra por partida doble recaía directamente sobre **Santiago Ontañón**, que además de hacer de "*Don Perlimplín*", fue el encargado directo de los decorados y la escenografía.[52]

Los decorados para la obra fueron, sin duda alguna, un elemento fundamental y definitorio por su carácter cuidadoso con el que fueron realizados y estudiados si; estos decorados tal vez serían los mas cuidados y mejor realizados de todas las obras montadas por Lorca. Muy acordes con ese espíritu tan delicado y exquisito que irradiaba la obra. Un testigo de excepción de la representación como fue Carlos Morla Lynch, nos relata la impresión de los mismos a través de Santiago Ontañón:

"*Se alza el telón. Paredes verdes y muebles negros. En el fondo un espacio por el que se divisa el balcón de Belisa, Sonata* [...] (F.G.L.).

Luego nos presenta un jardín de cipreses y naranjas. Más adelante un aposento, en el centro del cual hay una gran causa con dosel ataviado de plumas.

Ambiente, pues, cálido, frondoso, de plantas, brocados y terciopelos. Sensación de una cosa muy rica, aromática, color rubí: dulce de rosas o mermelada de frutillas en compotera de cristal"...

Estas palabras recordadas por Morla Lynch, califican el decorado de exquisito.[53]

A pesar de la libertad de que gozaban los colaboradores de Lorca en sus diversos montajes (principalmente los escenógrafos), no debemos olvidar nunca su labor en la dirección escénica en las que participó, y también las acotaciones de sus obras donde siempre antecede la idea básica del ambiente que pretende construir en sus montajes, como vimos en otros montajes anteriores.

---

[51] UCELAY, Margarita. "El club teatral...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D., p. 466. El 13 de septiembre de 1937 en la sala Yena de París un homenaje a Federico García Lorca, organizado por el Comisariado español en la Exposición Internacional que se celebraba en dicha ciudad. En el curso del mismo se representó la escena hasta entonces inédita del *Romance del maniquí*, perteneciente a *Así que pasen cinco años*. Aunque el estreno íntegro de la obra tuvo que esperar casi cincuenta de años para poder verse en España. La escena aparece reproducida, cuando era todavía inédita en: (Nota de Max AUB) "*Así que pasen cinco años* (Escena inédita: romance del maniquí) por Federico García Lorca". *Hora de España*, 11 (1937).

[52] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos...*, p. 147.

[53] MORLA LYNCH. Carlos. *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*. Madrid: Aguilar, 1958.

Las acotaciones serían básicas para entender lo que sería su montaje más refinado. Y Federico estuvo al tanto de todos los detalles de la puesta en escena, tanto del texto dramático como de la propia puesta en escena. Se conservan cuatro hojas de su acotación inicial del "*Teatro de Aleluyas*", donde podemos observar las circunstancias que nos ayudarán a introducirnos en el mundo de la escenografía de "*Perlimplín*":

" *Encuadradas en un margen obscuro se irán viendo las escenas sobre fondos verdes, amarillos y blancos. Las figuras siempre irán vestidas de negro con las manos y caras de color del fondo y los rasgos dibujados en negro. La inexpresión y la frialdad más absoluta son los rasgos característicos de este teatro. Hay por lo tanto una trágica expresión casi sublime en los actos y palabras de sus figuras. La escena, los personajes y los versos tendrán sus caretas. Los hechos trascendentales del mundo amor y muerte aparecen desnudos y saldrán y entrarán a escena con la misma importancia y hueco que cualquier acto trivial. A veces un acto vulgar o hechos sin trascendencia vibrará de una manera dramática intensísima junto a un hecho universal a interno que pasará mansamente. Las voces de los personajes se mantendrán en un solo tono y tendrán un eco infantil*".[54]

Esta acotación contiene elementos básicos de la obra y revelan un conocimiento del director de la puesta en escena de la misma, y esto se acentúa si leemos las distintas acotaciones del texto de 1933, la "*Versión de Cámara*" que representó el Club teatral *Anfistora*.[55]

Siguiendo en la memoria de Margarita Ucelay cuando se refiere a los decorados diseñados por Ontañón, insiste en la gran similitud entre éstos y las acotaciones lorquianas. Así el color y luz se hizo en correspondencia estudiada con los trajes en un equilibrio armónico, que quedaban subrayados melódicamente por las sonatinas de **Domenico Scarlatti**, que solucionaron los cambios rápidos de escena con sus intermedios musicales interpretados por Pura Lago.[56] Los decorados de Ontañón iban a reproducir la adecuación exacta al espíritu de la obra, también el vestuario y la música, produciendo una obra con auténticas reminiscencias "*Rococó*", en un lenguaje de vanguardia. De color verde eran los telones de la casa de Don Perlimplín, como pide el texto,[57] al igual que el resto de los decorados se hicieron en tono pastel:

"... *como si los colores rabiosos se hubiesen difuminado con el tiempo. Colocada oblicuamente quedó la cama con gran dosel del cuadro segundo ante el fondo de los cinco balcones. Pintados en el telón, todos los muebles de comedor. Solucionando magistralmente como espacio también cerrado, el jardín, en un muro de arrayán sobre el que asomaban las copas de naranjas y cipreses que se abrían en dos arcos laterales. Situado entre ellos el banco en que moría el protagonista. Enmarcado en un arco de arrayán, quedaba Don Perlimplín escuchando la serenata; en el otro arco antes de la última estrofa, tenía lugar la espectacular aparición de Belisa, que desde allí cantaba las líneas finales antes de entrar en escena. Y*

---

[54]Cuatro hojas conservadas en la fundación Federico García Lorca de Madrid. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. "Federico García Lorca como...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. MªF. y DOUGHERTY. D., PP. 247-248.

[55]GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo. Versión de cámara.* En: O.C. T. II, pp. 459-496. Ver también la edición de Margarita UCELAY (nota 12).

[56]AGUILERA SASTRE, Juan. LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. "Los tres primeros montajes...", p. 121.

[57]O.C. T. II. p. 459.

menciono estos detalles con cierto detenimiento por la colocación de los personajes explica cómo en este caso los cambios en el texto obedecen a una determinada puesta en escena. No olvidemos, para terminar, que el gran escenario de Teatro Español quedaba achicado con una falsa embocadura pintada con grandes cortinones rojos exageradamente recogidos. Se trataba de conseguir así un espacio escénico reducido, íntimo, apropiado a aquella "versión de cámara"...".[58] (No se han conservado ni dibujos, ni bocetos, ni fotografías de los decorados realizados por Santiago Ontañón).

En cuanto a los trajes y vestuario fueron responsabilidad de Pura Ucelay, y tuvieron que corresponder a la intención del color y al estilo de los decorados. Que por primera vez iba a tener en una obra de Lorca, una ambientación dieciochesca, muy acorde con el texto aunque con reminiscencias del refinamiento que produjo un arte del siglo XVIII, el *"Rococó"*, es también lógico, por tanto, la elección de Scarlatti para producir una ambientación perfecta. Y sería precisamente el personaje de "*Belisa*" el encargado de reflejar todas estas características dieciochescas.

Es probable que García Lorca recurriera a un libro sobre la "*Historia de la moda*", muy consultado por aquellos años, del alemán **Max von Boehn**, y que también fue fuente de inspiración para los figurines que José Caballero para el montaje del "*Caballero de Olmedo*" por "*La Barraca*"; por lo que Lorca estaba familiarizado con esta fuente ilustrada. Los figurines que sirvieron de inspiración fueron: "*Magasin des Modes. 1787*". Traje de invierno, en color azul para la vuelta del paseo de Belisa en el cuadro tercero.[59] Para el traje de la escena final se combinó una ilustración del "*Journal des Dames. 1790*"[60] y el retrato de **Isabel Vigeé-Lebrun** titulado "*Arpista*".[61] Con la única insistencia de Federico García Lorca, y es que Belisa debería aparecer vestida de "*color de rosa*" al final de la obra. El vestuario de Belisa fue el más caro de la obra, ya que requería un cambio de traje para cada cuadro, a pesar de la brevedad de la obra.

Los otros personajes aparecían con trajes más sencillos. "*Los duendes*" aparecían con sencillo traje talar con un gran capuchón a modo de dominó en un azul oscuro. La intención era que no destacasen mucho sobre el fondo gris de la cortina que ellos mismos se encargaban de correr, dando esa sensación de personajes irreales que propone la obra. Mientras que la "*madre de Belisa*" como sólo asomaba medio cuerpo por la ventana de su casa, solamente consistiría en una pañoleta roja, grandes mangas de encaje blanco y una monumental peluca dieciochesca que tal y como se indica en el texto tenía pájaros, cintas y abalorios. Por otra parte, "*Marcolfa*", siguiendo también la obra, llevaba un "*traje clásico de rayas*"; pensando tal vez, en un traje estereotipado de la típica criada del siglo XVIII.[62]

El protagonista, "*Don Perlimplín*", llevó su peluca blanca y la casaca verde. La casaca se hizo de hule verde bordado con trencilla dorada, intentando que el reflejo del material diese la impresión de porcelana. También se la representó con una casaca de principio a fin en el primer

---

[58] GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín...* (Ed. de M. UCELAY), pp. 165-166.

[59] BOEHN, Max Von. *La moda; historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días.* Barcelona: Salvat, 1928. Vol. IV, p. 280 (lámina 28).

[60] Ibíd. Vol. v. (lámina 2).

[61] Ibíd. Vol. p. 279.

[62] GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín...* (Ed. de M. UCELAY), pp. 166-167.

cuadro, sin embargo aparecía en mangas de camisa, chaleco y calzón de un amarillo pálido. Al contrario que los decorados, los trajes existen.[63]

A pesar de la brevedad de la obra, el montaje de la misma supuso una gran dificultad, sobre todo en lo referido a los cambios de decorados y vestuario. Pero ello fue superado por la pura simplificación con lo que únicamente había que transportar más que el banco del jardín y la cama previamente con sábanas, colcha y almohada. Los demás muebles estaban pintados en el respectivo telón cumpliendo las instrucciones y "*equivocadas perspectivas*" que pedía el texto de Lorca.[64] Por otro lado las ventanas, balcones, arcos de arrayán, eran practicables, y por muy rápidos que se hiciesen los cambios había que arreglar la escena y sujetar los telones, y esto era un problema intrínseco en la propia obra escrita, que tuvo que ser subsanado como ya he dicho con intermedios musicales de Scarlatti como recurso totalmente necesario, además de que sirvieron para ambientar la obra en ese carácter "*neorrococó*" que pretendía Lorca, e identificar el carácter de farsa con la música del compositor italiano.[65]

V.5. LA CRÍTICA Y LA POSTERIDAD.

A pesar del carácter recargadamente dieciochesco de la obra, confluirán en "*Amor de don Perlimplín..*", tal vez como en ninguna otra obra, la tradición y la vanguardia unidas. De nuevo volvía a tratar el conocido tema en la tradición de la literatura europea del "*Viejo y la niña*", que ya había tratado en 1930 en "*La zapatera prodigiosa*", completando quizás el poeta una con la otra por considerarse obras emparentadas, como el mismo poeta lo anunció. Pero se montaba una historia cuyas novedades, por otro lado, podrían resultar transgresora para muchas sensibilidades.

Don Perlimplín, un viejo y celoso, se desdoblaba en un amante fingido para enamorar a un joven e infiel mujer, Belisa. Sólo cuando don Perlimplín se mata, descubre Belisa que el "*joven*" que la ha enamorado es su marido, quedándose así atrapada en un amor puro para siempre. Este tema tuvo un gran amigo y tradición en nuestra literatura que desde Cervantes a Moratín pasando por Pedro Antonio de Alarcón y Valle-Inclán, influyeron de alguna manera en Lorca.[66] El mismo día del estreno declararía el poeta en la prensa, la idea que tenía de su obra:

"*Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero él luego hace cornudas a todas las mujeres que existen. Lo que me ha interesado de Don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclados en todo momento. La obra se mantiene sobre música, como una*

---

[63]Como pudimos comprobar en la exposición celebrada en Madrid en febrero de 1992, sobre *Los estrenos teatrales de F. García Lorca*, en el Círculo de Bellas Artes, y donde se expusieron algunos de los trajes, los "cuernecillos y el chaleco" de don Perlimplín del montaje realizado por el club Anfistora en 1933 y que son propiedad del Barnard College de Nueva York. Aparecen también reproducidos en: VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D. *Los estrenos teatrales...*, p. 60, también aparece el Programa de la función (p. 85) y parte del manuscrito del *Teatro de Aleluyas* (p. 83), al que hemos aludido en la nota 54.

[64]O.C T. II, p. 480.

[65]GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín...* (Ed. de M. UCELAY), p. 480. Toda la música que se utilizó en la obra fue recogida y publicada por Gustavo PITTALUGA, en: *Canciones del teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Unión Musical española, 1960.

[66]FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. "El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY. D., pp. 89-102.

operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales...".[67]

La prensa del día después del estreno reseñó ampliamente ambas obras. De "*La zapatera...*" merecía ya la aprobación entusiasta de todos, y olvidados habían quedado las negativas de su anterior estreno de 1930. Pero el caso de "*Amor de don Perlimplín..*" fue muy distinto, por sus antecedentes penales de haber sido considerada obra pornográfica, lo convirtieron sobre todo para un sector en toda una amenaza moral. Es por eso que su recepción crítica venía condicionada también por clima político, así la prensa liberal situaba la obra, con elogios; en la línea de las funciones pensadas para un público selecto. Mientras que la prensa conservadora no dudó en censurarla. Veamos algunos ejemplos de ambos lados.

Del lado liberal:

Núñez de Arenas destacaría la perfecta adecuación entre el decorado y el texto, diciendo, "*pocas veces se ha visto una plástica tan deliciosa y que complete y subraye una obra* [...] *Cuento libertino con moraleja trascendente..., divertido preciosista... zumbón y triste en el fondo de lo grotesco. .. con hallazgos como siempre admirables, con esa gracia un poco de colegial, malicia de poso sexual y esa agilidad traviesa y divertida de juventud verdadera...".*[68]

Juan Chabás, coloca a García Lorca en "*primera línea del teatro nuevo*", observaba como la obra en primera línea de marionetas iba convirtiéndose poco a poco en un drama humano hasta convertirse en su patética emoción de símbolo.[69]

Fernández Almagro, elogiará la obra con palabras como "*Amor de don Perlimplín se afirma por si sólo y en el aire gracioso y transparente van muchas de las esencias que mejor definen el mundo poético dramático de García Lorca...".*[70]

Otra crítica elogiosa, la de Juan G. Olmedilla, a la vez de alabar la escenografía realizada por Santiago Ontañón, diría que, "... *un dechado de humorístico erótico, impregnado de ironía y ternura, de gracia y de poesía, que divierte, intriga y conmueve a un tiempo mismo, para culminar en la profunda emoción de arte de la última escena...".*[71]

Del lado conservador:

No se dudó en censurar "*lo libre del asunto*" y el lenguaje crudo; en diarios como "*El*

---

[67]CHABÁS, Juan. "Una interesante iniciativa: el poeta Federico...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", p. 276.

[68]NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel. "Información teatral. García Lorca y el *amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*". *La Voz*, 6-4-1933. En: GARCÍA LORCA, F. *Amor de don Perlimplín*...(Ed. de M. UCELAY), p. 174.

[69]CHABÁS, Juan. "En el español. Función de gala en honor de García Lorca". *Luz*, 6-4-1933. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 84.

[70]FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. "Teatros. Español. Función e honor de Federico García Lorca organizada por el club teatral de cultura. Reposición de *La zapatera prodigiosa*. Estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. *El Sol*, 6-4-1933. Ibíd., p. 84.

[71]OLMEDILLA, Juan. G. "Anoche, en el Español. Gran función de gala del club teatral de Cultura, en honor del poeta García Lorca". *Heraldo de Madrid*, 6-4-1933. En: GARCÍA LORCA, F. *Amor de don Perlimplín*... (Ed. de M. UCELAY), p. 174. A. L. "*La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca". *La Libertad*, 6-4-1933.

debate". También en "*Informaciones*", decía que la obra era un "*simple divertimento*", o las críticas de Jorge de la Cueva que recordaban las objeciones puestas allá por los años veinte al "*Maleficio de la mariposa*", donde llegó a decir, "*Federico García Lorca aborda el asunto sustituyendo el sentido teatral, la teatralidad necesaria, con elementos que no surgen de la obra, sino que son exteriores, extraños y pegadizos. Con una deformación que empieza en el diálogo y llega a la entonación engolada y artificiosa de los interpretes, y al movimiento ampuloso y amanerado...*".[72] O lo que decía en "*La Época*", "*... le falte razón suficiente porque sólo es un capricho infantilizado e injustificable de su autor*", reiterando en "*La Hoja literaria*", "*... si antigua es como se apunta, no debió nunca estrenarse*".[73]

Pero el entusiasmo de Federico por la puesta en escena de su obra es evidente, baste recordar que terminada la función, el poeta decidió continuar con la ayuda de Pura Ucelay y el Club *Anfistora* para nuevos montajes, entre ellos la imposible "*Así que pasen cinco años*".

Con la llegada de la Guerra Civil española y la ejecución de García Lorca, éste club teatral desaparecerá sin dejar rastro su propio creador; y con ello acabó uno de los intentos más interesantes en la renovación escénica de la España de los treinta. Sin embargo, antes de concluir nos gustaría señalar una última reposición de "*Amor de don Perlimplín...*", que tuvo lugar en 1938, en plena guerra civil", por las denominadas "**Guerrillas del Teatro**", dependientes del Consejo Nacional del Teatro y creadas con un carácter de "**teatro de urgencia**", para dar representaciones tanto en los frentes como en los centros culturales de Madrid, al lado de la República.[74]

La representación se haría como homenaje al poeta granadino en el segundo aniversario de su muerte, donde aparte de otros espectáculos entre los que se encontraban "*Los Pelegrinitos*" o la escena del bosque de "*Bodas de sangre*", el verdadero plato fuerte lo constituyó la puesta en escena de "*Amor de son Perlimplín...*", que tuvo en común con la representación de 1933, la participación de algunos interpretes como Santiago Ontañón que además se encargó de los decorados también. María Teresa León se encargó de la interpretación del personaje de Belisa, además del diseño de trajes y figurines, y también la dirección escénica. Hubo espectadores de excepción, como Arturo Ruiz Castillo, colaborador importante con Lorca en vida de "*La Barraca*", o Felipe Lluch Garín, que fue el escenógrafo y ayudante de dirección en la fallida versión que el grupo "*El Caracol*" de Rivas Cherif, iba a dar de la misma obra diez años antes (1928), y que nunca se llegó a montar. Con este montaje de 1938 se cerraba un ciclo breve pero azaroso de una obra que tradicionalmente ha sido "*marginada*" dentro del corpus dramático lorquiano.[75]

---

[72] VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, pp. 85-86.

[73] GARCÍA LORCA, F. *Amor de don Perlimplín...* (Ed. de M. UCELAY), p. 173.

[74] MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra...* Ver el resumen del trabajo en el monográfico "La Guerra Civil y...", pp. 19-32.

[75] AGUILERA SASTRE, Juan. LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. "Los tres primeros montajes de....", p. 124.

VI. *La Barraca*. Formación y trayectoria. Historia, montajes y decorados.

VI. "*LA BARRACA*". FORMACIÓN Y TRAYECTORIA. HISTORIA, MONTAJES Y DECORADOS.

VI.1. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS Y LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA Y EL ARTE AL PUEBLO.

Con la llegada de la II República el 14 de abril de 1931, España dará un giro de 90 grados en todos los aspectos de la vida política, social, económica, ideológica o cultural. Serán precisamente estos últimos asuntos culturales, los que nos van a ocupar ampliamente en este capítulo, centrándonos concretamente en el tema del teatro y las artes plásticas y su relación con el grupo teatral tantas veces citado de "*La Barraca*"; que tendrá una relación muy directa con la creación del *Teatro de Misiones Pedagógicas*. Es por ello, y a modo de introducción, dedicamos un epígrafe especial por ese modo tan directo de entender el teatro, desde un punto de vista popular. Por la índole de su público y aún más, por las características peculiares de la obras escogidas para su representación en los dos grupos teatrales, que se convierten en un capitulo insustituible y muchas veces olvidado de nuestro teatro español contemporáneo, que ahora intentamos reivindicar como algunas de la experiencias más innovadoras de las que se realizaron en España antes de la Guerra Civil.[1]

Pero estas experiencias iban a tener muy poco que ver con lo dominante en la escena española del momento, como se puede comprobar si analizamos la cartelera de estos años. No obstante, tuvo la República, especial preocupación por el teatro oficial a través de una serie de proyectos de reforma teatral que estuvieron formados por Juntas, Consejos de música y teatros, etc, así se formarían decretos como la **Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos** (21-VII-1931), **Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos** (5-II-1935), **Consejo Nacional del Teatro** (22-VIII-1937), **Comisión del Teatro de niños** (6-1-1938), **Consejo General de Música** (24-VI-1937), etc., a lo largo de todo el tiempo que durara este régimen político. Todo ello sería muy necesario, o por lo menos así se consideraría, para mantener el tejido de la nueva democracia como necesarias para la consolidación de la propia república. Estos proyectos, la mayoría no fueron realizados o fueron abortados, como también ocurrió con los que aquí nos toca estudiar.[2]

Como hemos señalado anteriormente, tanto la empresa llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas, en lo referido al teatro, como la llevada a cabo por "*La Barraca*", tendrán las dos un alcance análogo, muy similar pero no idéntico, como comprobaremos. Ambas empresas van a desarrollar durante los primeros años de la II República una labor de divulgación cultural y de conciencia cívica que no tiene parangón en nuestra historia. Como señala Francisco Caudet, tanto las Misiones como el espíritu de "*La Barraca*", hay que relacionarlas con el *Krausismo* y la

---

[1]MAINER, José Carlos. "Los gustos culturales". *Revista de occidente*, 7-8 (1981). Este articulo es una síntesis del capitulo VI de su libro: *La edad de plata (1902-139). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.

