labor".[141]

A pesar del progresivo distanciamiento de su fundador, continuará por los caminos de España, es más después incluso de la muerte del poeta granadino, en agosto de 1936, "*La Barraca*" seguiría representando obras para el bando republicano, aunque ahora evidentemente en tono nostálgico y como un auténtico homenaje a Federico su mayor artífice, pero sobre todo como apoyo legítimo de la República, ya que los estudiantes supieron unirse pronto a este clamor que pedía la Guerra todos los esfuerzos, así, si hasta ahora habían recorrido los caminos españoles para despertar la imaginación del pueblo; ahora llegaban con el comienzo de la Guerra Civil, hasta las ciudades, lanzando un reto juvenil con su arte delicioso a las compañías comerciales que estaban en cartel, convirtiéndose ahora su misión en lucha. Ya en Madrid, en el mes de septiembre de 1936, el grupo da su primera representación de guerra para la "*Motorizada de Hierro*". A partir de entonces actuarán en el Fontalba, en el Español, en hospitales, etc. Pero también llegaron estos estudiantes con su grupo hasta los frentes de combate como la conmovedora patrulla *Cervantes*, y otros lugares como relata el propio poeta Gil-Albert, en el momento en que escribía estas palabras: " *y no es menos cierto que alguna vez las balas enemigas han pasado silbando sobre este ligero tabladillo de los entremeses*".[142]

En su empeño de representar al gobierno republicano, "*La Barraca*" irá mucho más allá, y así a partir de la inauguración del Pabellón español de la **Exposición Internacional de París de 1937**, donde participarían artistas como Picasso, Gargallo o Julio González, además de una muestra interesante de nuestros más innovadores en la vanguardia plástica del momento. El pabellón no se planteó como único objetivo servir de mero contenedor de objetos e información, sino que se actuó como centro de atracción con múltiples actividades que irían desarrollándose a lo largo de los meses que estuvo abierto. Así se celebrarían en el patio del mismo, que fue diseño del arquitecto catalán Josep Lluis Sert, una serie de espectáculos coreográficos, cinematográficos, etc. Y a finales de agosto o comienzos de septiembre, el teatro Universitario "*La Barraca*" ofrecería representaciones de mañana y tarda durante quince días.

El programa oficial decía lo siguiente:

1º "*Fuenteovejuna*" de Lope de Vega.

2º a) "*Égloga de Plácida y Victoriano*" de Juan del Encina.
b) "*La cueva de Salamanca*" (intermedio de Cervantes).
c) "*El gran teatro del mundo*" o "*La vida es sueño*" (autos sacramentales de Calderón de la Barca).[143]

Aunque según testimonio de Clara Janés, mujer del escultor y escenógrafo Alberto Sánchez, "*Fuenteovejuna*" no llegó a representarse, pues Alberto volvió a Valencia en septiembre, cuando había comenzado a hacer los decorados y se los llevó consigo, por haberse podido utilizar.

---

[141] Interviú a Eduardo Ugarte y García Lorca. *El Imparcial*, 2-5-1932. En: GIBSON, Ian. "Federico García Lorca: tres...", p. 115.

[142] GIL-ALBERT, Juan. "*La Barraca*". *Hora de España*, 10 (1937), p. 77.

[143] Texto del programa oficial de actividades, enviado por el Comisionado Español al Comisario General de la Exposición. s/f. *Bibliothéque Historique de la Ville de París*. (Ver nota siguiente).

Probablemente, ocurriera algo similar con las restantes piezas teatrales.[144] Y aunque en el programa se ofreciera la intervención de "*La Barraca*", ésta nunca se produjo, con lo que aquel sueño de internacionalización del teatro universitario que tanto Lorca como Alberti habían anunciado, no se llegó a producir. Pero esto afortunadamente ha trascendido y la universalización de Federico García Lorca ha hecho que sólo el pronunciar su nombre: "*La Barraca*", sea asociada directamente al poeta, como una de sus obras más personales y más injustamente olvidadas, aunque actualmente haya trascendido por su carácter verdaderamente universal y su especial significado para un momento histórico de la España del siglo XX.