[2]HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 413.

Institución Libre de Enseñanza; y a la vez con los movimientos regeneracionistas pedidos por Joaquín Costa, con la Extensión Universitaria de Oviedo, con la Universidades Populares, y naturalmente, con el mentor de las Misiones, don Bartolomé Cossío. Las Misiones van a encontrar su justificación y su razón de ser en la creencia de que podían contribuir a que el pueblo se incorporará por la cultura en la vida política, social y económica.[3]

La extensión cultural que pretende las Misiones Pedagógicas tienen los antecedentes muy claros señalados; se remontan sobre todo al utopismo educacional de los krausistas, al movimiento de extensión universitaria en Oviedo o a la Escuela Nueva, que va muchos más lejos, pero que comparte también el propósito de que la transmisión de la cultura a una mayoría, es una de las piedras angulares de la renovación nacional.

Hay por lo tanto diversos puntos de vista sobre los que transmitir, el patrimonio cultural clásico, los elementos instrumentales de base, la receptividad de la emoción estética, la crítica de la cultura contemporánea, las corrientes que abran nuevas ventanas hacia el porvenir, etc. Como señala Tuñón de Lara, un antecedente de todo esto puede verse en la obra de Luis Bello "*Viaje por las Españas*", aparecida en 1928. Díez Canedo dijo de él, que recogía la imprecación de Joaquín Costa, "*despensa y escuela*", y "*el atiende al concreto ademán de otro hombre, que con menos esfuerzo hizo una obra más perfecta: don Francisco de los Ríos*", padre de la Institución Libre de Enseñanza, que será fundamental en la concepción pedagógica y espiritual de todos estos proyectos republicanos. Así, los ejemplos más significativos de esta extensión cultural, iban a ser "*Las Misiones Pedagógicas*", "*Los Teatros Universitarios*" y las "*Universidades Populares*".[4]

La Institución Libre de Enseñanza va a significar, en la historia contemporánea española, el más coherente y sostenido intento de configurar la vida de este país según los principios de la cultura europea moderna. La influencia universitaria e intelectual de la Institución, lo que hizo fue continuar el movimiento krausista.[5] Y esto es cierto, pero además de esta corriente, la "*Weltauschaung*", que en España propagó precisamente la Institución Libre de Enseñanza, se completó con ideas y rasgos provenientes de otras actitudes intelectuales, como el liberalismo doctrinario, el economicismo individualista, el positivismo, el neo-kantianismo, el realismo literario y artístico, y siempre de un modo subyacente, el progresismo demócrata y republicano. Mas adelante, algunos institucionalistas aislados recibieron ciertas identificaciones intelectuales del marxismo, pero esto fue sólo algo anecdótico, ya que la actitud principal (mental y vital) de los hombres de la Institución, es por antonomasia la de la Izquierda burguesa, derivada del laicismo, la secularización, el refinamiento estético, puritanismo moral, propósitos minoritarios, etc., en fin, formas de vida típica de la clase media del siglo XIX; cuyo catalizador más importante para la Institución será Giner de los Ríos. Y todo esto, junto a las corrientes tradicionalistas continuadoras del humanismo clásico del Siglo de Oro y la Ilustración, representadas por Menéndez y Pelayo, por una parte; y las teorías de la revolución social, representadas por Pablo Iglesias. Van a crear una ola de descrédito y de pesimismo que desencadenaron el 14 de abril de 1931. Así dirá "*la II República es hija de Giner*", Antonio Zozaya, y don Manuel B. Cossío, será

---

[3]CAUDET, Francisco. "La misiones pedagógicas: 1931-1935". *Cuadernos hispanoamericanos*, marzo (1988), pp. 93-94.

[4]TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos, 1977, pp. 258-260.

[5] Para el tema del Krausismo y su influencia en España, ver sobre todo: GIL CREMADES, Juan José. *Krausistas y liberales*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1975. *Krausismo: estética y literatura (antología)*. Ed. Juan LÓPEZ MORILLAS. Barcelona: Labor, 1973. (Hay estudios pormenorizados sobre la estética krausista, destacando las colaboraciones de Christin Fiedrich KRAUSE y Francisco GINER DE LOS RÍOS, ambos iniciadores de este movimiento en España). Incluso don Miguel de UNAMUNO, ve la necesidad de la implantación de esta corriente filosófica, en una de sus obras más importantes: *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Ediciones B, 1988, pp. 279-280.

el primer ciudadano de la República.[6] Tanto Giner como Cossío, serán en su origen el espíritu de las "*Misiones Pedagógicas*" y su teatro, que es lo que más nos interesa por su directa relación con "*La Barraca*".

E hija también de la Institución Libre de Enseñanza, fue la fundación de la **Residencia de Estudiantes** en Madrid, fundada por Giner de los Ríos y dirigida en la mayor parte de su historia por Alberto Jiménez Fraud. La Residencia estuvo muy ligada a la vida y obra de Federico García Lorca, no sólo en su formación académica durante los primeros años en Madrid, sino posteriormente cuando siendo director de "*La Barraca*", pasó por allí e hizo alguna representación de alguna de las obras que este grupo llevaba. También en 1933, pasó por la Residencia el Teatro de Misiones Pedagógicas, con Eduardo Torres y Alejandro Casona a la cabeza. Como continuadora de la I.L.E., la Residencia de Estudiantes fue uno de los núcleos intelectuales del país, no sólo por los residentes que allí vivieron, nombres de la talla de Dalí, Lorca, Buñuel, Moreno Villa o Alberti, sino por los que pasaron como invitados, tanto nacionales como extranjeros, entre los que destacan: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Machado, Azorín, Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Valle-Inclán, Eugenio D'Ors, Ortega y Gasset, Henri Bergson, H.G. Wells, Paul Valery, Marinetti, Max Jacob, Paul Claudel, Alexander Calder, Strawinsky, Ravel, Manuel de Falla, Pittaluga, Le Corbusier, Gropius, Mehendelson, Van Doesburg, Howard Carter, Woolley, Albert Einstein, Marie Curie, Piaget, etc. Contemplando esta pléyade de artistas, poetas, músicos, científicos, etc. que pasaron por la Residencia, podemos hacernos una idea del ambiente intelectual, innovador e incluso vanguardista que allí pudo reinar. Y lo que esto influiría en la mayoría de los miembros de la Generación del 27, especialmente en Lorca, que es el eje central de nuestro análisis. En la Residencia se realizaron multitud de actividades, y entre ellas gran variedad de representaciones teatrales, que pudieron influir en las ideas escénicas lorquianas para "*La Barraca*". Un ejemplo en este sentido, fue la representación de "*Historia de un soldado*", de Stravinsky, bajo la dirección de Rivas Cherif y decorados de José Caballero, ambos nombres fueron habituales colaboradores de Federico en sus respectivos campos; o el caso Alberto Sánchez que preparó los decorados y figurines para lo que hubiese podido ser un autentico acontecimiento vanguardista en aquella residencia, y fue el frustrado proyecto de "*La romería de los cornudos*", con libreto de Rivas Cherif y del propio García Lorca, y música de Gustavo Pittaluga, que desgraciadamente nunca se llegó a representar.[7] Y aunque sean puntuales, son aspectos a tener en cuenta.

Volviendo con **Las Misiones Pedagógicas**, apenas instaurada la República se publica el decreto 202, correspondiente al 29 de mayo de 1931. En él se establece un Patronato de Misiones Pedagógicas dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con el propósito de llevar la cultura, la pedagogía moderna y la educación ciudadana a los pueblos de España. Así el preámbulo de esta disposición declara con palabras exactas la noble aspiración de la iniciativa:

"*... Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios que participan en él, en sus estímulos morales y en*

---

[6] CACHO VIU, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza. I Orígenes y etapa universitaria (1860-1881).* (Prólogo de Florentino PÉREZ EMBID). Madrid: RIALP, 1962, pp. 5-6.

[7] CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964)...* JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. *Residentes. Semblanza...* Del mismo autor: *La residencia de estudiantes. Visita a Maquiavelo.* e *Historia de la Universidad* española. Madrid: Alianza, 1971. Y el número monográfico de la revista *Poesía*, 18-19 (1983). Dedicado a la Residencia de Estudiantes y a Alberto Jiménez Fraud.

los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y en goces nobles reservados hoy a centros urbanos.

Ya en el articulado del decreto pueden hallarse las normas precisas para el desarrollo conveniente del propósito mediante tres órdenes de actividades.

En relación con el fomento de la cultura general:

-Establecimiento de bibliotecas.

-Organización de lecturas y conferencias públicas, de sesiones de cinematógrafo y musicales de exposiciones reducidas de obras de arte, etc.

En relación con la orientación pedagógica:

-Visitas a escuelas rurales y urbanas, seguidas de semanas o quincenas pedagógicas, a las que pueden asistir los maestros de las localidades vecinas.

-Lecciones practicas de letras y ciencias en las escuelas.

-Examen de la realidad natural y social que rodea a éstas.

-Excursiones con los maestros y los niños..

En relación con la educación ciudadana:

-Reuniones públicas donde afirmen los modernos principios democráticos.

-Conferencias y lecturas donde se examinen cuestiones pertinentes a la estructura del Estado y sus poderes, administración pública y organismos, participación ciudadana en ella y en la actividad política, etc.".[8]

En este esquema del programa del Patronato de Misiones Pedagógicas, podemos vislumbrar las ideas claras y progresistas del Ministerio de Instrucción Pública, que en aquel momento era Marcelino Domingo, pero podemos considerar que esta iniciativa fue el resultado del pensamiento de Manuel Bartolomé Cossío, que desde 1882, viene pidiendo que se fomenten "*obras escolares complementarias, se creen en distritos rurales, colonias ciudadanas y aparatos de proyección ambulantes, bibliotecas circulantes, extendiéndose a todo el público*". Y esto lo prosigue en 1932 para las localidades más necesitadas. Se puede pensar por tanto, en una doble vertiente del pensamiento de Cossío: la importancia del maestro y la necesidad de una educación complementaria que llevara la cultura y alegría a los pueblos. Y por otra, la de la orientación de los estudiantes universitarios, fomentando la preocupación por el problema de la miseria, encaminándolos a obras de reforma social.[9]

Las palabras de Cossío, presidente del Patronato, leídas en la primera Misión celebrada, declaran el propósito de la obra:

"*Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matricula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas como en otro tiempo, donde no se necesita hacer novillos. Porque el gobierno de la República que nos envía, no ha dicho que vengamos, ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las mas abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que otros lo aprenden, y porque nadie hasta ahora ha venido a enseñaroslo,*

---

[8] "Patronato de Misiones Pedagógicas". *Residencia*, 1 (1933), p. 3.

[9] KRANE PAUCKER, Eleanor. "Cinco años de misiones". *Revista de occidente*, 7-8 (1981), pp. 234-236. Ver también, SOMOLINOS d' ARDOIS, G. "Las misiones pedagógicas en España (1931-1936)". *Cuadernos americanos*, 5 (1953). (Aunque toda la información queda recogida y ampliada en el anterior articulo).

pero que vengamos también, y lo primero a divertiros...".[10]

Es interesante esta declaración de Cossío sobre el espíritu de las Misiones, porque hay en ella un vínculo de unión bastante coincidente y análogo con lo que será la idea de llevar el teatro a todos los pueblos de España por parte de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte con el grupo de "*La Barraca*".

Se realizaron varios tipos de misiones. Y variaba también, la duración de la estancia de la misión de uno a quince días. Los misioneros proyectaban cine, instalaban bibliotecas en las escuelas de la comarca, ponían discos de música popular y clásica. En las reuniones ofrecían charlas sobre los temas tratados en las películas, recitales de romances y poesía moderna o cuentos y conferencias sobre educación ciudadana. Otro tipo de misión realizó visitas a las escuelas, donde, su colaboración con los maestros, se daban lecciones, se enseñaban canciones y juegos, etc. Posteriormente se incorporaron las misiones del Teatro y coro y las de arte. Pero de las tres secciones de que componían la entidad pedagógica itinerante, la del Teatro, es la que más nos interesa a nosotros por su relación directa con "*La Barraca*". El 15 de mayo de 1932 el teatro y coro del pueblo inician su labor, dirigido por el dramaturgo **Alejandro Casona**.

"El patronato recibió, entre otros encargos, el de organizar en los pueblos audiciones de música coral. A su vez, el mensaje del presidente del Patronato, en la oportunidad de la primera misión pedagógica, declaraba el propósito de crear un teatro ambulante. Una y otra actividad son hoy una realidad lograda merced a la generosa colaboración de la juventud estudiantil, y la acogida que los vecindarios rurales dispensan al Teatro y Coro de Misiones es la recompensa mejor que puede recibir el esfuerzo de los muchachos y muchachas que integran la agrupación coral y escénica.

La disposición del tabladillo, de fácil montajes, la sencillez de figurines y decorados, lo mismo que el criterio de selección de los repertorios escénico y coral, se orienta la distracción noble de las gentes y también a suscitar en la juventud de los pueblos visitados el intento de empresas análogas, accesibles, si se quiere, con un mínimo de elementos externos".[11]

Las obras que se escogieron para representar fueron las siguientes: "*La Égloga del pastor Mingo*" (Juan del Encina), "*La carátula*", "*El convidado*" y "*Las aceitunas*" (Lope de Rueda), "*Los alcaldes de Daganzo*" y "*El juez de los divorcios*" (Cervantes, versión de Alejandro Casona), "*El dragoncillo*" (Calderón de la Barca), "*Entremés del mancebo que casó con mujer brava*" (versión A. Casona con música y danza), "*La fantasma del lugar*" (Ramón de la Cruz), "*El médico a palos*" (Moliére, en versión de Moratín), "*Sancho Panza en la ínsula Barataria*" (versión Casona) "*Solico en el mundo*" (los hermanos Quintero), y sainetes y entremeses de Quiñones, Benavente y Ricardo de la Vega.[12] Además de todas estas obras, algunos de los autores no se citaban en el repertorio original, el coro llevaba a los pueblos diversos cantos de distintos lugares de la geografía española como Zamora, León, Salamanca, Galicia, Asturias, etc., siempre de carácter muy popular como "*El romance del conde Olinos*" o "*La ronda de Sanabria*", entre otros. Aspirando con esta orientación a devolver al pueblo los cantos que un día

---

[10] "Patronato de Misiones....", pp. 3-4.

[11] Ibíd., p. 16.

[12] KRANE PAUCKER, Eleanor. "Cinco años de...", p. 243.

acertó a crear y pervivían aún en algunas regiones españolas. Se alternaban en las representaciones, recitados de Serranillas y Romances, cuyas copias se distribuían en los vecindarios, junto a las obras y cantos recitados. Los del teatro hacían también de coro, formando así una sola entidad. Algunos de las canciones populares que se ofrecían en las pausas, fueron recogidas por el propio Federico García Lorca, como apunta Eleanor Krane, que realizó durante su vida una recuperación y recopilación importante del folklore más tradicional.[13]

Mientras el teatro español comercial de los años treinta, de forma generaliza, languidecía por su propia redichez y barato profesionalismo, con todas las excepciones que se requieran. El teatro de Misiones con Alejandro Casona, y el teatro ambulante "*La Barraca*" de Lorca, se estaban preocupando como es posible que la investigación no descubra las causas por las que un público sin intoxicar, ya que por lo general era un público "*inculto*" y "*analfabeto*", o mejor dicho desconocedor de la tradición en el arte y la cultura española, no se familiarizase con las ideas. La mayoría de los componentes de estos grupos teatrales eran estudiantes que aún no habían concluido sus carreras y se cuidaban bastante que los espectadores se encaminasen hacia el mejor sentido, esto gracias a la ayuda de dos grandes conocedores y profesionales del teatro, como fueron sus respectivos directores, Lorca y Casona.

Las representaciones teatrales misionales provocaban una convivencia, en un sentido de la solidaridad, una camaradería que iba transcendiendo del tablado, donde se hacía la representación, nuevas y sugestivas ideas teatrales, que no solía disfrutarse en los tablados comerciales, que normalmente "*daban la espalda*" a los espectadores. El propio Alejandro Casona declaraba en una entrevista:

"*... nada que enseña tanto en auténtica materia teatral como esta labor de las "Misiones Pedagógicas" del Teatro, que llevamos a cabo desde hace unos años. Llegamos, con los estudiantes, a pueblecillos de menos de quinientos vecinos; montamos la barraca en la plaza, a la vista de las gentes, que en seguida simpatizan con nosotros; representamos pasos de Lope de Rueda y Cervantes; romancillos antiguos, coplas y decires... Es admirable y aleccionadora la intuición con que las gentes sencillas, no estragadas por una visión continuada de teatro comercial, captan las esencias del teatro genuino...* [...].. *Ese ejemplo que le he recordado del humilde teatro de las Misiones Pedagógicas, que vuelven a lo ingenuo, a lo primitivo, frente a gentes primitivas e ingenuas, le muestra que si el teatro llegara a morir, volvería a renacer de si mismo...*".[14]

En cuanto a la escenografía y los decorados del Teatro de Misiones hay que decir, que el escenario del que se conserva documentación fotográfica, permaneció sin variación a lo largo de toda la andadura teatral; estaba concebido para ser montado al aire libre, como el de "*La Barraca*", ya podían ser plazas de pueblo, o eras de aldea, respondía con su sencillez a la pragmática idea de que tanto su montaje como el desplazamiento de un sitio para otro se realizara sin dificultad. Para ello se pensó en la construcción de un teatro con tablas de madera, en forma de tablado de cuatro metros de ancho por seis de fondo, con una embocadura y un telón de arpillera hacia la mitad a cuyos lados se abrían ciertas partes, armadas sobre ligeros bastidores.

---

[13] Ibid., 244.

[14] AZCOAGA, Enrique. "Las misiones pedagógicas". *Revista de occidente*, 7-8 (1981), pp. 223-224. MORALES, María Luz. "Declaraciones de Alejandro Casona sobre teatro". *La Vanguardia*, 13 de noviembre (?). En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declaratións...", pp. 342-343.

En la parte superior del tablado había soportes en forma de tubo que sujetaban las cortinas y telones.

En cuanto al vestuario que se utilizó para las representaciones, se recreaban de una forma característica a la época a la que pertenecían las obras, generalmente estaba compuesto por "*gregüescos, manteos, zamarras, zapatos de hebilla y trajes acuchillados de colores*"; todo el diseño seguía una línea de deliberada ingenuidad, al igual que la decoración de los telones de fondo o forillos pintados que constituían prácticamente la totalidad del decorado, ya que los únicos elementos escenográficos que se añadían a lo ya dicho anteriormente, iban a se nada más que una imprescindible silla o mesa, o algo por el estilo, a modo de atrezzo, si hacía falta.[15]

Por otra parte, como una alternativa escénica el "*Teatro del Pueblo*", o sea al teatro de Misiones, menos costosa desde el punto de vista económico y de más sencillo acceso a cualquier lugar, por su fácil transporte surge el "*Retablo de Fantoches*" o lo que es lo mismo, el guiñol de Misiones. Cuyo director fue **Rafael Dieste**, pero con otros colaboradores que fueron misioneros de primera fila como Ramón Gaya, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja y Urbano Lugrís, entre otros. A pesar de la aparente sencillez y espontaneidad, el guiñol no carecía de pretensiones. Sus organizadores trabajaron para dotarlo de gran expresividad, aunque sobriamente decorativo y llegase a establecer una comunicación lo más profunda posible con los espectadores. Fue también Rafael Dieste quien diseñó el decorado, el tablado, los recursos de iluminación y escenográficos, con la colaboración material y el espíritu creador de los misioneros, como fue el caso de **Ramón Gaya**, que como más adelante veremos, fue un colaborador esencial en "*La Barraca*", en el diseño de decorados y figurines, como gran pintor que era a pesar de su juventud; aquí se ocupó de pintar los figurines de los muñecos y los decorados. Otras veces hacían de actores, etc.

Aunque nos pueda dar la sensación de una gran sencillez, cada representación era fielmente cuidada para lograr unos grandes efectos artísticos, sobre todo en lo que se refiere a la puesta en escena, si seguimos un ejemplo en palabras del propio Rafael Dieste, a propósito de la representación de "*La doncella guerrera*", veremos esta preocupación:

"*Nuestro concepto de la representación teatral era bastante distinto del que por entonces prevalecía. No buscábamos la seducción de los colores enteros y virtuosamente contrastados. Dará idea de nuestra estética el recorrido que hicimos Ramón Gaya y yo por tiendas de retales de Madrid para aplicar al vestuario de esta farsilla. Nuestros adjetivos al calificar los retales y su posible aplicación eran, por ejemplo heráldico, picaresco, heroico, casero, notarial, preciosista, remilgado, mágico... Después para que tuviese una gran unidad material la escena, en la tela del fondo se compuso un retablo ondulado de margaritas, nubes y unos arbolillos. En el momento en que el hijo del rey está a punto de descubrir la verdadera identidad de la doncella, ésta se fuga. Tras ella corre el príncipe. La carrera quedaba graciosamente surgida por el movimiento inverso de la cortina del fondo: la de los arbolillos, las margaritas y las nubes*".[16]

Hay que tener en cuenta que este grupo de guiñol no coincidió nunca, ni colaboró con el

---

[15] REY FARALDOS, Gloria. "El teatro de Misiones Pedagógicas". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª F. y DOUGHERTY, D., p. 155.

[16] "Testimonio de Rafael Dieste". En: OTERO URTAZA, Eugenio. *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. A Coruña: Ediciós de Castro, 1982, p. 142. Ver también: DIESTE, Rafael. *Testimonios y homenajes*. Barcelona: Laia, 1983.

que dirigía Alejandro Casona; sólo una vez, ya en plena Guerra Civil, en 20 de agosto de 1936 en el escenario del Teatro Español.

Para completar la visión del Teatro de Misiones, nada mejor que hacerlo de nuevo con el crítico fundamental de los años veinte y treinta del teatro en España, Enrique Diez Canedo, que desde los inicios de las andanzas de este grupo fue un fiel seguidor y gran simpatizante de sus ideas, sus palabras son bastante elocuentes y reflejan muy bien los principales objetivos del mismo:

"*... De ningún modo han querido las Misiones realizar con ello una reconstrucción histórica, erudita, de nuestro teatro antiguo, ni tampoco intentar sobre su recuerdo una renovación de estética escénica. Si el Teatro de Misiones nace y vive en cierto modo, como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre de sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje, a los públicos de los antiguos corrales, los humildes pueblos y aldeas.* [...]

... se trata pues, no de teatro, sino las llamadas a la sensibilidad popular por medio del teatro. En último término, y en este coinciden con las Misiones los más refinados teatros íntimos ciudadanos, de formar públicos futuros.

... los grupos de Misiones Pedagógicas han encontrado por los pueblos más escondidos de las montañas, por los lugares más desamparados de las llanuras españolas, públicos interesantísimos. Las fotografías de esas gentes, boquiabiertas ante un tablado, asombradas ante una escena, así del teatro como de la pantalla cinematográfica, impresionan profundamente al que los contempla. Son tipos de raza ruda, primitivos, sorprendidos en sus primeros contactos con manifestaciones artísticas que su pobreza y su atraso, que la República intenta desenterrar con prontitud: se observa en ellos una reacción espontánea, vivaz, profunda, probablemente duradera...".[17]

Pero no todo marchó bien en las Misiones, con la subida de la C.E.D.A. al poder, se restringieron las ayudas al Patronato, tanto en 1934 como en 1935, y esto hizo que se alzaran voces en contra por parte de algunos intelectuales como Américo Castro que los llamó a éstos, con un calificativo que ha pasado a nuestra historia contemporánea, "*los dinamiteros de la cultura*", denunciando a los que vetaron el presupuesto.[18]

En definitiva, podemos concluir este punto diciendo que las Misiones Pedagógicas, herederas y continuadoras del pensamiento de Giner de los Ríos y de la I.L.E., contaron mientras fue posible con el apoyo del gobierno de la República (1931-1934). Pretendían algo excepcional en la historia de España, poner en marcha una acción cultural que persiguiera como meta última la liberación y emancipación de todos los ciudadanos, que consiguiera restituir al hombre la integridad y la conciencia de su valor. Las Misiones Pedagógicas actuaron en un contexto de grave crisis social y política, en un medio degradado y empobrecido durante siglos. Este proyecto iba encaminado a que el hombre descubriera su dignidad y su destino.

En cuanto al teatro, decir que mientras la escena convencional de los años veinte y treinta buscaba sus espectadores entre un público intelectual y cultivado, "*El Teatro de Misiones Pedagógicas*", el de "*La Barraca*" y otros grupos teatrales como "*El Búho*" de Valencia, retornaban a las raíces de espectáculo, a unos receptores vírgenes en materia teatral, para

---

[17] DIEZ CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro espuñol de...*, pp. 62-64.

[18] CASTRO, Américo. "Los dinamiteros de la cultura". *El Sol*, 30-6-1935. En: CAUDET, Francisco. "Las misiones...", p. 107.

ofrecerles la pureza de la escena desde sus dos vertientes, la culta y la popular, concebidas como dos líneas capaces de fundirse, y esto donde lo podremos comprobar extensamente será en el análisis que haremos a continuación de "*La Barraca*", donde la vanguardia y el teatro clásico se fundieron de una manera singular en auténtico *arte popular*, con unas connotaciones de superioridad artística.

VI.2. "*LA BARRACA*" Y EL ARTE POPULAR.

A la hora de acercarnos a un estudio crítico y profundo sobre lo que supuso para el arte teatral en los años de la República, la irrupción de un grupo de teatro como "*La Barraca*" de García Lorca y Eduardo Ugarte; no pretendemos hacer un estudio exhaustivo sobre toda la historia, trayectoria y desventuras de dicho grupo teatral, ya que existen buenos estudios realizados al respecto, por ejemplo la obra de Luis Sáenz de la Calzada, "*La Barraca. Teatro Universitario*", donde en primera persona, el autor del mismo va relatando sus recuerdos desde los comienzos hasta la desaparición del grupo; o la monumental biografía del poeta granadino realizada por Ian Gibson, "*Federico García Lorca. Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*", donde también realiza un estudio pormenorizado de las andanzas del grupo. Además de una infinidad de fuentes, articulos o catálogos que nos servirán como material privilegiado para llevar a cabo nuestro estudio crítico, en el desarrollo de este amplio capítulo.[19]

Realmente, lo que intentaremos llevar a cabo será una reflexión de lo que iba a suponer la irrupción del teatro Universitario de "*La Barraca*", en el panorama teatral español de la República. Se convierte, por tanto, este capitulo en eje fundamental del total de la investigación, por los diversos aspectos que vamos a analizar, que no sólo serán los decorados, figurines o escenografía que realizaron algunos de los artistas más destacados del momento, sino la nueva forma de llevar a escena unas obras totalmente clásicas de un modo verdaderamente moderno, como veremos, por Federico García Lorca. Y será esa confrontación entre vanguardia plástica por un lado y teatro clásico por otro, de la que partiremos a la hora de adentrarnos en la certificación de que lo que realmente se hacía ¿era una arte vanguardista para un público inculto o analfabeto?; o era al contrario, hacer un arte de avanzada con una estética popular. Es un tema complejo, desde luego, que vamos a intentar desentrañar. Porque realmente, puede resultar contradictorio llevar a los clásicos a escena con unos decorados no coincidentes en su estética primigenia; y todo esto para un público, que básicamente fue el pueblo, simple y llanamente: el pueblo de las plazas, de las eras, de los locales sindicales, el pueblo trabajador e inculto, el que sufre y padece, pero también siente. Y ese sentimiento fue el que percibieron muy positivamente, logrando hacer del proyecto cultural de "*La Barraca*", junto con las Misiones Pedagógicas, el más interesante desde el punto de vista cultural, que realizó la II República española.

VI.2.1. GÉNESIS.

Al igual que el teatro de Misiones Pedagógicas, el teatro Universitario "*La Barraca*", nace

---

[19] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...* GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936.* Barcelona: Grijalbo. 1985. Vol. II, pp. 152-376.

casi al unísono con la misma República, o sea con la instauración de un nuevo régimen político en el estado español, con unas connotaciones netamente democráticas y progresistas; no en vano, se derrocaba un sistema monárquico auspiciado por régimen dictatorial.

"*La Barraca*" va a ser prácticamente un fenómeno de creación lorquiana, aunque no olvidemos el nivel institucional de la misma República, ya que las subvenciones vendrán precisamente del Ministerio de Instrucción Pública y en especial de don Fernando de los Ríos, que más tarde se hizo cargo de este ministerio (en un principio fue comandado por Marcelino Domingo), que fue amigo personal de Federico y de su familia. Además heredero directo de las ideas del utopismo educacional de los krausistas y de la I.L.E. Pero fue Federico el verdadero artífice de este proyecto, el mismo confiesa su primigenia idea a unos amigos, en una noche tertuliana de noviembre de 1931, y así lo recuerdan los protagonistas:

"*Se trata de una idea nueva que ha surgido, con la violencia de una erupción, en su espíritu de constante efervescencia. Concepción seductora de vastas proporciones: construir una barraca con capacidad para 400 personas, con el fin de "salvar el teatro español" y de ponerlo al alcance del pueblo. Se darán en el galpón, obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Comedias de Cervantes, etc. También de autores desconocidos seleccionados. Dedicará "La Barraca"-nombre con que se bautizará a la institución- un día al "Teatro del zapato en un árbol", otra creación de Federico. Pondrá en escena "cantares andaluces".* [...] *"La Barraca" será portátil. Un teatro errante y gratuito que recorrerá las tórridas carreteras de Castilla, las rutas polvorientas de Andalucía, todos los caminos que atraviesan los campos españoles. Penetrará en la aldehuelas, poblados y villorrios, y amasará en las plazoletas sus tablados y tingladillos de guiñol. Resurrección de la farándula ambulante en los tiempos pasados. Cooperación de Manuel Ugarte- gran amigo de Federico- como él lleno de proyectos edificantes, organizador impulsivo de la cruzadas culturales a través de villas y caseríos.*

Llevaremos dice, "La Barraca" a todas las regiones de España; iremos a París, a América... al Japón...".[20]

Nos hace este texto una breve síntesis de lo que será el futuro grupo teatral, aunque todavía no se haya formado, las ideas de Federico son bastante claras, en cuanto a obras a montar y a público dirigido, además de puntualizar la gran ayuda del que fue su máximo colaborador, Eduardo Ugarte, personaje fundamental que hay que tener en cuenta, y que muchas veces ha sido ignorado en la codirección del grupo. Fue Federico también, el que bautizará al grupo precisamente con el nombre de "*La Barraca*", nombre significativo ya que en España, Andalucía y por supuesto en Granada se designaba con este nombre a las construcciones de madera fácilmente desmontables, donde se hacían espectáculos propios de la ferias, sin excluir, claro está, el teatro de títeres, al que tan acostumbrado estaba Federico. Podemos considerar sin duda alguna, que este nombre que elige Federico, como otro homenaje a las raíces más nobles y auténticas de lo popular, que fue la base fundamental de este teatro.

Fueron también ideas suyas, entre otras cosas, el uniforme azul ("*mono*") que los asimilaba a todos los componentes al mundo del trabajo y el propio uso de un distintivo, una estilización de las dos caras del drama y de la comedia, con un estilo poscubista, encargado al pintor Benjamín Palencia, que colaboró fundamentalmente las escenografías de la compañía, como

---

[20]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, pp. 131-132.

veremos.[21]

Es muy probable que el nombre puesto por Federico, aludiese mas bien del teatro fijo, como apunta Francisco García Lorca, ya que el teatro ambulante era un teatro al aire libre, más cerca del teatro de la época clásica, que se desplazaba y hacía sobre los carros[22] pero ésta era una idea primigenia, como hemos apuntado, ya que la idea del teatro en la calle, era una idea muy arraigada en España, y generalmente en todo el mundo desde la antigüedad clásica. "**La carreta de Tespis**", "**El carro de la Farsa**", "**Los cómicos de la legua**", todos estos nombres han servido para definir a este tipo de actividad teatral. Incluso podemos ir más allá, los orígenes del teatro, de una semejanza universal, lo mismo en Oriente que en Occidente, tienen una común característica, el haberse acunado en los arroyos, en los caminos, en los pueblos, con bambalinas celestes y horizontales, y esto era la idea de Federico. El origen de todo esto, es muy similar en occidente, lo religioso y lo popular, misterios, autos sacramentales, grandes fiestas cívicas y guerreras etc. Y estas representaciones callejeras han adquirido siempre una universalidad, todo esto indica claramente que tanto tiempo la humanidad sienta en su propia vejez, la ingenua alegría de la infancia, del pueblo, el teatro de la calle.[23]

Federico estaba convencido de su idea, la veía viable y digna de llevarse a la práctica, por lo tanto no tardó en proponersela a la U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos). Pero ya anteriormente a esto, una comisión de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), había presentado a Marcelino Domingo, entonces ministro de Instrucción Pública, un proyecto interesantísimo: la creación de un teatro universitario dedicado a divulgar las obras de nuestro teatro del siglo de Oro. El proyecto presentado por la Federación de Estudiantes era mucho más amplio que el que realizó definitivamente Federico. Comportaba, además de un teatro ambulante, un pequeño teatro fijo en Madrid, que algunos profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Madrid llegaron a proyectar. Y esto se desdoblaría en dos grupos: una compañía formada por estudiantes que sería estable en el teatro que proyectaban construir y otra compañía integrada también por estudiantes que formarían la "*barraca universitaria*", y que sería la que iría por los pueblos de España. Sin embargo, para los erarios de la República esto le podría salir demasiado caro; mientras que el teatro estable, iba a exigir una inversión bastante fuerte, la barraca ambulante sería más barata de sostener a expensas del erario público, sobre todo si sus actividades se restringían sólo a representaciones de teatro clásico, difundirían el "*slogan*" de instruir al pueblo, tan caro a la República, a todas las provincias y pueblos de España, y esto podía resultar políticamente muy rentable para la República.[24]

A la vez que don Fernando de los Ríos, futuro ministro de Instrucción Pública (a partir del 15 de diciembre de 1931) y artífice fundamental en la creación de este proyecto. Federico estará muy atento a lo que sucede y entrará muy de lleno en los acontecimientos; y explicará detenidamente su proyecto, en una entrevista concedida a Victor de la Serna, en diario madrileño "*El sol*", donde Federico va despuntando el proyecto futuro de una manera muy clara, dice:

---

[21]ROFFO, Analia. "El proyecto cultural de *La Barraca*. Clásicos a la luz del sol". *Teatro*, 30 (1987), p. 44.

[22]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 439.

[23]MARQUINA, Rafael. "El teatro en la calle". *Blanco y negro*, 7-3-1926. Ver: BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 131-249.

[24]CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio. "*La Barraca* y su primera salida por los caminos de España". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 781-799. GULLÓN, Germán. "García Lorca y la II República española". *García Lorca Review*, 10, 1 (1982).

"... Ahora estoy perfilando los últimos toques a "La Barraca". Que es el teatro de la F.U.E. de la Universidad de Madrid. Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo, si a educar al pueblo, con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente. Los estudiantes de Arquitectura harán "La Barraca" y los de Filosofía colaborarán con el grupo de poetas del comité directivo en la dirección literaria del teatro [...] (los poetas son Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda y el propio Federico)

... muy preocupada con una gran idea política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Este teatro, tan tristemente abandonado por los españoles...

... "La Barraca" serán dos barracas... Bueno instalaremos una en Madrid, a ser posible en un parque público, la barraca permanente, que funcionará todo el invierno sin que esto impida a los estudiantes sus labores. Y la barraca ambulante, eso que tu llamas carromato, irá en un camión por los alrededores de Madrid, por estos pueblotes manchegos, los domingos y días de vacación. Y durante las vacaciones caniculares, lo que quieran vendrán a la gran excursión por España. Llevaremos en un ómnibus a la gente, y con el escenario que plantarán los de Arquitectura en esas grandes plazas españolas, irán dos grandes tiendas de campaña, una para las chicas y otra para los chicos.

... En general, si (se refiere a los estudiantes). No echaremos de nuestro a quien con un puro espíritu de misionero de arte quiera venir con nosotros y sea un valor.

... Don Marcelino Domingo ha estado con nosotros gentilísimo, como don Fernando de los Ríos con una acogida paternal y exquisita. Y como don Ricardo Orueta, a quien bien conocen todos los estudiantes de Madrid como amigo incondicional. Y don Luis Santuliano, que acaso ¡ y sería un gran honor! nos incorpore a esta gran obra silenciosa y formidable que prepara con las Misiones Pedagógicas y todo el mundo...".[25]

Sin duda alguna, esta entrevista aclara algo las ideas previstas para el proyecto y su formación, pero ante todo es de destacar la reiteración sucesiva de Federico en lo de educar al pueblo a través de nuestros clásicos, de llevar el arte es espíritu puro a todos los rincones de España.

A tenor de estas declaraciones vemos como cobra fuerza la idea de que "*La Barraca*" sea sólo una farándula estudiantil que recorrerá los días no lectivos los caminos de España representando nuestro teatro clásico, apoyado desde el gobierno de la República por nombres tan importantes como Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública, Ricardo Orueta, director general de Bellas Artes; Luis Santullano, instigador del Patronato de Misiones Pedagógicas y de Fernando de los Ríos, además de los poetas ya citados. Así fue como la U.F.E.H., órgano rector de todas las F.U.E. de España, somete a estudio su proyecto. Se desecha definitivamente la idea de un doble teatro y se decide dar vida a "*La Barraca*" con arreglo a los medios disponibles, creando de esta manera un teatro integrado exclusivamente por estudiantes que darían representaciones por pueblos y ciudades aprovechando las vacaciones.

Así el gobierno accede a la solicitud de la U.F.E.H. y concedió a esta una subvención

---

[25] V.S. (Victor de la SERNA). "Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con *La Barraca*. Un carromato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos". *El Sol*, 2-12-1931, p. 1. En: ANDERSON, Andrew A. "Los primeros pasos de *La Barraca*: una entrevista recuperada con cronología y comentario". En: *L' imposible/posible...* Ed. Laura DOLFI., pp. 178 y ss.

anual de 100.000 pesetas,[26] de las 300.000 que en un principio se pedían.

Fue Federico García Lorca quien perseveró, acaso también por su intimidad con el entonces ministro de Educación, don Fernando de los Ríos, a cuya sensibilidad debió "*La Barraca*" la indispensable ayuda oficial. Este era un viejo amigo de la familia y protector de Federico, no debemos olvidar que él fue quien en 1918 apoyó su ingreso en la Residencia de Estudiantes y más tarde su viaje a Nueva York en 1929. Por tanto, podemos considerar que la primera gestación de "*La Barraca*", fue la siguiente: como codirector y apoyo literario escogerá a Eduardo Ugarte, que por entonces era un dramaturgo considerado y ya había estrenado algunas de sus obras, y es significativo que no escogiese a ninguno de sus amigos los poetas.[27]

Siguiendo la "*Memoria del Teatro Universitario "La Barraca"*", de la U.F.E.H. apreciamos claramente, los propósitos, la organización, la administración, los programas, los itinerarios, etc., que el grupo llevará a cabo, rigiéndose en los años venideros afín de estas normas. El teatro universitario se proponía fundamentalmente la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Y para ello se van a valer de los clásicos como educadores del gusto popular, de nuevo encontramos esa interacción o intercambio que se produce entre el teatro clásico y lo popular. Además de desarrollarse su acción en las capitales, donde se ve más necesaria la acción renovadora, tiende sobre todo a la difusión del teatro a las masas campesinas que se han visto privadas desde hace mucho tiempo de espectáculo teatral.

Para desarrollar todo esto, se ha formado a un equipo de universitario formados o amantes de un espíritu deportivo. Pero el criterio renovador no se refiere solamente al repertorio literario, sino que se va a extender al criterio moderno de la plástica escénica. Y para ello se van a buscar la colaboración de pintores que participen de estas ideas. El movimiento y la luz, así como los trajes- que realizarían los mismos decoradores para dar unidad de coloración y estilo en el escenario, serán objeto de un especial cuidado; y este es un punto fundamental a destacar, y es la búsqueda de una estética teatral y escenografía de vanguardia, que ya aparece en las citadas memorias primeras de la U.F.E.H., y que será una constante de Lorca y sus colaboradores a lo largo de su pequeña historia. Esto no deja de ser una tarea arriesgada, esta mezcla entre lo innovador y lo antiguo, para llegar a lo popular.