En cuanto a los componentes del grupo teatral tenemos que decir que formaron un grupo bastante amplio, que iban desde los actores hasta los técnicos de luces y sonido. Los citaremos aquí, como un verdadero homenaje a una labor tan importante para la modernización del teatro español contemporáneo, y por propia simpatía hacia ellos y ellas, que incluso he tenido la gran fortuna de conocer a algunos componentes vivos, con los que pude conversar en torno al tema que nos ha tocado estudiar, aunque sobre todo lo que ha supuesto, ha sido un gozo personal el poder hablar con parte de la memoria viva de nuestro pasado reciente.[145]

Directores técnicos, secretarios, etc:

-Ambrosio Fernández-Llamazares.
-Rafael Rodríguez Rapún.
-José Luis González.
-Francisco José Alfonso Pardo.
-Aniceto Fernández.
-Antonio Román-director artístico que no asumió.
-Alfonso Sánchez.
-Nazario Cuartero
-Emilio Loma.
-Fernández Montaña.
-Emilio García Ruiz.

Técnicos de luces, tablados, fotografía:

-Arturo Ruiz Castillo.
-Gonzálo Menéndez Pidal.
-Luis Meana.
-Aurelio Romeo.
-Luis Martínez Sancho Simarro.
-Fernández Montaña.

---

[144] ALIX TRUEBA, Josefina. "El pabellón español de la Exposición Internacional de París, 1937". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Pabellón español, 1937. Exposición internacional de París.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 152-153. (Se celebró en el MNCARS de Madrid, del 25 de junio al 15 de septiembre, 1987).

[145]* He conocido y he podido conversar con: Mª del Carmen García Lasgoity, Luis Sáenz de la Calzada, Edmundo Rodríguez, Arturo Ruiz Castillo, Carmen Obradors, José Obradors, Pedro Miguel González Quijano, y a la hermana de Federico, Isabel García Lorca; cuya información nos ha sido muy útil y a los que quedaré siempre agradecido.

Actrices de "*La Barraca*". Primera época:

-Julia Rodríguez Mata.
-Pilar Aguado.
-Enriqueta Aguado.
-Lola Vegas.
-Mª del Carmen García Lasgoity-

Segunda época:

-Isabel García Lorca.
-Laura de los Ríos.
-Mercedes Ontañón.
-Conchita Polo.
-Camen Galán Torres.
-Carmen Risoto.
-Carmen Diamante.
-Mary Gloria Morales.
-Esperanza? Elena?
-Mary Carmen García Antón.
-Teresa Risoto.
-Carmen Torres.
-Esperanza Fernández.

Nombres de los actores:

-Modesto Higueras.
-Jacinto Higueras.
-Diego Marín.
-Alberto González Quijano.
-Joaquín Sánchez-Covisa.
-Carlos Congosto.
-Daniel Jiménez Cacho.
-Alvaro García Ormaechea.
-José Obradors del Amo.
-Rafael Calvo.
-Alvaro Muñoz Custodio.
-Manuel Puga Jiménez.
-José Mª Navas y Sanz.
-Luis Sáenz de la Calzada.
-Arturo Sáenz de la Calzada-
-Edmundo Rodríguez.
-Julián Orgaz.
-Eduardo Ródenas.
-David Tarancón García.
-Emilio García Ruiz.
-Carmelo Mota Monreal.

-Germán Bleiberg.
-Luis Ruiz Salinas.
-Enrique González de Francisco.
-Leopoldo Castedo.
-Luis Hernández Manresa Figueroa.
-Agustín Leyva Andía.
-Ramón García del Diestro.
-Francisco Bolude Ferrero.
-Torrente.
-Ángel Graíño Díaz.
-Antonio Laguardia.
-Ramón Pontones.
-Julián Risoto.
-Juan Antonio Morales.
-Domingo.