Todo esto se regirá por un comité directivo presidido por el presidente de la U.F.E.H., integrado en un principio por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras: Enrique Diez Canedo, Luis Meana, Gonzálo Menéndez Pidal, Pedro Miguel González Quijano y Emilio Garrigues Diaz-Cañabate; y cuatro estudiantes de Arquitectura, que se encargarán de la parte técnica, montaje del tablado, decorados, etc.: Arturo Ruiz Castillo, Arturo Sáenz de la Calzada, Luis Vivanco y Fernando Lacasa. La dirección literaria y escénica será de Lorca y Ugarte. Todos cuantos intervinieron en el teatro Universitario, prestaron sus servicios gratuitamente, corriendo a cargo de la U.F.E.H., a cargo de este entidad los gastos que se ocasionasen. La administración correrá a cargo de los estudiantes que forman el comité directivo, dirigiendo cada un de los departamentos, compañía, material, biblioteca, archivo, revista, estudio, selección de obras, etc.[28]

Consideramos por tanto a "*La Barraca*" como un proyecto político e intelectual

---

[26]R. RAPÚN, Rafael. "El teatro universitario *La Barraca*". *Almanaque literario (1935), pp. 275-276.* En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p.

[27]GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE, Emilio. "Al teatro con Federico García Lorca". *Cuadernos hispanoamericanos*, 340 (1978), p. 104.

[28]"Extracto de la Memoria del Teatro Universitario" *La Barraca*". Madrid: U.F.E.H. Asor (Avda. E. Dato, 13). En: SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, s.p.

progresista de la República. Y es político, porque fue una creación hecha desde la administración de un gobierno, y de una institución plenamente estatal, como fueron la F.U.E.H. y la F.U.E., auspiciadas por políticos de talante progresista como Marcelino Domingo, o su mecenas más importante Fernando de los Ríos. Herederos de la ideología utópica derivada del liberalismo krausista y la I.L.E.; hicieron posible la creación de un nuevo estado político en España, "*casi revolucionario*". Conecta, por tanto, nuestro trabajo con una corriente historiográfica que entiende la existencia de un arte o una forma de entender la creación artística desde el nacimiento del mundo contemporáneo, un planteamiento social unido a lo estético; como será el caso concreto de "*La Barraca*". D.D. Egbert, en un ensayo que intenta ser catalizador y verdaderamente monumental, mantiene este pensamiento en el análisis y examen de las formas en las que las convicciones políticas y sociales de los artistas en la Europa occidental, considerando virtualmente a toda figura creadora radical de importancia, ya sea utópica, socialista, anarquista, etc., que marcarán la cultura de su época, distanciándose principalmente de la sociedad burguesa.[29]

Será "*La Barraca*" el intento más avanzado del nuevo estado político español que iba a establecer las artes como una fuerza activa en la vida de la República. Ésta fue muy versátil y poniéndole ruedas, viajará a lo largo de todo el territorio geográfico nacional, cuando se canse de estar en un sitio fijo, establecerá su lugar en las plazas y en los mercados de la ciudades, pueblos y aldeas españolas. Como aventura teatral se llevará a cabo, tanto la revivificación de los clásicos como la producción de experimentos más vanguardistas (por lo que se refiere a lo plástico principalmente, decorados, figurines y puesta en escena, o arreglos a obras clásicas con acentos contemporáneos, como hizo con "*Fuenteovejuna*"). Y más allá de la autorización oficial de esta aventura, y de la más tangible evidencia de aprobación representada por la subvención que se dio, que como indicamos fue de 100.000 pesetas. Hay una historia, que es la que reivindicamos, la historia de papel que realizaron estos estudiantes en la "*revolución*" y en las actividades "*pre-revolucionarias*" que hicieron posible la República. Este teatro ambulante hecho para representar viejos dramas y nuevas puestas en escena será la consecuencia directa del drama en la vida real.[30]

La República inicia una transformación maravillosa; en 1931 faltaban más de 20.000 escuelas primarias para suplir la necesidad del pueblo. La República abrió en dos años y medio 10.500 edificios escolares. El presupuesto para enseñanza primaria aumentó en este período en mas de 100 millones de pesetas. Bibliotecas, museos, teatro ambulantes y misiones pedagógicas, fueron la expresión sincera de la nueva era que se abría para la cultura española. García Lorca, va a participar activamente en este renacimiento a la vida de libertad haciéndose cargo, como ya hemos apuntado, de "*La Barraca*". Lleva la farándula por los pueblos y campos de provincia, reviviendo la tradición clásica del teatro del siglo de Oro y anima las comedias con romances armonizadas por el mismo. Lorca, fue hijo espiritual del momento histórico que forjó la República, no piensa en otra cosa que en mitigar el dolor del campesino español olvidado, llevándole la alegría piadosa de un teatro que revive y continua la tradición eterna: teatro clásico, romances armonizados, canciones populares, etc.

"*La Barraca*", compañía teatral inspirada y hecha a medida y semejanza de Lorca, fue la

---

[29]EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda*....., pp. 292-298. Ver también: HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Estética contemporánea y pensamiento libertario". En: *De Arte y de Anarquía*. Ed. Emilio J. GARCÍA WIEDEMANN. Sevilla: Las siete entidades, 1995, pp. 11-25.

[30]ADAMS, Mildred. "The theatre in the spanish Republic". *Theather Arts Monthly*, march (1932), pp. 237-239. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 510-515.

mensajera que llevó a los más remotos lugares del país el acendrado amor que sintió García Lorca por el pueblo humilde.[31]

VI.2.2. LO SOCIAL. LO POPULAR.

La preocupación social en Lorca es una cuestión a destacar en la personalidad del poeta, que aquí entronca directamente con el sentido filosófico de "*La Barraca*". Hemos señalado la importancia que el público iba a tener en este proyecto lorquiano, un público con un predominio de la ingenuidad cultural y desde luego poco docto en temas teatrales. Es por ello que será una de las preocupaciones fundamentales de Federico en el proyecto teatral. Aunque esta preocupación, no será nueva sino que se reparte a lo largo de su vida y obra. Es muy probable que Lorca, después de su famoso viaje a Nueva York y su regreso de nuevo a España, quedase muy grabado en su memoria las gentes más pobres y marginados de esta gran urbe. En ese monumento poético que es "*Poeta en Nueva York*", obra que escribió a consecuencia de este viaje, en cierto modo la preocupación social por los marginados de la sociedad (negros) además de otros temas mucho más complejos que ahora no vamos a estudiar. Y tal vez vea Federico en el público negro que conoció en esa ciudad norteamericana, lo que buscará en estos años inmediatos al formar este grupo teatral, un público ingenuo, aparentemente sin prejuicios morales, ni culturales.[32] En una entrevista de 1934 declaraba el poeta:

"*... y es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera menos ruido que los hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones, que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico. Hay un sólo público que hemos podido comprobar que no es adicto: el intermedio, la burguesía frívola y materializada. Nuestro público los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia*".[33]

Sigue Lorca en esta línea de defensa del público más ingenuo, así en otra entrevista realizada dos años antes, en 1932, cuando apenas "*La Barraca*" había comenzado a andar sus primeros pasos, el poeta junto a su codirector, Eduardo Ugarte, responde a un interviú, lo siguiente:

"*Para mi -dice García Lorca- ha sido una sorpresa y una gran experiencia ver la buena acogida del público ingenuo. Y más aún teniendo en cuenta que la representación y la puesta*

---

[31] BABÍN, María Teresa. *Estudios lorquianos*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976, pp. 18 y 36.

[32] MAURER, Christopher. "Nueva York, 1930...", p. 137. CANO BALLESTA, Juan. "García Lorca y su compromiso social: el drama". *Ínsula*, 290 (1971).

[33] RAMÍREZ, O. "Teatro para el pueblo". *La Nación*, 28-1-1934. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Encore trois textes oublies". *Bulletin hispanique*, 59 (1957), p. 65.

en escena son un tanto atrevidas, conforme a nuestro deseo de modernizar el teatro...".[34]

Son significativas estas palabras de Lorca por partida doble; por un lado sigue manteniendo la idea de público popular, confrontándola con otra totalmente diferente, como es la innovadora o la modernidad a la hora de las puestas en escena. Y se resume lo fundamental que defendemos en nuestra investigación: tradición y vanguardia, pueblo y modernidad. Y tanta es su seguridad y tan importante le parece lo popular, que llega a decir:

"... Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso sigo trabajando y espero influir en el teatro europeo".[35]

Y verdaderamente lo consiguió. Aunque tenemos que tener en cuenta, que ésta era una idea que estaba en los puntos esenciales del proyecto inicial, en los 16 articulos presentados por la U.F.E.H., donde en algunos de los cuales mantenían que los principios de "*La Barraca*" son educativos y populares (diferentes de los del teatro Universitario que no llegó a realizar), manteniendo la esencialidad revolucionaria de este teatro, es decir, se proponen reaccionar contra los directores de escena y escenógrafos rezagados en la situación en que se encuentra el teatro español. Las representaciones de "*La Barraca*" fueron, por supuesto, gratuitas para el pueblo, mientras que las representaciones públicas se cobraría precios ordinarios, por parte del teatro universitario (aunque esto no se llegó a realizar).[36]

Federico seguía mostrando una gran preocupación por el tema del público, y lo exponía detalladamente a quienes deseaba dirigirse, para quienes representaba "*La Barraca*" el teatro clásico español. Así dice:

"Claro que le gusta la público. Al público que también me gusta a mi: obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los señoritos y a los elegantes, sin nada dentro, a esos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y luego salen comentando:"Pues no trabajan mal". Ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español. Y luego de dicen católicos y monárquicos y se quedan tan tranquilos. Donde más nos gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: "Que bien de expresa'".[37]

Lorca se muestra siempre como un apasionado ardiente del teatro y de su acción social, en una línea muy institucionalista, haciendo hincapié en que el teatro debía contribuir a despertar y educar la sensibilidad popular, y esto sigue la fracción que venimos trazando en la idea de un arte totalmente progresista y una preocupación política de avanzada, que será la seguida por el

---

[34] AGRAZ, Antonio. "El teatro universitario. La primera salida y lo que hará...". *Heraldo de Madrid*, 25-7-1932. En: GIBSON, Ian. "Federico García Lorca: tres entrevistas recuperadas". *La pluma*, 8 (1982), p. 112.

[35] PÉREZ HERRERO, Francisco. "Nuevo Carro de Tespis". *La Mañana*, agosto (1933). En: O.C. T. III, p. 531.

[36] TREPANIER, Estelle. "C rcía Lorca et *La Barraca*". *Revue D' historie du théâtre*, 18 (1966), p. 165. De la misma autora: *Le théâtre d' essai de Federico García Lorca*. (tesis inédita). Faculté de Paris, 1957.

[37] CHABÁS, J. "Vacaciones de *La Barraca*". *Luz*, 3-9-1934. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Nouveax...", p. 280.

grupo en cuestión, en sus recorridos por los caminos de España. Dice Lorca en otra ocasión:

"... *Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre. Sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, pueden achabacanar y adormecer una nación entera.*

El teatro en una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y de sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, sino está muerta, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa y con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacerse esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo"".[38]

En su preocupación por lo social, Federico, irradia personalidad propia, pero también se inserta en una tendencia que es congénere a casi la totalidad de los artistas-poetas de España: un sentido de libertad, que va desde los escritores medievales hasta y sobre todo los de los siglos XIX y XX.

Lorca se encuentra inserto en esta tradición y, desde un principio, adoptará una actitud crítica ante los males de la sociedad. Y tratar este tema es necesario porque el mismo fue victima de un régimen político, y como apunta Fernández Montesinos, "*es erróneo afirmar que García Lorca no estaba preocupado por lo social, y esta afirmación se debe a ignorancia o al hecho de que se ha querido despolitizar a Lorca para que no apareciera como enemigo del régimen de Franco*".[39] Y no es que el poeta sienta una preocupación urgente por lo social o lo político por su dirección del grupo "*La Barraca*" y su apoyo al régimen republicano, sino que a lo largo de su vida siente esta inquietud, y hay bastantes documentos inéditos que lo avalan, sobre todo se pueden observar en sus escritos de juventud un tono de auténtico radicalismo social y comprometido, un ejemplo elocuente en un escrito del 27 de octubre de 1917, escribe:

"... *el patriotismo es uno de los grandes crímenes de la humanidad, porque de sus senos podridos por el mal surgen los monstruos de la guerra. Por patriotismo los hombres han caído en la negrura de la muerte. Por patriotismo la verdadera patria fue deshecha y encarnecida. Por patriotismo nacieron los males de la tierra, por patriotismo fueron los hombres odiosos y crueles...* [...] *Inculcar el amor a toda la humanidad, en los niños y el odio a las espaldas y los escudos, y que una mañana, mañana de arreboles de sol glorioso y perfumes de verdad y de justicia, vayan todos los niños en procesión a los campos con las manos llenas de rosas y claveles, y que se detengan frente a un gran monte de libros de nuestra historia que está*

---

[38] GARCÍA LORCA, Federico. "Charla sobre teatro". 2-2-1935. En: O.C. T. III, p. 459.

[39] FERNÁNDEZ MONTESINOS, Manuel. "La preocupación social de García Lorca". En: *Lorca, 1986*. Ed. Piero MERANINI. Bologna: Atesa Editrice, 1987, p. 17. (Fernández Montesinos se refiere a un articulo aparecido en *ABC* el 5-12-1948, de José Mª Pemán, en el que se afirma que Lorca no fue nunca un poeta de entonación civil, ni social).

ardiendo con gran furia, y los niños cantarán al amor de la humanidad".[40]

A pesar de la descarada juventud de esta fragmento de prosa, sugiere una gran profundidad, entrando dentro del carácter de rebeldía y juventud, aunque no se apartará nunca de este camino trazado de progresión de ideas socializantes. Uniendo a la preocupación del poeta por los acontecimientos políticos que se sucedían entonces por el mundo occidental, como por ejemplo la I Guerra Mundial, donde llega a decir con rotundidad en una carta fechada en 1918:

"... *vivimos en una época odiosa y despreciable de Káiseres y de la Ciervas (que se mueran)..., Desde luego no soy gran admirador de Francia y odio con toda mi alma el militarismo, pero no siento más que un deseo inmenso de humanidad*".[41]

De lo que no hay duda políticamente de Lorca es de su republicanismo, su adhesión a la causa republicana, como hemos podido comprobar, se mantendrá a lo largo de su vida. Hay testimonios de que Lorca hace por lo menos una visita a las Cortes Constituyentes en diciembre de 1931, cuando está debatiendo la nueva Constitución Republicana. Fue precisamente el día en que se iba a debatir el articulo que iba a consagrar definitivamente la separación (hasta 1939) de Iglesia y Estado. Y defendió la ponencia de Fernando de los Ríos, el diputado socialista por Granada, al que en varias ocasiones Lorca llama "*mi maestro*" y con el que realizó el viaje a Nueva York, además de ser el gran mecenas de "*La Barraca*".[42] Podemos afirmar por tanto, que Lorca no es que se radicalice en 1931, sino que iniciará su protesta social de una forma apasionada, y para ello que mejor que valerse como instrumento del espíritu de "*La Barraca*", donde podrá realizar toda su preocupación social y también política. Que no se reducirá exclusivamente a su vida personal, sino que como ya hemos apuntado anteriormente la llevará a cabo en parte de su obra poética, un ejemplo de esto es patente en "*Poeta en Nueva York*", en poemas como "*Grito hacia Roma*" y otros; o en esa premonición política que es "*La comedia sin título*", escrita casi en los albores de la Guerra Civil.[43] Esa preocupación por lo político y social en Federico es un hecho, una concienciación ante la sociedad y ante el pueblo más desfavorecido. Aunque éstas preocupaciones comienzan con una crítica con las conductas personales, más que con el sistema.

Otra cuestión importante, es la capacidad que Lorca concede al artista en la sociedad. No se conformará con la crítica únicamente, sino que verá hasta que punto puede modificarla con su arte. El arte no será un mero gozo estético de una minoría. El arte debe servir para enseñar y para concienciar. Lorca verá la actividad del creador una finalidad didáctica, que fue constante en sus manifestaciones públicas. La creación tiene que ir más allá de la mera exposición, tiene que ir unida a la práctica, a la vida cotidiana, y la praxis lorquiana, que fue el teatro, principalmente. En esto entra la estética de García Lorca, como modo de entender la actividad creadora del poeta, que como apunta Marie Laffranque, en ningún momento Lorca fue un pensador, ni un teórico de

---

[40] Manuscrito propiedad de la fundación Federico García Lorca, y reproducido en: Ibíd., p. 25. Ahora publicado por Christopher Maurer en: GARCÍA LORCA, Federico. *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, 1994.

[41] Carta a Adriano del Valle, titulada *Paz*, en: O.C. T. III, pp. 691-692.

[42] CHABÁS, J. "Vacaciones de la...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", pp. 22-23.

[43] ANDERSON, Andrew A. "*El público, Así que pasen...*". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D., pp. 215-226.

la estética sino un creador puro y neto, lo que no fue óbice para que su obligación por el compromiso y su idea de solidaridad fue una constante, sobre todo a raíz del viaje a Nueva York, que será cuando se manifieste con más virulencia.[44]

Lorca será el que origine la idea de "*La Barraca*" en el teatro ambulante que va por los pueblos de España durante los años de la República. Lorca fue un hombre que al final de su vida le gusta dirigir y hacer teatro. Y esta es la praxis y la forma en la que él pretende poder colaborar en la modificación de la sociedad. Lorca decía que la misión de "*La Barraca*" no era poner teatro, no en el sentido de una exposición, sino también era explicar lo que es el teatro y dar a conocer la inmensa función social que puede tener. Así dice el poeta a propósito del grupo teatral, que pretende devolver al pueblo las obras que tanto amaba y poner obras nuevas explicadas con anterioridad y de manera muy sencilla:[45]

"*¿Los versos? No los versos no se suspenden. Lo que pasa es que ahora andamos a vueltas con los versos de Calderón, de Cervantes y de Lope de Rueda. Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol, y al aire libre de los pueblos; y si viera usted que preciosos resultan*".[46]

Para Lorca se equivocan los que creen que el mundo no puede modificarse y que la sociedad no puede cambiar, aunque su obra sea en muchos aspectos pesimista y negativa. Hay que tener en cuenta también, que Lorca nunca quiso afiliarse a ningún partido político, aunque este resulte paradójico después de todo lo hemos dicho. Nunca quiso tener la traba de un programa determinado o de un dogma político, aunque si una ideología; él afirmará que nunca será político, pero si un "*revolucionario*", ya que no hay un verdadero poeta que no sea un revolucionario.[47]

Vemos por tanto una conciencia social en Federico García Lorca, una preocupación especial por el pueblo y los más desfavorecidos, pero quizás lo más resaltable es la involución o cambio que supondrá en su obra y en su vida el citado viaje a Nueva York, que le hará tomar una nueva forma de concienciación social, preocupándose principalmente por el deseo de comunicación con las masas, y será ese uno de los motivos que le mueven no sólo escribir para el teatro, sino formar parte de un grupo como "*La Barraca*" que le pondrá en contacto directo con las masas populares y más desfavorecidas. Dice así en una entrevista en 1931:

"*... dentro de aquella ciudad del mundo. Un símbolo patético. Sufrimiento. Pero del revés, sin dramatismo. Es una puesta en contacto de mi mundo poético de Nueva York. En medio de ambos están los pueblos tristes de Africa y sus alrededores perdidos en Norteamérica. Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros!* [...]

El prejuicio contra los negros es sólo social. Nunca artístico... Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del

---

[44]GÓMEZ MARÍN, José Antonio. "Sobre la estética....".

[45]ADAMS, Mildred. "The theatre in the...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 510-515.

[46]SALVERRÍA, José Mª. "El carro de la farándula". *La Vanguardia*, 1-12-1932. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 310.

[47]ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952.

judío..., del morisco que todos llevamos dentro...".[48]

Lorca se siente solidario con su pueblo, y aunque no podamos decir que Nueva York será la que despierte el sentido de la justicia social en Lorca, sí es verdad que la acentúa bastante;[49] así en una carta que escribe en 1929 a su amigo Carlos Morla Lynch, Lorca escribe una frase que resume simbólicamente todo lo dicho anteriormente: "*New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí*".[50]

La experiencia norteamericana le fue a descubrir la mentira capitalista, no obstante el poeta sufrió las consecuencias del famoso "*crack*" de la Bolsa de Nueva York de Wall Street en 1929, como es comprobable al leer algunos de sus inolvidables verso:

"El mascarón llegaba a Wall Street.
[...]
El mascarón bailará entre columnas de sangre y números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces.[51]

Por otra parte, la participación en "*La Barraca*", le puso en contacto en el público popular, negación del público burgués, y otras cuestiones de la vida social española del momento, especialmente desde la Revolución de Asturias de 1934 hasta la contrarrevolución de julio de 1936, fueron etapas de su vida decisivas, y en todo este trayecto no faltaron momentos de desconcierto, y algún que otro altibajo.[52] Con todo había momentos en que su vena exaltada del "*arte por el arte*" se hacia patente y la defendía, así en una entrevista realizada en agosto de 1933, Federico contesta a la pregunta, de si el artista debe vivir emancipado del morbo político:

"*Totalmente. Igual en poesía que en teatro, que en todo... El artista debe ser única y exclusivamente eso artista. Con dar todo lo que tenga dentro de si, como poeta, como pintor... ya hay bastante...*".[53]

Pero posteriormente en una charla con Luis Bagaría en junio de 1936, se mostró en absoluto desacuerdo con el concepto de "arte por el arte":

"*En este momento dramático del mundo, el artista de llorar y reír con su pueblo. Hay*

---

[48]BENUMEYA, Gil. "Estampa de García Lorca (interviú)". *La Gaceta Literaria*, 98 (1931). ANDERSON, Andrew A. "On Broadway, off...".

[49]PREDEMORE, Richard L. "Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca". *Revista hispánica moderna*, Vol. 36, 1-2 (1970-1971), p. 38.

[50]Carta a Carlos Morla Lynch, fechada a principios de junio de 1929, en: O.C. T. III, p. 991.

[51]GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York* (Ed. de María Clementa Millán). Madrid: Cátedra, 1988, pp. 138-139.

[52]CAUDET, Francisco. "Lorca: por una estética popular (1929-1936)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 733.

[53]CABAL, R.F. "Charla con Federico García Lorca". *La mañana*, 12-8-1933. En: GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. (Ed. de Mario HERNÁNDEZ). Madrid: Alianza, 1984, p. 187 y nota anterior, p. 733.

que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo en ansia verdadera por comunicarse con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y el teatro consagró toda mi sensibilidad".[54]

Lorca en ningún momento deja su vena de lo popular, ni su vida profesional con sus estrenos teatrales, ni en su labor altruista de "*La Barraca*"; de este modo las reacciones del público que acudía a ver las representaciones por los pueblos de España, probablemente le iban confirmando cada una de las declaraciones que hemos ido anotando. Así sobre la pregunta, si Lorca rechaza el público burgués, responde el poeta:

"... Ese que se regodea con escenas en el que el protagonista ante el espejo se arregla la corbata silbando y llama de pronto a su criado: "Oye, Pepe traéme..." Eso no es teatro, ni es nada. Pero la gente de plateas y de palco hacen lo mismo todos los días y se complacen en verlo. Yo arrancaría de los teatros las plateas y los palcos y traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas. "Trae usted señora un bonito trajes de seda? Pues, ¡afuera!" El público con camisa de esparto frente a ***"Hamlet"****, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande. Pero ¡qué! Si lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español...".*[55]

Magnífico texto, donde se puede ver el auténtico espíritu que iba a rodear a "*La Barraca*", los clásicos del teatro español frente al pueblo, Calderón, Lope y Cervantes con el pueblo, todos los grandes para el pueblo. Conviene recordar ahora el texto que Neruda dedicó a Lorca en homenaje por su muerte, en el que alude muy significativamente a "*La Barraca*" y su verdadera intención:

"Pero la inquietud social en Federico, tomaba otras formas más cercanas a su alma de trovador morisco. En su "troupe" de "La Barraca" recorría los caminos de España representando el viejo y grande teatro olvidado: Lope de Rueda, Lope de Vega, Cervantes. Los antiguos romances dramatizados eran devueltos por él al puro seno de donde salieron. Los más remotos rincones de Castilla conocieron sus representaciones. Por él, los andaluces, los asturianos, los extremeños volvieron a comunicarse con sus geniales poetas apenas recién dormidos en sus corazones, ya que el espectáculo los llenaba de asombro sin sorpresas. Ni los trajes antiguos, ni el lenguaje arcaico chocaba a esos campesinos que muchas veces no habían visto un automóvil, ni escuchado un gramófono. Por en medio de la tremenda fantástica pobreza del campesino español que aún yo, yo he visto vivir en cavernas y alimentarse de hierbas y reptiles, pasaba este torbellino mágico de poesía llevando entre los sueños de los viejos poetas los granos de pólvora en insatisfacción de la cultura.

El vio siempre en aquellas comarcas agonizantes la miseria increíble en que los privilegiados mantenían a su pueblo, sufrió con los campesinos el invierno en las praderas y en las colinas secas, y la tragedia hizo temblar con muchos dolores su corazón del sur".[56]

---

[54]BAGARÍA. "Diálogos de un caricaturista salvaje". (1936). En: O.C. T. III, p. 681.

[55]"Charlando con García Lorca". (1933). En: O.C. T. III, P. 560.

[56]NERUDA, Pablo. "Federico García...", pp. 74-75.

Volviendo al compromiso político de Lorca, así como el sentido social de su vida y obra, han aparecido continuamente como un tema tabú. No obstante, ya hemos apuntado anteriormente que durante los años cuarenta, los propagandístas de Franco y la historiografía más conservadora reinante del momento, insistieron en que García Lorca era apolítico y que su muerte había sido debida a un accidente o al resultado de una enemistad personal.[57] Y fruto de todo este entramado, surgirá una abundante bibliografía desde este punto de vista, a modo de ejemplo queremos referirnos a un articulo de Lázaro Carreter, donde realiza una serie de afirmaciones contrarias al compromiso del teatro lorquiano que deberían ser matizadas o al menos indicadas, dice: "*no cantó a los himnos del pueblo, no se embarcó, aunque siempre estuvo atento a orientarlo. En Federico hay una ancha veta liberal que vertebra su visión del mundo y su comportamiento humano. Pero, agrade esto o no, su arte no está comprometido, no es el arte de una facción; mucho menos el acta de acusación y procesamiento levantada en nombre de una contra los demás..., el apoliticismo del teatro lorquiano es palmario..*"[58] Son significativas estas declaraciones realizadas en un momento muy concreto de la crítica y estudios de entonces.

Hoy prácticamente se sabe todo lo referente a la biografía lorquiana y a sus posturas de posicionamiento político o social, ya que hay documentos que lo avalan; Lorca fue un republicano convencido, públicamente antifascista, que rechazó la España más tradicionalista y conservadora. Deploró públicamente la represión desencadenada durante el "*Bienio Negro*" (revolución de Asturias de 1934), apoyó claramente la campaña electoral del Frente Popular. Existen muchos hechos documentados que muestran la adopción de la postura política de Lorca, entre los que figuran varios manifiestos progresistas durante la República, por ejemplo en 1933 García Lorca firmó junto con otros intelectuales el manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, también un manifiesto contra la persecución por los nazis de escritores alemanes, etc.[59]

Todo sería influyente en una corta vida y una prolífica obra de un modo decisivo, como parte de su obra importante es su contribución decisiva a "*La Barraca*", muchas veces ignorada. Pero mientras recorrían los largos caminos de España, hubo quien no admitía este tipo de proyectos, y arremetían contra ellos como algo negativo; evidentemente las facciones críticas en este sentido serían muy concretas, por ejemplo la revista falangista "**F.E.**", acusó a este grupo teatral de llevar una vida inmoral, de corromper a campesinos y de practicar el marxismo judío, además de malgastar el presupuesto. Algunos fragmentos del texto dicen lo siguiente:

"*... Vuestro deber ante ese pueblo hambriento que os escucha es darle ejemplo de sacrificio. Un ejemplo de sacrificio, estudiante, no un ejemplo de libertinaje y de derroche de un dinero que nos es tuyo, que pertenece enteramente al pueblo que te escucha.*

No traiciones al campesino que oye en ti los sublimes versos de Calderón burlándote, de su expresión candorosa, mostrando ante él unas costumbres corrompidas, propias de países extranjeros...

El S.E.U. te llama a sus filas; a ti y a "La Barraca". A ti, como joven: a la Barraca como misión pedagógica que ha de ser conducida tan solo por los que ansíen una patria nueva; la que

---

[57]GIBSON, Ian. *Granada 1936. El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Circulo de lectores, 1986, p. 15.

[58]LÁZARO CARRETER, Fernando. "Apuntes sobre el teatro de García Lorca". *Papeles de Son Armadans*, julio (1960), p. 13.

[59]CAMBRE MARIÑO, Jesús. "El sacrificio de Federico García Lorca en la Guerra Civil española". *Cuadernos Americanos*, 15 (1989), pp. 161-163. También en: GIBSON, Ian. *Granada 1936*.... En el Apéndice I. Documentos sobre el pretendido apoliticismo de García Lorca, pp. 311-334.

laboren un porvenir de Imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío".[60]

En otro articulo publicado después de la muerte del poeta granadino en 1937, podemos seguir contrastando ese odio que "*las derechas*" sentían por el proyecto cultural de "*La Barraca*" y por su ideador principal, García Lorca:

"*... Nos trae esto a la memoria la famosa Barraca comunistoide del judaizante Fernando de los Ríos, que con aviesa finalidad de propaganda sectaria recorría los pueblos y las aldeas españolas durante la era bochornosa de los cinco años, bajo la apariencia de ser difusora del arte y hasta valiéndose del anzuelo de los clásicos para pescar incautos..* [...]

Eso si: en la Barraca fueron despilfarrados los caudales del "Ministerio de los Despilfarros", nombre por el que era conocido el de Instrucción Pública.

Será cosa de examinarlos algún día. Aquel Centro de Investigaciones Históricas; aquellos Patronatos, aquel Instituto del Libro; aquellas escuelas del Hogar y del Magisterio y aquella Junta para ampliación de estudios, se habían convertido en los abrevaderos de los flamantes profesores y alumnos, procedentes de la Institución Libre , vivero de judíos y masones".[61]

Es cierto que "*La Barraca*" se convirtió al poco de nacer en un instrumento político, pero no a la manera de las anteriores críticas. Los espectadores que acudían a ver las representaciones de "*La Barraca*", se conmovían por primera vez en su vida ante la representación artística de las pasiones humanas, eran las mismas personas que esperaban la llegada de la república, que escuchaban en la fonda del pueblo la radio recién instalada, que creían que en un futuro próximo, la tierra proporcionaría alimentos y no hambre. Las palabras de los dramas clásicos se mezclaban con sus propias esperanzas; así por ejemplo si en el drama un noble malvado era castigado porque había faltado al código de honor del siglo XVII, ellos lo identificaban con un señorito del pueblo, el hijo odiado de cualquier familia noble. Entre todas las obras que Lorca y "*La Barraca*" hizo nuevamente populares, la que estuvo datada de una mayor fuerza revolucionaria fue "*Fuenteovejuna*", como analizaremos más adelante. O sea, que podemos concluir diciendo que las obras propuestas por el grupo de teatro y dirigidas por Federico no contenían un mensaje propagandístico explícito, pero todas tenían un cierto efecto social, como una auténtica pretensión del poeta.[62]

Para dar término a este apartado, nos gustaría concluir con unas palabras de Lorca, que resumen de una vez, la idea y el espíritu que iba a rodear al grupo, donde lo social y lo popular fueron puntos fundamentales a conseguir, y en cierto modo así lo hicieron:

"*"Yo sé poco, y apenas sé"- me acuerdo de estos versos de Pablo Neruda-, pero en este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros- me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar*

---

[60] "La Barraca". *F.E. (Falange Española)*, 5-7-1934, p. 11.

[61] "El caso de Tespis". *ABC*, 6-6-1937, P. 9. En: GIBSON, Ian. *Granada 1936...*, p. 319.

[62] BAREA, Arturo. *Lorca e il suo popolo*. Milano: Arca, 1961, p. 48.

acomodadas- estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mi me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo".[63]

Y al sacrificio del que habla Lorca en el texto, es el que mantendrá sobre "*La Barraca*", ya que durante unos años de su vida se dedicará únicamente a su labor en grupo y de un modo exclusivo, tanto, que llegará a decir:

"La Barraca para mi es toda mi obra, la obra que me interesa, que ilusiona todavía más que mi obra literaria, como que por ella he dejado muchas veces de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas "Yerma", que la tendría ya terminada sino me hubiera interrumpido para lanzarme por tierras de España en una de esas estupendas excursiones de "mi teatro"."[64]

VI.2.3. LO CLÁSICO. LO VANGUARDISTA.

Una vez vistas las implicaciones sociales y las conexiones con el arte popular con "*La Barraca*", no exentas de polémicas como hemos visto, y que por supuesto pueden quedar abiertas a debate, nos introducimos en un punto fundamental y no menos complejo que el anterior. Se trata de demostrar lo innovador, moderno o simplemente vanguardista que mantendrá Lorca y sus colaboradores en el citado grupo teatral. Valiéndose para ello en la recuperación de los autores clásicos españoles del Siglo de Oro, aunque con unas propuestas escénicas muy acorde con las corrientes de renovación estética que se producían ahora en los ambientes más avanzados de la cultura contemporánea, y a la que Federico García Lorca no era ajeno, sino que estaba muy enterado de lo que acontecía. Para ello se rodeará de una amplio grupo de colaboradores entre pintores, decoradores, figurinistas, etc., que ayudarán a llevar a cabo esta notable empresa. El reto era duro: representar a los clásicos (Calderón, Lope o Cervantes) con unas puestas en escena revolucionarias en lo referente a la modernidad y sentido rupturista con la tradición más rancia del predomino teatral del momento en España, y además para un público, que como habíamos apuntado era especial: analfabeto e inculto en su mayor parte y plenamente popular. Realmente fue una osadía, aunque será salvada sobresalientemente, como veremos a lo largo de este análisis.

Sería, por tanto, el teatro clásico el gran protagonista de "*La Barraca*". Federico nunca utilizaría este vehículo para representar sus propias obras, de éstas ya se encargarían compañías comerciales de llevar a cabo oficialmente. Los autores y obras a representar fueron todos clásicos, excepto una obra adaptada basada en el romance de Antonio Machado, "*La tierra de Alvargonzález*". El repertorio fue el siguiente:

-Un auto sacramental de **Calderón de la Barca**: "*La vida es sueño*" (decorados de **Benjamín Palencia**).

---

[63]PRATS, Alardo. "Los artistas en el ambiente...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", p. 285.

[64]RAMÍREZ, O. "Teatro para el...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Encore...", pp. 63-64.

-Tres comedias de **Lope de Vega**:
·"*Fuenteovejuna*" (decorados de **Alberto y José Caballero**).
·"*Las almenas de Toro*" (decorados de **José Caballero**).
·"*El caballero de Olmedo*" (decorados de **José Caballero**).

-Una comedia de **Tirso de Molina**: "*El burlador de Sevilla*" (decorados de **Alfonso Ponce de León**).

-Cuatro entremeses de **Cervantes**:
·"*Los dos habladores*" (decorados de **Ramón Gaya**).
·"*La cueva de Salamanca*" (decorados de **Santiago Ontañón**).
·"*La guardia cuidadosa*" (decorados de **Alfonso Ponce de León** y figurines de **Salvador Bartolozzi**).
·"*El retablo de las maravillas*" (decorados de **Manuel Ángeles Ortiz**).

-Una égloga de **Juan del Encina**: "*Égloga de Plácida y Victoriano*" (decorados de **Norah Borges**).

-Un paso de **Lope de Rueda**: "*La tierra de Jauja*" (sin decorados)

-Y un romance contemporáneo de **Antonio Machado**: "*La tierra de Alvargonzález*" (decorados de **Santiago Ontañón**).[65]

Como podemos observar por el repertorio citado, Lorca, Ugarte y "*La Barraca*", llevarán por los pueblos de España lo más representativo del teatro del Siglo de Oro español, con sus autores más significativos (Calderón, Tirso o Lope) y con algunas de las obras mas influyentes de la historia del teatro ("*La vida es sueño*", "*Fuenteovejuna*" o "*El burlador de Sevilla*"). Esto es debido principalmente a la influyente decisión del propio Federico, aunque también tenemos que tener en cuenta la recuperación que hubo a finales de los años veinte y durante los treinta del teatro clásico español, y sus dos autores más significativos: Calderón y Lope de Vega.

Se llegó a pensar por el año treinta que el porvenir del teatro español estaba asentado en la restauración de una parte del autor de "*La vida es sueño*"; así uno de los primeros propagandístas en este sentido fue el crítico e historiador Valbuena Prat, que tuvo una gran resonancia en la juventud de la época, reivindicando a Calderón, como la figura clave que debía instaurar no sólo a España, sino extenderse a Europa;[66] pero esto evidentemente era una exageración, sobre todo reducirlo sólo a una figura. Podemos afirmar, que hubo un intento de restauración de aquel teatro simbólico, pero que no tuvieron una realidad aparente. Sin embargo, si aparecieron algunos intentos de esta naturaleza.

Por otra parte, existió por aquel tiempo un teatro evasivo en Europa, que no podemos desdeñar, y que tuvo alguna relación, no exactamente con el teatro simbolista, pero si con el espíritu e histórico que animó a Calderón. En España, lo podemos encontrar, sin rastrear demasiado, en autores como Azorín, Casona, Alberti, Claudio de la Torre y hasta en cualquier

---

[65]TREPANIER, Estelle. "García Lorca et...", pp. 170-177.

[66]VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia del teatro español.* Barcelona: Noguer, 1956. Del mismo autor: *Teatro moderno español.* Zaragoza: Partenón, 1944, pp. 182.183.

auto de Miguel Hernández. Pero esto no tuvo una continuación en la escena contemporánea. Sin duda, Calderón serviría muy últimamente para cualquier restauración clásico-normativa, pero para nada más.[67]

Es evidente, que Pérez Minik, mantiene que aunque existe una recuperación de nuestro teatro clásico, esto no es sintomático y decisivo para la escena contemporánea, ya que la estética y el arte van a correr por otros derroteros sobre todo a partir de 1926, donde en Europa la escena estará ligada a formas más expresionistas, políticas y reales, y esto se importará de alguna manera a España; Piscator, Pirandello, Reinhardt, Appia o Craig, fueron muchos de los renovadores de la escena en occidente, como ya hemos anunciado.

Si tenemos que tener en cuenta la recuperación de un género tan clásico como fue el **auto sacramental**, no sólo de autores clásicos como Calderón, sino que se harán nuevos entre autores jóvenes del momento como Alberti o Miguel Hernández ("*El hombre deshabitado*" o "*Quién te ha visto, quien te ve y sombra de los que eras*", respectivamente). Entre 1925 y 1939 se puede afirmar que hay una evidente revitalización de los autos sacramentales, tanto en la escenificación de los clásicos como en la creación de nuevos textos. En ocasiones, encontramos simplemente alusiones o referencias concretas; en otras se utilizan los que los autos tienen de alegórico o abstracto, prescindiendo de su sentido eucarístico o religioso, o bien oponiéndose frontalmente a su espíritu. Casi en todos los casos se va a producir la unión de una secular tradición con una voluntad de renovación, que en los años treinta, vincula el auto sacramental a la vanguardia.[68]

Federico se sintió también muy atraído por los autos sacramentales, de ahí su incursión en el repertorio de "*La Barraca*" de "*La vida es sueño*". Formando así parte de las generaciones que se van a proponer renovar la escena con un género del pasado, que entrará muy de lleno en la escenificación de los mismos de una manera moderna en una perfecta simbiosis, en ésta época de "*crisis y renovación*".[69] Cuando Federico decide incluir un auto sacramental en el repertorio, hay que decir que ya estaba muy familiarizado con ellos, ya que en esta recuperación de los clásicos españoles que se produce a finales de los años veinte y principios de los treinta; será precisamente Granada la primera localidad del país que repuso el "*nacionalismo*", género de los autos sacramentales al cabo de una suspensión de siglo y medio, y comenzará esta recuperación nada más que con "*El gran teatro del mundo*" de Calderón en 1927, levantando una gran expectación y logrando un triunfo apoteósico.[70]

Este honor en la resurrección del auto sacramental, se dio en el Corpus granadino, ideado, dirigido y fraguado por ese espíritu privilegiado que se llamó **Antonio Gallego y Burín**; el auto en cuestión fue representado en el patio de los Aljibes de la Alhambra, como algo inédito desde 1875, cuya dirección artística corrió a cargo del citado, la música preparada por Manuel de Falla y la dirección orquestal por Ángel Barrios. De esta representación si hizo eco la prensa local, elogiando el gran éxito que había tenido y destacando la interpretación de los protagonistas, entre los que destaca para nuestra sorpresa Francisco García Lorca, entre otros; lo que quiere decir que también tomó parte en la representación, se montó también el último pasaje del entremés

---

[67]PÉREZ MINIK, Domingo. *Debates sobre teatro español...*, p. 194.

[68]PACO, Mariano de. "El auto sacramental en los años 30". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS. Mª. F. y DOUGHERTY. D., p. 270. AGUILERA, Juan; LIZÁRRAGA, Isabel. "Primeros ensayos de *La Barraca*: una entrevista olvidada de Lorca". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 16 (1994).pp. 56-57.

[69]PACO, Mariano de. "Crisis y...", pp. 35-38.

[70]MORENO CASADO, J. "Lope de Vega y los universitarios granadinos". *Blanco y negro*, 14-7-1935.

cervantino "*Las habladoras*".[71]

En otra representación de 1928, se montaron dos autos sacramentales en la Alhambra titulados "*La danza de la muerte*" y "*Las Donas*", otra vez aparece Francisco García Lorca en el reparto, entre otros; Pérez de Ayala o Ángel Barrios aparecían como colaboradores.[72] En todos estas representaciones, destacó sobre todo la escenografía realizada por Hermenegildo Lanz, habitual colaborador de Federico en sus primeros años.

En 1935, siguiendo con la tradición de rescatar el teatro clásico, se representó en Granada en el patio de la Universidad, con motivo de III Centenario del nacimiento de Lope de Vega, dos obras que quisieron simbolizar toda la producción del gran poeta español, una profana y la otra religiosa, "*La moza del cántaro*" y "*La vuelta de Egipto*", otro auto-sacramental, y los artífices de estas representaciones iban a ser los mismos de 1927-1928, Gallego Burín, como director; decorados, luces y figurines, de Hermenegildo Lanz; coros dirigidos por Ruiz Aznar y Manuel de Falla, que seleccionó los motivos musicales de las obras.[73]

En este sentido, de unión entre teatro clásico o auto sacramental y la vanguardia escénica, son muy significativas las palabras de Fernández Almagro, que estuvo muy cerca de estas representaciones granadinas de finales de los veinte, y hace especial mención al progreso de la escenografía, veamos algunas palabras de su crítica:

"*... Luego la plástica. Nuestro teatro clásico adquiriría- o poco menos- un sentido nuevo si contase con la asistencia de los modernos recursos escenográficos. Tendencia primordial de los autos sacramentales, ya que de ellos hablamos en concreto, es el de dar ocasión a que el tablado, se pueble de efectos escénicos puros, con decisivas intervenciones del color y de la luz. Si la tradición realista de nuestras letras está superada en alguna parte es allá, en los Autos Sacramentales, reino absoluto de formas desencadenadas, de conceptos abstractos, de intenciones totalmente desprovistas de lastre casero...*".[74]

Estas representaciones pueden resultar anecdóticas dentro del panorama teatral español del momento, ya que se localizan en un lugar muy determinado, pero esto es importante, ya que es Granada, y Lorca estuvo bastante ligado a este mundo cultural granadino, y en cierto modo pudo servir de ayuda para algunos de los montajes de "*La Barraca*", en los que podía encontrarse con problemas semejantes, en el empeño de resucitar el culto a nuestro olvidado teatro clásico, aunque Lorca no lo tenía olvidado del todo.

Es un hecho evidente, que de alguna u otra manera, hay un intento de resucitar nuestro teatro del Siglo de Oro, pero con una perspectiva muy actual, verdaderamente innovadora; ya lo fueron las representaciones de los autos sacramentales, donde se levantaron unas escenografías, realizadas por H. Lanz muy acordes con una estética rupturista, que como señalan algunos documentos de la época eran "*manantial de todo el teatro moderno, y la vanguardia más atrevida de todos los vanguardismos. Los juegos de luces, la estilización en formas y colores,*

---

[71] "Auto sacramental.." *Granada gráfica...*

[72] "Los autos sacramentales". *Granada gráfica*, agosto (1928).

[73] MORENO CASADO, J. "Lope de Vega y...".

[74] FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "Los autos sacramentales y el público de hoy". *El Defensor de Granada*, 25-7-1928.

hoy permitida, hubieron de dar a esta resurrección caracteres del más agudo modernismo...".[75]

Y es precisamente ésta la línea a seguir por Federico García Lorca y su "*Barraca*", con su juventud de estudiantes irá reincorporando a nuestro pueblo a una vida que en ese momento exige: nuevos caminos, una nueva moral y esencias renovadoras, "*algunas limpias para vitalizar las aguas de nuestro mundo viejo*".[76]

Desde su laboratorio de ensayo y experimentación, que fue "*La Barraca*", Lorca se va a destacar como primer director enfocando la atención popular hacia otros más puros horizontes y estimulaba a los estudiantes a continuar firmemente en su puesto de redentor material y espiritual de nuestro teatro, que como ya había definido anteriormente se encontraba entre la decadencia o crisis y la renovación del mismo.[77]

La recuperación del teatro clásico para "*La Barraca*" por Lorca, supondrá una intervención importante en la vida teatral española del momento, confirmando por otra parte, ese afán juglaresco que el propio Federico tuvo durante toda su vida dedicada al teatro, que no se limitó únicamente a su aportación como autor sino que fue un realizador extraordinario. Lorca no será, por tanto, un restaurador del teatro antiguo o clásico español. Tanto Lope, como Cervantes o Calderón, hallaron en él un espíritu parejo que se desenvolvía con una clara desenvoltura. Así el mismo tomará la libertad, de entre los versos de las obras elegidas, suprimir o añadir, a su antojo según el instinto que le guiaba o según le convenía par reincidir en unos aspectos o en otros, y esto podía ser un peligros juego que sólo se podía permitir gente tan preparada como él, así cambió obras como "*El caballero de Olmedo*" o "*Fuenteovejuna*", que hizo cambiar el sentido de las mismas, como veremos.

Esta desenvuelta manera de tratar el teatro clásico, intentaba darle una frescura y una flexibilidad de ser vivo, que culminó con la adaptación del drama de Lope de Vega, "*Fuenteovejuna*", que la tomó como una lucha social de nuestros días, idea que ya habíamos adelantado. Sea cual fuere el éxito de estas adaptaciones, un resultado cierto que la avala, y fue el de poner en un primer plano de actualidad juvenil el teatro nacional español de los grandes siglos.[78]

La principal labor de Lorca en "*La Barraca*", se va señalar por la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales o clásicos y los restauradores, por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad. Y una y otra vez, saldrá a la defensa del teatro español en decadencia, así en un diario alicantino de 1933 con motivo de la representación de "*La Barraca*", dice:

"*Como se dijo en las cuartillas que sirvieron de prólogo-pórtico admirable de todas las maravillas que siguierónle- en el teatro español se unen los dos polos y todas las dimensiones y todos las profundidades. Desde Cervantes a Calderón de la Barca, con Lope de Vega o Tirso de Molino, etc., se consiguieron todas las facetas escénicas, puesto que el ingenio de tales admirados autores tuvo par todas las determinantes del arte teatral un fulgor que le animó. Todo símbolo, toda teoría y hasta todas las audacias, están ya realizadas en nuestro teatro, no precisamente por los autores de ahora, con ellos creen un poco petulamente, sino de entonces,*

---

[75]NELKEN, Margarita. "Del público llamado atrasado. Al teatro llamado moderno". *Cosmópolis*, junio (1930).

[76]PÉREZ MINIK, Domingo. "Notas para un teatro...".

[77]SÁENZ DE LA CALZADA, Carlos. "El teatro universitario español *La Barraca*". *América*, 2 (1940).

[78]DIAZ PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca. Estudio crítico.* Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948, pp. 11 y ss.

por los ingenios de aquella época magnífica de la escena.

Federico García Lorca, desde la escena del Principal, ya nos preparó admirablemente con la lectura, con la declamación mejor, de unas cuartillas para gustar la magnificencia de todas las bellezas que nos reservaban los beneméritos estudiantes que forman "La Barraca"".[79]

En su apoyo al teatro clásico como algo que resulta innovador y contemporáneo, Lorca dirá en otra ocasión:

"*Otra observación: Cervantes y Calderón no son arqueológicos, no están anticuados. El sencillo público lugareño recibe complacido sus obras. Y esto es natural, porque el teatro de buen gusto ha de darse al público sano, que siempre sabe recibirlo bien*".[80]

En otra ocasión, con motivo de una representación de "*La vida es sueño*", en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, Lorca pronunciará unas palabras que vienen a ser bastantes significativas en su lucha por el teatro clásico, comenta desde su punto de vista, que son los dramaturgos que ahora pone en escena, y que significación se le atribuye, comparándolos unos con los otros, dice así:

"*Lorca nos habló de Calderón, contrastándolo con Lope y con Cervantes. "Calderón es el poeta del cielo; Cervantes es el poeta de la tierra. Los personajes de Calderón son ángeles; los de Cervantes son hombres". Algo así vino a decir el exegeta. Y en cuanto a la relación de Calderón con Lope, cabe observar que en Calderón los símbolos son siempre eso: símbolos, la tierra, el fuego, el aire y el agua. El poeta no los humaniza, sino que se vale de ellos en su pura condición de elementos. Lope, no.*

En Lope-añade Lorca- los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso. Y el amor más divino se hace humano... Los estudiantes de "La Barraca" están dispuestos dice- a colaborar con entusiasmo en esta hora de España desde su sitio y en aquello que a ellos le concierne".[81]

La selección de las obras fue hecha a cargo de García Lorca y Eduardo Ugarte, y todas ellas se centraron en el teatro del Siglo de Oro por tres motivos principalmente: en primer lugar el teatro de la época carecía de empuje renovador y de ningún criterio artístico; en segundo lugar Lorca se negó a usar el grupo teatral como instrumento para la representación de sus propias obras; y finalmente por la grandeza augusta del teatro español, que era el más seguro vehículo de elevación cultural de todos los pueblos y los habitantes de España, como dijo el poeta: "*El viejo teatro español y el más rico del mundo*".[82] La única obra moderna o mejor dicho contemporánea del repertorio de "*La Barraca*" según nos informó Federico, "*La tierra de Alvargonzález*", de Antonio Machado, poeta por cuya poesía Lorca sentía una profunda admiración.[83]

---

[79]FERRÁNDIZ TORREMOCHA, J. "De Arte. El teatro universitario *La Barraca*. *El Luchador*, 3-1-1933. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 515-516.

[80]GIBSON, Ian. "Federico García Lorca: tres entrevistas...", p. 112.

[81]FERRÁNDIZ TORREMOCHA, J. "En la universidad-*La Barraca*". *La libertad*, 1-11-1932. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", p. 515.

[82]D' AMICO, Silvio. "Incontro con Federico García Lorca". 1935/1939/1945. En: O.C. T. III, p. 638.

[83]JONH, Elena de. "Desde el otoño se canta a la primavera". *La pluma*, 2 (1980), p. 123.

Opera, desde luego en todo esto, una consideración objetiva, y es que Lorca tenía el empeño en devolver al pueblo lo que era suyo, o sea, de restaurar olvidados valores literarios colectivos. Él era consciente de que el siglo XVI y XVII había sido un teatro predominantemente popular, de corral, y se propuso, revivirlo con gran exigencia artística, desplazándolo de las salas de espectáculo comercial, y emplazándolo en el corazón de los pueblos, en sus plazas. Y lo que movió también una vocación tradicionalista y popular, en el sentido de recuperación y por su puesto nada de folklorismo, y de esto dan inequívocamente sus palabras en la primera representación que realizaron en Almazán (Soria) en una alocución previa, dijo:

"*Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos ocultos; y tener estas prodigiosas voces poéticas encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas.*

Hay mucho que hacer, pero nosotros iremos poniendo con verdadera modestia nuestro grano. El poco teatro clásico que ustedes han visto, ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso y a Calderón y a Vélez de Guevara, y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar el ridículo lucimiento de un divo.

El teatro Universitario no sólo se dedicará a los clásicos, sino también a los modernos universales de todas tendencias y además persigue, con las Misiones Pedagógicas, la creación de una escena moderna puramente popular y exclusiva del color y el aire de estas hermosas tierras...".[84]

En las arremetidas que a veces hacían contra Lorca por la representación de un teatro clásico por "*La Barraca*", respondía el poeta con unas afirmaciones, como esta:

"*Se ha dicho por ahí que por qué no representábamos obras modernas. Por la sencilla razón de que en España casi no existe teatro moderno; las cosas que se representan suelen ser de propaganda y malas, y sólo cobran vida graciosa a los excelentes directores que las montaban. Nuestro teatro moderno- moderno y antiguo; es decir eterno como el mar- es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar un "Mágico prodigioso" y tantas otras maravillas ¿Cómo vamos a hablar de teatro moderno?*".[85]

A pesar de estas declaraciones de Federico, en esa "*ignorancia*" del teatro moderno, no lo son, ya que su gran preocupación fue "*La Barraca*", que se hizo cargo de ello como algo personal, y realmente lo que quiere es hacer comprender la decadencia actual del teatro, y esta será una labor difícil, ya que persigue la fuerza suficiente para devolver al pueblo de "*lo que se le ha apartado*".[86] Reconoce que el problema de la novedad en el teatro está enlazado en gran parte a la plástica, a la puesta en escena en general, a la escenificación; que ayuda a aclarar esta dicotomía entre teatro antiguo y nuevo teatro:

---

[84]F.G.L. "Alocución previa a una representación de *La Barraca*". ¿1932? Ver también: "Al pueblo de Almazán. Alocución previa a una representación de *La Barraca*". Julio, 1932. En: O.C. T. III, pp. 434-435.

[85]E.M.B. (Enrique MORENO BAEZ). "*La Barraca.* Entrevista con su director Federico García Lorca". *Revista de la Universidad Internacional de Santander,* 1 (1933). En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p.

[86]SUERO, Pablo. "Crónica de un día de barco con Federico García Lorca". 1933. En: O.C. T. III, p. 459.

"El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende, del ritmo, el color, de la escenografía... Creo que no hay en realidad, ni teatro viejo, ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo (el subrayado es mio) *Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda- nuevo por su contenido- En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de nuevo teatro. "Don Juan Tenorio" es lo más nuevo que a mi se me ocurre, lo que haría si me lo encargaran. El teatro viene del Romanticismo, al naturalismo y al modernismo (teatro pequeño de experiencia y arte) para caer siempre en el teatro poético y de gran masa de público, el "teatro-teatro", el teatro vivo... Cada teatro seguirá siendo teatro anclado al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de coger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con fantasía, no es teatro. Es preciso que apasione como el clásico- receptor del latido de toda una época".*[87]

Este será el sentido que Lorca dará a sus montajes de "*La Barraca*", que junto con la escenografía que fue totalmente novedosa, innovadora y vanguardista; la puesta en escena como director, el dar fuerza, vida y espectáculo, y sobre todo entendiendo como lo clásico tiene que apasionar en la actualidad, haciéndolo cómplice si es necesario de la historia contemporánea o de los mismos momentos vividos; de esta manera, no dudará en dar un sentido marcadamente social, casi revolucionario, a obras como "*Fuenteovejuna*" de Lope, acercándose así a lo que el mismo llama el drama de la vida actual, aunque su teatro no llegó a ser nunca revolucionario en sentido estricto como lo fue el de Rafael Alberti.[88]

Siguiendo una idea de Pérez Minik sobre la creación de un teatro nacional, entenderemos mejor la pretensión de Lorca en "*La Barraca*", en esta lucha que hemos planteado, entre el teatro clásico y la renovación de la escena a través de una estética de vanguardia, tanto en lo referido a la puesta en escena como a la escenografía. El teatro entendido como estado emotivo del pueblo es un aliento y una conciencia que se manifiesta en una voluntad decidida de cooperación, es un edificar que no basta con un esquema del arquitecto, sino que necesita ser, y así el literato como creador aparecerá siempre cuando el deseo es de colectividad, un ejemplo sería el teatro ruso contemporáneo, con sus masas en busca de autor.

Así la voluntad de la nación o del momento histórico determinado, desarrolla el instante en que comienzan a surgir los teatros nacionales, que serían ilimitados en su extensión. Así fue el caso de representación en ese momento del los autores más clásicos como Shakespeare o Lope de Vega, que se representan ahora, no sólo en España, sino en países con una vasta tradición teatral como Alemania o Rusia, eso si, vestido con una nueva escenografía post-expresionista. Y esta será la contrapartida del teatro puramente vanguardista, el de los "*ismos*", el propiamente Dadá o Surrealista.[89] El que los pueblos con su voluntad estética no entenderá y quedará relegado a sesiones privadas o a baladas provocativas, ya que el pueblo no va a entender esta construcción estética tan radical y nueva. Frente a esto, estuvo el teatro burgués o proletario más apasionado

---

[87]GONZÁLEZ DELEITO, Nicolás. "Federico García Lorca y el teatro de hoy". *Escena*, mayo (1935). En: O.C. T. III, p. 627.

[88]GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE, Emilio. "Al teatro con Federico...", p. 110.

[89]BEHAR, Henri. *El teatro Dadá y...*

y no menos innovador, en algunos casos.[90]

Habíamos hablado de la posible influencia de algunos de los grandes teóricos del teatro europeo en la escena del momento, incluso en determinadas concepciones escénicas, conectarán con el espíritu lorquiano de "*La Barraca*". El propio Max Reinhardt y su escuela teatral de Viena, era una escuela de responsabilidad, a la cual se llegaba mediante una serie de enseñanzas que partían de la educación física y del conocimiento de la literatura y las artes plásticas para llegar a través de la danza, el ritmo musical, etc., al diálogo psicológico perseguido. Reinhardt irá contra el mimetismo profesional y por tanto en contra de la tradición. La puesta en escena era una cuestión no abandonada nunca una vez separada cuidadosamente de la escenografía, que es un asunto distinto, porque un buen animador no está obligado a saber pintar o construir, aunque se haya de fijar en todos los detalles. Y la actuación constante en el escenario era el complemento didáctico indispensable, y precisamente esta ejercitación escénica fue la que dio tan buenos resultados en España, y no sólo en "*La Barraca*", sino en otros teatros similares como el de Misiones Pedagógicas o el "*Club Anfistora*"; donde surgirán el sentido del verdadero arte, con la ayuda de la emulación y la disciplina, de la percepción clara y profunda del calor del propio esfuerzo; tal es el procedimiento seguido por Reinhardt.[91]

Max Reinhardt hará hincapié en la importancia de la recuperación de los clásicos, para la escena contemporánea y también de la importancia del público, que es a quien va dirigido en definitiva la representación; ya que como dice el teórico, "*no hay mayor mentira que la de que el actor pueda olvidarse de los espectadores*", ya que ellos están pendientes de sus palabras, gestos y ademanes. Los clásicos como Shakespeare tienen un poder sin límites, "*Falstaff*" o "*Hamlet*" forman parte de un "*yo*" inagotable, invisible como un dios, los rodea y lo envuelve.[92] Esto puede ser aplicable a lo que está sucediendo en España, con Lope de Vega o Calderón, y sus más representativas obras.

Pero la renovación del teatro no va a depender solamente de la escena, sino también y en la misma proporción de los espectadores y público, muy tenido en cuenta por Federico García Lorca como hemos visto. Y esta renovación que parte de la escena y que posteriormente se centra en el público, se desarrolló en España con "*La Barraca*", y tal vez de no haber sido por la obligada interrupción de la Guerra Civil, hubiese desarrollado paralelamente construyendo una líneas teatrales a seguir.[93] Esta corriente fue la que llevó a cabo Erwin Piscator, con el que teóricamente hay un cierto paralelismo con Lorca, sobre todo en cuanto a la concepción social del teatro como una técnica de renovación de la escena. Y también en lo político. Aunque en esencia hay bastantes coincidencias entre ambos, Piscator realizará un teatro combativo y propagandista, muy en la línea de los renovadores rusos del momento como Meyerhold; un teatro de muchedumbres amenazadoras o vencidas, no iban a ser otra cosa que un regreso al antiguo estremecimiento clásico, desde el mismo instante en que los individuos aparecen zarandeados por una serie de fuerzas contrapuestas derivadas de las necesidades y pasiones propias, recordemos nuevamente la versión que Lorca realizó de "*La Barraca*".[94]

---

[90]PÉREZ MINIK, Domingo. "Notas para un teatro...".

[91]ALSINA, José. "Max Reinhardt, maestro". *Blanco y negro,* 10-12-1934.

[92]REINHARDT, Max. "El público y...".

[93]CAFFARENA GONZÁLEZ, Macarena. "De la 2ª República a la Guerra Civil: cambio..., p. 35.

[94]ALSINA, José. "El teatro de...".

El arte se convierte por tanto, en un "*arma*", y por este conocimiento nace el arte nuevo y expresamente político, del proletariado, y su teatro expresamente político, en contraposición al campo burgués. Piscator, el revolucionario del teatro en Alemania, describe en su obra el nacimiento y el vuelo de las tribunas proletarias, enseñando caminos completamente nuevos que abren las más amplias perpectivas al teatro del momento, porque a pesar de su gran masa, los obreros son pobres y en el sistema actual no podían mantener una tribuna, he aquí la conexión con la gratuidad de las representaciones para el pueblo, hechas por "*La Barraca*". Piscator había mantenido un teatro propio durante algunos años (1928-1930). Sus representaciones fueron expresamente políticas, derribando enteramente la tradición de la escena antigua y venerable, practicando formas completamente nuevas, aumentando el efecto de las piezas. Y el gran mérito particular de Piscator en Alemania ha sido el haber roto el "*teatro del arte*", tan fosilizado y vendido desde mucho tiempo.[95] También Lorca mantuvo, en cierto modo, esta forma de entender la nueva escena en el recién formado grupo teatral:

"*Nuestros Medios no nos dan sino para una decoración simplista, sobria, de buen gusto, pero limitada en sus medios de expresión. Esto no es teatro de arte*".[96]

El núcleo del teatro político ha de ser el tema o la idea principal, no la figura brillante de un actor, sino el trabajo del actor y del autor son secundarios, y esto es mantenido por el poeta en "*La Barraca*", donde no admitirá efectos de jerarquía:

"*¡Ah muy bien! Aquí no hay ni primeras ni segundas figuras; no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada cual arrima el hombro según sus aptitudes. Si uno hace de protagonista, otro se encarga de distribuir los bastidores, otro se convierte en un organizador de los efectos luminosos, y el que parece que no sirve para conductor de camiones. Una democrática y cordial camaradería nos gobierna y alienta a todos. Y así vamos carretera adelante...*".[97]

Siguiendo con la conexión del teatro político de Piscator y su parcial paralelismo en Federico, las piezas que en su forma original no se unan perfectamente a la idea, son cambiadas. Si vive el autor se pide a él de hacerlo. En caso de piezas clásicas y de todas donde el autor ya no vive, en otro esta ordenado de tachar escenas o juntar nuevas Y esto, como es sabido lo realizó Lorca en algunos de sus montajes, como comentaremos más ampliamente más adelante, así en "*Fuenteovejuna*" cambio el sentido total de la obra actualizándola, transmitiendo un espíritu democrático y humano de la nueva república, desarrollando la interpretación de esta obra en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas, quedando intacta por otra parte, la intención lopesca.[98] Aunque en alguna ocasión, el propio Lorca de muestras de contradicción:

"*Nuestro primer propósito era desenvolvernos sólo en ambientes universitarios. Después*

---

[95]KALTOFEN, M. "Teatro...".

[96]O.C. T. III, p. 535.

[97]SALAVERRÍA, José Mª. "El carro de la...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 310.

[98]BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca.* Madrid: Pliegos, 1984, p. 13.

hemos ido al campo y hemos encontrado allí tanta cordialidad y comprensión -quizás más- que en las capitales. Todo esto, a pesar de las imputaciones canallescas de los que han querido ver en nuestro teatro un propósito político. No, nada de política. Teatro y nada más que teatro".[99]

Piscator, a la revolución del teatro añadió la revolución técnica de la escena, queriendo acabar con la antigua distribución de las localidades en los teatros que separaba en diferentes capas sociales, los espectadores, los palcos, butacas y gradas, y nada menos que para esto colaboró con Walter Gropius, director de la Bauhaus realizando un proyecto de teatro dotado con las mayores perfecciones logradas en un momento determinado, quedando la escena en el centro del salón como un "*redondel circense*". Gropius intentará explotar así la idea de Piscator, en que el espectador entre en la acción, rompiendo la frontera de frialdad entre la escena y los espectadores.[100] Se une así Piscator a la vanguardia más radical con el "*Totaltheater*", que nunca llegó a construir, pero que entraría en contacto directo con los teatros didácticos, que ahora se reivindican, no olvidemos las Misiones Pedagógicas o la misma "*Barraca*", ya que a decir de Tafuri, "*enseñan a eliminar el comportamiento cotidiano del tiempo no objetivo, toda experiencia que no parta de las cosas y no vuelva a ellas...*".[101]

También Meyerhold fue en Rusia, como Piscator en Alemania, cumpliendo una época determinada poniéndose al servicio de su clase, enseñando al mundo proletario las miserias y horrores de esta civilización capitalista, empavesando los teatros con banderas en lucha. Aunque en cuanto a la puesta en escena de los montajes, si comulgó más de lleno con la estética de la vanguardia reinante, como entonces era el cubismo.[102]

El italiano Antón G. Bragaglia, que había pasado por Madrid en 1930 y la Residencia de Estudiantes, habló sobre su teoría del teatro moderno. Sus teorías se pueden considerar revolucionarias, entendido esto último como movimiento ampliamente popular, sea cual fuere su credo, deseaba un arte teatral nuevo. Aportaría un arte del dogma y del culto. El nuevo teatro italiano va a buscar la creación de una nueva psicología colectiva. Transformar el espectáculo en una religión, dejando a la representación un calor plástico reforzado, dejando a un lado la literatura, por todo lo que tiene de individual y particular, acabando así con los "*estados de ánimo*" del teatro burgués y europeo.[103]

Toda esta trayectoria ascendente de la escenografía y la renovación del teatro europeo dan en un inverso sentido, en palabras de Pérez Minik, a otro lado de la curva en una agotamiento de las auténticas esencias del drama occidental. El teatro de Max Reinhardt que prolonga la línea de otro extremo de la línea en el teatro de Piscator, tuvo una "*falsa*" cara revolucionaria, muestra el mismo origen a la otra cara burguesa de hombre de negocios. Y en todo esto, el público "*cansado y desatado*" de su intimidad, en postración ante la crisis, es decir, que el teatro de hoy es la resultante de un público agotado. Un teatro caro para un público rico:

"... *Necesitamos un hombre integral para el nuevo teatro dentro del nuevo orden.*

---

[99] O.C. T. III, pp. 533-534.

[100] LOPEZ TORRES, Domingo. "Arte social...".

[101] TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto...*, p. 143.

[102] ALSINA, José. "Los nuevos horizontes del teatro". *Blanco y negro*, 5-11-1933.

[103] ABRIL, Manuel. "Las tendencias italianas". *Blanco y negro*, 7-7-1925. Ver también: "Bragaglia en Madrid...".

Hombre que ha de llegar necesariamente. Revolución que no es el resultado de un determinismo económico y social. Una revolución que quiere ser humana, transcendiendo del egoísmo individual, y va contra el tener, lo anónimo, lo irresponsable y el individuo abstracto, para crear la persona concreta".[104]

El carácter propagandístico y educativo del teatro era universal, el arte revolucionario, tal y como se entendió en Alemania o Rusia, servía para atraer a los campesinos y al semiproletariado, y este no fue el caso de "*La Barraca*" hacia el teatro clásico español, encargándose de llevarlo al pueblo, pero también hacia la conflictividad social y hacia la consistencia de la lucha que debía emprender, por ejemplo, con otros repertorios de teatro clásico y una lectura del texto teatral total. Y por si no quedaba claro, las obras utilizaban la emoción como elemento de solidaridad, de comunión entre obra y persona, entre escena y patio de butacas, etc., Y esta postura no fue reconocida por muchos autores, pero lo cierto es que el espectador popular se enfrentó ante obras que le hablaban de las razones por las que luchaban los protagonistas y se producían una identificación que los hacia asumir reivindicaciones suyas; como en algunas representaciones de "*La Barraca*", bajo la directa supervisión de Lorca.[105] Recordamos, en este sentido, por ejemplo la anécdota de María del Carmen García Lasgoity, componente del grupo teatral lorquiano, la cual se vio intervenida por el público en una representación de "*La guardia cuidadosa*", que aunque sea espontánea e ingenua no deja de ser significativa, en este entremés "*Cristinica*" un personaje, elige a un sacristán; se armó una protesta al dudar si debería elegir entre el soldado y el sacristán; el público intervenía a favor de uno o del otro, pero los más tiraban por el soldado y hubo que aceptar que así fuera.[106] Este fue un suceso entre tantos que ocurrieron.

Podemos decir en definitiva, que "*La Barraca*", junto Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, junto a otros grupos que triunfaron, como el de las Misiones Pedagógicas, el "*Club Anfistora*" o el "*Búho*" valenciano, formaron un estimulante "*centro de investigaciones*", que iban desde la puesta en escena de obras clásicas, con un objeto contemporáneo y unos decorados innovadores e interesantes. Lo meramente vanguardista estaría presente en muchas ocasiones, como Lorca apuntará en diversos apartados.[107]

Pero lo verdaderamente **VANGUARDISTA** que aportó "*La Barraca*" al panorama teatral y artístico, además de las puestas en escena que realizaría Lorca, fueron las decoraciones y distintas escenografías de las obras montadas, como veremos en un epígrafe aparte. Y verdaderamente, esta iniciativa tendrá unas profundas implicaciones con las **artes plásticas**, y es que con "*La Barraca*", se van a difundir por los recónditos lugares españoles la concreciones de unos lenguajes artísticos hasta ahora desconocidos por un público popular. Con "*La Barraca*" se va a cumplir una pequeña utopía, que consistiría en lo que las distintas galerías de España hubieran sido en cierto modo manifestaciones plásticas vanguardistas, y esto iba a pasar a ser, una experiencia completa y nueva y un acto de comunicación en la que los baremos de incomprensión

---

[104]PÉREZ MINIK, Domingo. "Un teatro de la crisis...".

[105]VICENTE HERNANDO, César de. "Piscator y el teatro revolucionario...".

[106]GARCÍA LASGOITY, Mª del Carmen. "Recuerdos de *La Barraca*". En: SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca...*, p. 170.

[107]OLIVA, César. "El teatro de la generación del 27". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993), p. 94.

que habitualmente habían rodeado a los lenguajes plásticos, se sustituyen por un acercamiento más espontáneos que acababa, por coincidir con esa interpretación purificadora de los nuevos lenguajes que tantas veces había perdido de desde las infinitas exégesis del arte nuevo y tantas veces se había negado desde la naturaleza misma de los circuitos de consumo.[108]

Hay dos caracteres que en un principio van a contribuir a definir el fenómeno de la vanguardia en España -respecto a sus precedentes decimonónicos- son su ruptura con esa división dogmática del arte en compartimentos estanco rígidamente diferenciados y su reivindicación de un arte efímero, cuyo impacto actual fuera tan rotundo que la excusa de las muchas veces muerta prolongación de los objetos. Este arte ni es *eterno* ni lo pretende, tiene su sentido en la vivencia inmediata que provoca, es tan absoluto y frágil como ella misma. He aquí las razones por las que la vanguardia resulta irreductible y en cualquier caso incómoda para la academia. Y estas dos características concurrirán nítidamente en "*La Barraca*", ya que aparte de su espíritu teatral y último objetivo que ésta tenía, era sobre todo una base privilegiada para la convergencia de diferentes procedimientos artísticos que luego se constituirían en la unidad del espectáculo. Allí van a concurrir, pintores como Benjamín Palencia, José Caballero, Ponce de León, Norah Borges, Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Santiago Ontañón; escultores como Alberto; figurinistas como Bartolozzi; arquitectos como Fernando Chueca y Luis Vivanco; tramoyistas y fotógrafos como Gonzálo Menéndez Pidal y Arturo Ruiz Castillo; músicos como Benedito, y un largo etc., además todo esto coordinado y dirigido por Lorca y Ugarte, y con los universitarios-actores. Todo esto concluía en la unidad del espectáculo; y todo esto se pondría al servicio de un ideario didáctico y pedagógico, en principio ajeno a la propia idiosincrasia vanguardista, aunque más tarde veremos que si participaría de los movimientos estéticos innovadores del "*arte nuevo*".[109]
El criterio renovador de "*La Barraca*" se extendía al concepto moderno de la plástica escénica; y para ello escogió Federico a pintores y artistas más interesantes e innovadores del momento en España, todo un alarde de conocimientos no exento de algún riesgo.

Habíamos anotado anteriormente que uno de los propósitos más importantes en los extractos de la Memoria de "*La Barraca*", y como punto de arranque de este proyecto cultural, que el criterio renovador no se referiría únicamente al repertorio literario, sino que se extendería y se centraría sobre todo en la plástica escénica, y para ello se buscarían pintores que participen en estas nuevas ideas estéticas, pretendiendo dar una unidad de coloración y estilo en la escena, que iban a se objeto de un especial cuidado.[110]

El propio Federico García Lorca tendría muy presente la modernidad y la vanguardia a lo hora de escoger a los pintores y colaboradores, llegando a decir a propósitos de los escenógrafos y pintores que trabajarían con él:

"*Como escenógrafos, tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso*".[111]

---

[108]BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas...*

[109]GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y CALVO SERRALLER, Francisco. "La Barraca y su entorno". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...* s.p.

[110]Ver nota 28.

[111]RAMÍREZ, O. "Teatro para el...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Encore...", p. 65.

Lorca fue un gran conocedor de la vanguardia plástica del momento, no sólo ahora cuando se ocupa de "*La Barraca*", sino que anteriormente, en la década de los veinte estuvo muy conectado con todo lo que acontecía en torno a la innovación del arte de su tiempo. Sirva de ejemplo significativo, la conferencia que dio el 27 de octubre de 1928 en el Ateneo de Granada, en el curso de un acto con motivo de la edición de la revista "**Gallo**", del que Federico fue co-fundador. Intervinieron en este celebrado acto, además de Lorca; Joaquín Amigo, redactor del "*Manifiesto antiartístico catalán*" en la propia revista "*Gallo*", pero que fue firmado por Salvador Dalí, Lluis Montanyá y Sebastía Gasch;[112] Manuel López Banús, Carlos Fernández Casado, Enrique Gómez Arboleya y Francisco Menoyo. La conferencia se anunció con el título de "*Sketch de la pintura moderna*", y no estaba preparada para la imprenta, como lo indican las alusiones informales de la conferencia a los cuadros que el poeta proyectó en forma de diapositivas para ilustrar sus palabras. Si analizamos detenidamente sus palabras, observaremos el gran conocimiento que poseía del arte de su tiempo, conociendo todas las tendencias estéticas y renovadoras del momento; y es más, comprendiendo toda la revolución que se estaba llevando a cabo en la renovación de las artes plásticas, haciendo frente, en cierto modo, a aquellas palabras de Ortega y Gasset que decían:

"*Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella, la ha propuesto dedonadamente deformada, romper su aspecto humano, deshumanizarla*".[113]

Lorca afirma en un momento de la citada conferencia:

"*Ya la pintura es libre y está elevada al rango espiritual de las artes que se bastan a si mismas y que desviadas de todo agente exterior emplean todas sus resonancias en profundidad*".[114]

El poeta realiza un repaso de algunas de las vanguardias plásticas más importantes, haciendo un especial hincapié en el Cubismo, que lo considera como una superación en la pintura y una creación dentro de los límites plásticos, insólita y absolutamente nueva, surgiendo otras escuelas nuevas que haciendo uso del color como el cubismo, no sólo harán plástica sino literatura y como el dice "*mala literatura*", como el caso del Futurismo.[115] Sigue analizando las corrientes artísticas, aludiendo al Futurismo y al dadaísmo, que entran dentro de lo que llama "*pintura literaria*", al que van impresos una mezcla de ideas políticas y movimientos de ciudades. Pero siempre considerando al cubismo como el movimiento verdaderamente regenerador. También hará una mención especial a España, a la que considera el honor de haber producido los tres pintores más revolucionarios de la pintura actual, que fueron Picasso, Juan Gris y Miró; los dos primeros cubistas y calificando a este último como el más europeo y cuyo arte es el "*más inclasificable*

---

[112] AMIGO, Joaquín. "El manifiesto antiartístico...".

[113] ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del....*, p. 63. Ver también: HENARES, Ignacio. *Discurso pronunciado en su recepción académica sobre "El arte y el pensamiento en la Granada del siglo XX"*. Granada: Real Academia de Bellas Artes *Nuestra Señora de las Angustias*, 1995, pp. 21-33. (El discurso fue pronunciado el 19 de octubre de 1995).

[114] Federico GARCÍA LORCA. "Sketch de la nueva...". En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 461. (La Conferencia fue dada en el Ateneo de Granada el 27 de octubre de 1928, en un acto de la revista *Gallo*).

[115] Ibíd.

porque tiene demasiados elementos astronómicos para ceñirse a una nacionalidad típica".[116] Acabando con una alabanza al genio español como gran creador, y en otro se va a fijar a la hora de escoger a los pintores-decoradores de "*La Barraca*". Lorca apoya incondicionalmente a la pintura del momento, y es necesario anotar estas palabras con las concluye la conferencia, para poder entender su propósito estético y su fin:

"*No cabe duda que la pintura actual es un hecho tangible que abarca a todos los países del mundo. Y como siempre que se trata de un gran movimiento, coincidimos sin estar de acuerdo gente de todo el mundo. Y la prueba de fuerza arrolladora que lleva es la actitud de la vieja pintura, cuyas exposiciones ya no interesan a nadie, y el médico y la sordidez de los viejos pintores truquistas, que no quieren ver, no quieren oír en su fracaso y se encierran a copiar la maravillosa e incopiable realidad que destrozan sus telas. La vieja pintura se retira en dramática retirada* [...]

Es imposible que el arte se mineralice y yo tengo verdadera compasión a los artistas que no luchan y se disciplinan y sueñan imposibles, que quieren ver realizados. Por eso me dan una piedad infinita todos los viejos pintores que diariamente, sin esfuerzo, ni alegría, ni dolor, se ganan el triste pan nuestro de cada día copiando y recopiando sus modelos. Yo les quemaría los cuadros y los echaría a la calle, a la lucha, la fuego del hombre y del amor apasionante de Dios.

El arte tiene que avanzar como avanza la ciencia día a día en la región increíble que es creíble y en el absurdo que se convierte luego en una pura arista de verdad.

Antes de terminar quiero decir que nuestra posición es honrada. Que tenemos todos fe en lo que decimos y que ni las risas ignorantes ni el tachado de locos o de otras cosas nos importan nada. Nada en absoluto.

La fe y la alegría de una hermosa época futura esta clavada y forma parte de nuestras conciencias. Señoras y señores, el Sketch de la pintura moderna ha terminado".[117]

Esta conferencia leída en 1928, cuando España se debatía estáticamente entre la tradición y la vanguardia, tiene una gran importancia y significación, no sólo para el análisis que estamos llevando a cabo, sino para la historiografía y poética artística española contemporánea. Observamos el gran conocimiento por parte del poeta de las distintas corrientes artísticas y de los "*ismos*" del momento, como el cubismo, futurismo o dadaísmo. Toda esta preocupación por lo innovador o moderno del suceder en las poéticas plásticas y artísticas serán una constante durante su corta vida. A la hora de escoger los pintores para su colaboración con el grupo teatral, fueron artistas jóvenes que se debatían entre el seguir con la tradición más inmediata o el investigar nuevas formas de creación plástica.

Unos de los caracteres primarios del arte de vanguardia es el experimentalismo, en un sentido técnico y formal, se puede hablar también de "*experimentalismo creador*", muy usado por Federico García Lorca que se debate entre lo más avanzado estáticamente, y el "*folklore nacional*", perteneciendo todavía a una sociedad estática y cristalizada. Como apunta Poggioli, en las artes plásticas y figurativas el "*elemento etnográfico obra sólo en el plano inferior del arte aplicado y en función decorativa: la pintura y la escultura modernas, han sufrido más bien la influencia de la rígida geometría de la máquina que los ingenuos arabescos del arte popular*". Aunque el conflicto más importante no estaría en entre el arte de vanguardia y la cultura

---

[116] Ibid., p. 464.

[117] Ibid., pp. 466-467.

etnográfica, "*sino entre arte de vanguardia y cultura de masas*".[118]

En una entrevista hecha a Federico, sobre la actualidad y el desarrollo de la vocaciones artísticas e intelectuales, el poeta mantiene una postura muy acorde con el dominio estético de la vanguardia, dice:

"*El ambiente de nuestro tiempo aparece muy confuso, pero no tanto para que se pueda uno convencer de que esta confusión no tenga aurora clara. Se percibe en todo el mundo, se pugna para desatar un nudo que ofrece grandes resistencias. De ahí está la oleada social que todo lo anega. En estas circunstancias, el arte ha venido a constituir una preocupación secundaria en el mejor caso, puesto que en otras, poquísima gente le presta atención. Vea usted lo que ha ocurrido en Francia con la pintura. Desde el final de la guerra se congregaron en París pléyades de excelentes pintores de todos los países. No ha habido época en pintura como aquella. Ni el Renacimiento italiano puede compararsele. Entre aquellos pintores descollaban las de la escuela española, con Picasso a la cabeza. Se compraban cuadros, tenían una alta categoría social los artistas...*".[119]

La vanguardia iba a ser sin duda, el mejor antídoto contra el provincianismo, el andalucismo y el gitanismo. Y en esto tuvieron que ver mucho sus nuevos amigos de la Residencia de Estudiantes que conoció a principios de los años veinte, entre los que destacaban principalmente Dalí y Buñuel, que lo impulsaron hacia los estilos más radicales y "*abstractos*".[120]

Una y otra vez, Federico insiste en la importancia e influencia de la española **Escuela de París** y de los pintores que allí realizan sus trabajos, los verdaderamente innovadores crearon su obra en París, ya que si comparamos la obra de Picasso, Gris, Julio González, Gargallo, Bores, Miró, Dalí, etc., con los que aquí se quedaron, sin desmerecer, éstos últimos salen perdiendo, como ya pudimos analizar en el primer capitulo.[121]

Lo interesante de todo esto, es que algunos de los pintores que estuvieron formándose en París, trabajarán con Federico posteriormente en "*La Barraca*", llevando a sus realizaciones toda la experiencia acumulada y aprendida. Así en un articulo aparecido en la revista granadina "*Gallo*", se publica un articulo firmado por la Redacción, aunque parecen salidas de la pluma del poeta, dice lo siguiente:

"*En los próximos números daremos a conocer la labor de dos pintores granadinos: Manuel Ángeles Ortiz e Ismael González de la Serna hoy triunfantes en París. Lo hacemos para servir de estímulo a sus compañeros de Granada que arrastran hoy sus viejecitos corazones por el lodo de la pintura más detestable y manida.*

Da verdadera pena, verdadera angustia, entrar en cualquier exposición de cualquier artista granadino. Son jóvenes y tienen más de cien años de vida. Todo está hecho con receta,

---

[118] POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte...*, p. 135.

[119] PRATS, Alardo. "Los artistas en el ambiente...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", p. 284.

[120] DURÁN, Manuel. "Lorca y las vanguardias". *Hispania*, 69, 4 (1986), p. 767.

[121] BONET, Juan Manuel. "Entre París y Vallecas (notas sobre el arte español de los años 20)". *Ínsula*, 529 (1991), p. 9.

todo está apagado, muerto, sin la menor gracia de juventud...".[122]

Palabras estas significativas, que entroncan muy directamente con el discurso que habíamos apuntado anteriormente a propósito de la conferencia dada por Lorca en 1928 sobre la pintura moderna, hay un envolvimiento de contemporaneidad en ambos articulos.

La característica fundamental de la Escuela de París, como reitera Federico una vez más, será la indagación de las últimas consecuencias del cubismo, seguida por la mayoría de los pintores que viajan a París.[123] Y sobre todo esto, el "*mito picassiano*", la fascinación que ejerció sobre los artistas e intelectuales españoles, que va desde la fundación de "*Arte joven*" en Madrid, primera de las grandes revistas de vanguardia, hasta el nombramiento de Picasso en 1936 como director del Museo del Prado, y este "*mito*" fue decisivo para la consolidación de la vanguardia en España aunque no tuviera demasiados seguidores.[124]

El grupo de pintores de la Escuela de París era bastante numerosa, entre los más destacados estaban Bores, Cossío, Viñes, Peinado, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Miró, Olivares, Togores, González de la Serna, etc., buscando la mayoría de ellos ideas directrices, entre el rigor matemático de los pintores cubistas y el naturalismo. Todos esperaban huir del realismo subjetivo, dando una concesión importante a la imaginación. Todos ellos intentaron progresar hacia una pintura más pura. No partirán de una realidad directa y objetiva, sino que esta fue subjetiva. Con todo esto lo que pretenden buscar en un nuevo lenguaje pictórico, hasta lograr bastarse así mismos.[125]

No debemos olvidar otro hito importante en la trayectoria y el interés que Lorca mantuvo siempre por las artes plásticas, tanto practica como teóricamente. Lorca, es de todos sabido, fue un prolífico dibujante, aportando una particular visión al arte contemporáneo español. Además tuvo siempre un particular interés por la renovación de las artes en España, como hemos venido observando en anteriores declaraciones y como él mismo pudo demostrar a largo de su vida como artista plástico; haciendo incursiones serias en estéticas que irían de un infantilismo aparentemente ingenuo hasta un expresionismo desbordado y un surrealismo trágico.[126]

La participación de García Lorca en el Manifiesto del "*Salón de Artistas Ibéricos*", firmado por una heterogénea pléyade de críticos, pintores, escultores y poetas como pudimos ver en el primer capitulo de este trabajo. Este manifiesto estaba firmado por hombres de muy diversas tendencias estéticas, y lo único que realmente unía a todos, fue una pertenencia incondicional a la vanguardia, dentro de un amplio eclecticismo. Y en este escrito hay una serie de posicionamientos muy cercanos al ideal estético lorquiano:

"*Somos muchos los que venimos notando, con dolor el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, en ocasiones porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozcan Madrid cuanto interesante*

---

[122] "Los pintores de Granada". *Gallo*, 1 (1928).

[123] MORENO GALVÁN, José Mª. "El arte español entre...", p. 382.

[124] CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y surrealismo...", p. 7.

[125] OLIVARES, A. "Los pintores españoles en...". TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes...".

[126] Entre la abundante bibliografía destacamos: GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Federico García Lorca, dibujante y...". De la misma autora: "Bajo el astro de la noche". En: *Federico García Lorca. Dibujos...* Ed. Mario HERNÁNDEZ. Y *La pintura surrealista en....*

produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de ésta época... [...] *No nos une, pues una bandera, ni una política: no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie: habrá preferencias en nosotros, pero en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso...* [...] *... procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya cual o tal tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquella que estén de ordinario menos atendidas y que sean indispensables para le cabal entendimiento de algún sector de arte viviente*".[127]

En la exposición se acogieron diversos estilos diversos y contradictorios, como ya pudimos ver; desde Solana a Juan Gris, y desde Vázquez Diaz a Dalí, en un alarde verdaderamente heterogéneo.[128] Este poder aglutinante fue lo más característico de la manifestación. Poco a poco fueron depurando caminos y perdiendo este eclecticismo, para ir ganando en rigor y posición, así cuando en 1932, esta Sociedad de Artistas Ibéricos publica la revista "*Arte*" está manteniendo posiciones y sobrepasadas, intentando defender posiciones que ya no corresponderían con su tiempo, o estaban totalmente superadas, y esto lo comprendieron muy bien todos aquellos que tomaron partida no sólo por el arte moderno, sino por una estética en concreto de esta definición tan extensa que suponía el arte moderno, como podría ser el cubismo, el surrealismo o las corrientes abstractas, y este hecho no sería constatado por críticos que siguieron muy de cerca esta "*Sociedad*",[129] pero si se dio cuenta en Tenerife, el director de "*Gaceta de Arte*", Eduardo Westerdahl, que siguió todos los cambios más interesantes y la progresión de artistas que participaron en este salón de 1925, como Alberto, Ponce de León o Norah Borges.[130]

Lo interesante de este acercamiento a la Sociedad de Artistas Ibéricos, fue que muchos de los participantes trabajaron posteriormente con García Lorca, algunos ya habían trabajado con él, como fue el caso del uruguayo Rafael P. Barradas, que diseñó los figurines para "*El maleficio de la mariposa*" en 1920, otros trabajarán más inmediatamente, como Dalí en "*Mariana Pineda*" en 1927; los demás lo harán más adelante principalmente en "*La Barraca*" y algunos montajes comerciales, como Alberto, Benjamín Palencia o Manuel Ángeles Ortiz; que como dijo Moreno Villa, "*Granada ya tiene en París a Manuel Ángeles Ortiz*", que denota esa ansiedad por esta renovación plástica, concluyendo con sus palabras: "*Esperemos que la Sociedad de Artistas Ibéricos consiga presentarnos en fecha próxima algo de lo que esos ibéros producen más allá de la frontera*".[131]

Pero tal vez el problema más importante que nos debemos plantear antes de acabar este capitulo, donde hemos conjugado "*arte popular*" con "*arte de vanguardia*", autores clásicos con experimentación escénica contemporánea, que se llevará a cabo en "*La Barraca*"; sería la aportación de una serie de pintores al teatro, y que fue una constante en la escenografía de la primera mitad del siglo XX (especialmente en la época de las vanguardias históricas), como

---

[127] ABRIL, Manuel y otros. "Salón de artistas ibéricos...".

[128] PÉREZ MINIK, Domingo. "La exposición de los Ibéricos...".

[129] ENCINA, Juan de la. "De Arte...".

[130] BOZAL, Valeriano. "La renovación artística de 1925...", p. 256.

[131] MORENO VILLA, J. "Nuevos artistas. Primera...", p. 90.

pudimos comprobar en el capitulo introductorio.

Cumpliendo ante todo una función ilusionista, que hallaremos en los hallazgos de los "*ismos clásicos*", con la incorporación de grandes pintores como: Vuillard, Toulouse-Lautrec, E. Munch, E. Barlach, Moholy-Nagy, Giorgio de Chirico, Oskar Schlemmer, Picasso, Matisse, Braque, Léger, Miró, Chagall, Derain, Sonia Delaunay, Jean Cocteau, Raoul Dufy, Masson, etc. En el caso de la aportación española, fue Lorca el que se valió de pintores para múltiples puestas en escena, especialmente en el capitulo de "*La Barraca*", comportando grandes elementos de renovación formal pero no de cambio de estructura del sentido del espacio. Así, los pintores al no ser propiamente escenógrafos, o sea de dedicación exclusiva, tuvieron que plantearse el espacio escénico como un espacio pictórico, continuando así el error de planteamiento, que de base tuvo la escenografía a la italiana, este fue el problema de la bidimensionalidad, que se acentuará como un problema a la hora de llevar los bocetos al espacio escénico, lo decorados de la mayoría de los pintores tendrían el defecto de la planitud, faltando la sensación de profundidad.[132]

En definitiva, y como apunta Ignacio Henares, el hecho de analizar éste proyecto cultural como una estética de vanguardia, la hacemos con una intencionalidad muy clara, y es valernos de Federico García Lorca y su obra en general, para devolver las vanguardias de preguerra a la historiografía contemporánea y revelar todos los intereses de éstas poéticas que durante tanto tiempo habían sido silenciadas, en cierta manera, junto por supuesto a toda una Generación irrepetible.[133]

VI.3. ITINERARIOS Y RECORRIDOS. PARTICIPANTES Y COMPONENTES.

Como no pretendemos escribir nuevamente la historia del grupo teatral Universitario "*La Barraca*", ya realizada en gran parte, creemos necesario recordar aunque sea sucintamente los distintos itinerarios por los que anduvo el grupo teatral; y como homenaje recordar también a sus componentes en su labor de misioneros de la cultura y enseñanza del arte a los más desfavorecidos (el pueblo).

Los itinerarios que siguió "*La Barraca*" a lo largo de sus casi cinco años de existencia, fueron los siguientes:

-Primer itinerario (julio 1932): Burgo de Osma-San Lorenzo-Iglesia de San Juan de Duero (Soria)-Soria-Agrega-Vinuesa-Almazán-Madrid (Entremeses de Cervantes: "*La cueva de Salamanca*", "*Los dos habladores*" y "*La guardia cuidadosa*". Auto sacramental de Calderón: "*La vida es sueño*".

-Segundo itinerario (octubre 1932): La Coruña-Santiago de Compostela-Pontevedra-Villagarcía de Arosa-Vigo-Bayona-Ribadeo-Cangas de Onís-Grado-Avilés-Oviedo. (Entremés de Cervantes).

-Tercer itinerario (octubre 1932): Granada (Entremeses de Cervantes. Calderón de la

---

[132]SALVAT, Ricard. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

[133]HENARES, Ignacio. "Figuración y Generación del 27". *Letras del sur*, 1 (1978).

Barca: "*La vida es sueño*").

-Cuarto itinerario (octubre 1932): Madrid (Entremeses de Cervantes. Primer acto de "*La vida es sueño*" de Calderón).

-Quinto itinerario (otoño 1932): Valdemoro (Entremeses de Cervantes. "*La vida es sueño*" de Calderón).

-Sexto itinerario (invierno 1932): Madrid (Entremeses de Cervantes).

-Séptimo itinerario (diciembre 1932-enero 1933): Alicante-Elche-Murcia ("*La vida es sueño*" de Calderón).

-Octavo itinerario (marzo 1933): Toledo.

-Noveno itinerario (Semana Santa 1933): Valladolid-Zamora-Salamanca.

-Décimo itinerario (primavera 1933): Madrid (Espectáculo homenaje a Antonio Machado: "*La tierra de Alvargonzález*").

-Décimoprimer itinerario (julio 1933): Valencia-Utiel-Játiva-Almansa-Albacete-Alcaraz-Infantes-Valdepeñas-Tembleque ("*Fuenteovejuna*" de Lope de Vega. Entremeses de Cervantes).

-Decimosegundo itinerario (agosto 1933): León-Santander-Burgos-Tudela-Pamplona-Estella-Logroño-Huesca-Ayerbe-Jaca-Canfranc (Entremeses de Cervantes: "*El retablo de las maravillas*". Lope de Vega: "*Fuenteovejuna*", con un ballet folklórico dirigido por Pilar López, "*La Argentinita*" y el paso de Lope de Rueda, "*La tierra de Jauja*").

-Decimotercer itinerario (otoño 1933 e invierno de 1933-34): Madrid (Tirso de Molina: "*El burlador de Sevilla*").

-Decimocuarto itinerario (marzo 1934): Sevilla (Entremeses de Cervantes. Lope de Vega: "*Fuenteovejuna*").

-Decimoquinto itinerario (abril 1934): Tánger-Tetuán-Melilla (Entremeses de Cervantes).

-Decimosexto itinerario (agosto 1934): Santander-Ampuero-Villacarpo-Frómista-Palencia-Peñafiel-Cuéllar-Sepulveda-Riaza-Segovia (Tirso de Molina: "*El burlador de Sevilla*". Juan del Encina: "*Égloga de Plácida y Victoriano*". Antonio Machado: "*La tierra de Alvargonzález*").

-Decimoséptima itinerario (1935): Madrid y su provincia. (Lope de Vega: "*Fuenteovejuna*").

-Décimo-octavo itinerario (agosto 1935): Santander (Universidad Internacional)-Santander (Puerto Chico)-Medina de Pomar-Espinosa de los Monteros (Lope de Vega: "*El*

caballero de Olmedo". Tirso de Molina: "*Las almenas de Toro*". Entremeses de Cervantes. Juan del Encina: "*Égloga de Plácida y Victoriano*". Calderón: "*La vida es sueño*").

-Decimonoveno itinerario (1935): Homenaje a Federico García Lorca: "*El retablillo de don Cristóbal*". Cervantes: "*Los dos habladores*").

-Vigésimo itinerario (otoño 1935; invierno 1935-36 y febrero 1936): Madrid-Salamanca-Ciudad Real (Homenaje a Lope de Vega: "*Fuenteovejuna*". Cervantes: "*El retablo de las maravillas*").

-Vigésimo primer itinerario (abril 1936): Sabadell-Barcelona-Tarrasa (Entremeses de Cervantes. Lope de Vega: "*El caballero de Olmedo*").[134]

Lo que aquí presentamos es un itinerario esquemático de todas las andanzas de "*La Barraca*" y como señala Sáenz de la Calzada, es posible que se olvide algún pueblo o ciudad, pero ayuda a hacernos una idea de los distintos recorridos que abarcaron casi en su totalidad los territorios de la geografía española, contemplada por gentes de Cantabria, Galicia, León, Castilla, Melilla o Andalucía. Hubo bastantes actuaciones del grupo teatral, unas recordadas con incidentes otras no, como veremos en el momento de analizar cada uno de los montajes. Aunque nos gustaría resaltar una en especial, como fue la que tuvo lugar en la Universidad Internacional de Santander en 1935, donde obtuvo un clamoroso éxito, como si se hubiese tratado de un grupo profesional; haciéndose con gran interés la prensa local e incluso la nacional. El éxito no se restringió únicamente a Santander, sino que prácticamente en cada actuación por los pueblos de España supuso un éxito verdaderamente especial, y esto era recogido con gran entusiasmo por los componentes del grupo, sin que faltasen críticas negativas e incidentes de un marcador carácter desagradable, evidentemente.[135]

Ciertamente hubo por parte de Federico un intento de universalización e internacionalización del grupo teatral universitario, del que incluso se dijo que fue uno de los mejores grupos teatrales de Europa, dentro de sus características especiales.[136] El mismo Lorca cuando hace la presentación oficial del proyecto en casa de los Morla, dice:

"*Llevaremos "La Barraca" a todas las regiones de España; iremos a París; a América,...*

---

[134]LAFFRANQUE, Marie. "Por l' etude de Federico García Lorca: Bases chronologiques". *Bulletin hispanique*, 3-4 (1963), pp. 333-377. Ver también: SANZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, pp. 166-167.

[135]La bibliografía sobre las distintas actuaciones de *La Barraca*, por los distintos lugares de España es muy abundante. Sólo apuntaremos unos cuantos artículos interesantes, los demás aparecerán el la bibliografía final Ver sobre todo: VALBUENA MORÁN, Celia. *García Lorca y "La Barraca" en Santander*. Santander: Peña Labra/Institución Cultural de Cantabria, 1974. CUSTODIO, Alvaro. "Recuerdo de *La Barraca*. Santillana del Mar y Así que pasen 40 años". *Primer Acto*, 149 (1972). "Teatro Universitario *La Barraca*". *Blanco y negro*, 6-11-1932. BYRD, Suzanne W. *García Lorca: "La Barraca" and the spanish National theather*. New York: Abra, 1975. LAMBRY, Jean. *Historie interne et externe du théâtre universitarie "La Barraca" dirigida por Federico García Lorca et Eduardo Ugarte de 1931 a 1936*. (Memoria inédita para el Diploma de Estudios Superiores, dirigida por Charles Aubrun). París: Facultad de Letras, 1961. LANDEIRA YRAGO, José. "Galicia e o momento estelar de *La Barraca*". *Grial*, 87 (1985), pp. 76-88. MASINA, Ferruccio. *Federico García Lorca e La Barraca*. Roma: Capelli Editori (Documenti di teatro), 1966. N. de la F. "En Isabel la Católica. La Agrupación universitaria *La* Barraca, representa *La Vida es sueño*. *El defensor de Granada*, 8-10-1932. N. de la F. "El teatro universitario *La Barraca* representa al aire libre tres entremeses de Cervantes". *El defensor de Granada*, 9-10-1932. "La Barraca en Granada". *El defensor de Granada*, 8 y 9-10-1932. Etc...

[136]HIGUERA, Eulalia-Dolores de la . *Mujeres en la vida de García Lorca*. Granada: Diputación provincial/Editora Nacional, 1980, p. 175.

al Japón".[137]

Y ya en pleno funcionamiento del grupo, en septiembre de 1934, Federico entusiasmado por el éxito que está teniendo "*La Barraca*", llegó a decir:

"*También los extranjeros ¡cómo alabaron la Barraca! Jean Prevost dice que no ha visto por Europa ningún teatro universitario mejor. Ha causado tanto entusiasmo que este invierno iremos a París. Allí inauguramos el Colegio Español y daremos varias representaciones. También Ezio Levi, profesor de la Universidad de Nápoles, quiere que vayamos a Italia, ya veremos*".[138]

Rafael Alberti se hace eco de las nuevas andanzas de Federico, su especial amigo, desde París, donde también se ha puesto en marcha un grupo teatral que tendrá unas connotaciones muy similares a las de "*La Barraca*", Alberti escribió unas palabras muy significativas que aquí reproducimos por su significado especial:

"*Como sé que en estos momentos cierto sector de alegres e inteligentes universitarios españoles, al frente del gran pipirigallesco Federico García Lorca, construye su "barraca" para precipitarse a los caminos, quiero decirle que ya por los de Francia, aprovechando fiestas, domingos y vacaciones, otro grupo de compañeros, entusiastas del aire y de las más puras formas del teatro, anda desde un año divirtiendo y educando a las buenas gentes de la barriadas parisienses, de las provincias y de los pueblos. Y como ya se sabe que el sino de los cómicos es siempre caminar, caminar, hacia los cuatro vientos, puede ser que pronto, en la revuelta más inesperada, se encuentren todos algún día...*".[139]

Pero no encontrarían nunca, a pesar de que estas palabras fueron escritas en 1932 y apenas si "*La Barraca*" ha comenzado a dar su primeros pasos; ya que a pesar de que Federico más que nadie, había creado y animado, al grupo Universitario teatral que había fundado, éste poco a poco irá distanciándose de "*La Barraca*", sobre todo a partir de Agosto de 1935 para entregarse de lleno a su propia creación literaria. Aunque el grupo no moriría, a pesar de la desaparición anual de la subvención gubernativa, sino que seguiría ahora sus andanzas, pero ahora con Federico más en segundo plano, encargándose de todo Eduardo Ugarte y los demás componentes.[140] Que ya había adelantado el mismo Federico, la relevancia de Eduardo Ugarte para el grupo teatral y fundamental en la colaboración de los distintos éxitos del grupo y por tanto responsable de su papel como co-director:

"*Debes decir, como cosa previa, que los éxitos de "La Barraca" se deben a Ugarte tanto como a mi. La modestia agresiva de este hombre le impulsa a silenciar sistemáticamente su*

---

[137]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, p. 131.

[138]CHABÁS, J. "Vacaciones de...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Nouveaux...", p. 280.

[139]ALBERTI, Rafael. "Farsas primitivas y modernas. Los cómicos de la legua y *La Barraca* de los estudiantes de España". *El Sol*, (1932). En: ALBERTI, Rafael. *Federico García Lorca, poeta y amigo*. Granada: E.A.U.S.A., 1984, p. 256.

[140]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Nueva York...*, pp. 374-375.