Apuntador y jefe de tramoya:

-José Obradors del Amo.

Modistas:

-Señora de Aguado.
-Encarna.
-Peris.

Señoras acompañantes:

-Eulalia Lapresa.
-Dª Pilar Aguado.
-Josefina Mayor.
-Dª Pilar.

Músicos:

-Julián Risoto Martos.
-Carmen Risoto Martos.
-Mario González Etcheverri.
-Julián Orgaz.
-Tere Risoto.
-Carbonero.
-Isaac García.

Instrumentos:

-Bandurria, laúd, guitarra y violín.

Coro:

-Carmen Risoto.
-Julián Risoto.
-Mario González.
-Cochita Polo.
-Julián Orgaz.

Chóferes:

-Arturo Ruiz Castillo.
-Aurelio Romeo.
-Luis Simarro.
-Pereira.
-Nazario Cuartero.
-José Alcalá Zamora.
-Emilio Loma.

Maquillaje:

En la perfumería, Alvarez Gómez.

Los decoradores y figurinistas, directores y mecenas, además de las obras representadas, ya han sido anteriormente citados. Tal vez se olvide algún nombre, sirva igualmente para recordarle en su ausencia.[146]

[146] Apéndice facilitado por Mª del Carmen García Lasgoity, a Luis Sáenz de la Calzada y reproducido en: *La Barraca. Teatro...*, pp. 227-229.

VI.4. ESCENOGRAFÍA Y DECORACIÓN TEATRAL.

VI.4.1. LOS PINTORES-ESCENÓGRAFOS DE "*LA BARRACA*".

A lo largo de los epígrafes anteriores hemos ido adelantando en cierta forma los auténticos artífices de las distintas puestas en escena del grupo teatral "*La Barraca*". Fueron éstos los encargados de diseñar y realizar los bocetos de decorados y figurines para más tarde llevarlos a escena mediante la realización de los mismos. Bajo sus lápices o sus pinceles crearon un mundo plástico bidimensional, primero en los citados bocetos y más tarde fueron trasladados a los telones de fondo y laterales; esas ideas concebidas sobre un papel o sobre un lienzo. Estos pintores, como hemos citados en diversas ocasiones, formaron parte de un nutrido grupo de artistas, que se moverán estéticamente entre la tradición y la vanguardia en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil española. Esta iniciativa teatral de Federico García Lorca, además de lo puramente dramático, tuvo unas profundas implicaciones en relación con las artes plásticas. Participarán unas artistas, que en su mayoría se encontraban en primera fila, a la "*vanguardia*" de la modernidad, llegando incluso algunos de ellos a un nivel internacional, exponiendo fuera de España en ciudades como París, Berlín o Copenhague. Aunque en esta participación teatral junto a Lorca, cambiarán sus habituales manifestaciones plásticas que normalmente hacían en galerías o exposiciones organizadas; por una exposición itinerante con la concreción de estos nuevos lenguajes artísticos que hasta ahora eran desconocidos por el público al que mayoritariamente iban a ir dirigidas las obras de teatro, marcadamente popular, sacados ahora en un nuevo contexto fuera de los circuitos normales de consumo.

Este grupo fue un núcleo fecundo de convergencia interdisciplinar, puesto al servicio de la expresión teatral, como es sabido, muchos de estos artistas estaban inmersos en ese mundo peculiar de la vanguardia española, que fluctuaba entre el cubismo y el surrealismo, entendido evidentemente a lo "*ibérico*", no obstante muchos de los decorados o figurines que analizaremos y que se realizarán para estos montajes, son deudores de estos principios estéticos, mezclando distintas tendencias desde el cubismo al futurismo, aunque con total predominio del surrealismo o de algunas de sus peculiaridades o elementos procedentes de esta compleja estética y asimilados a lo español.[1] Es, tal vez, una preferencia dada por García Lorca a ciertas soluciones surrealistas en la escenificación llevada a cabo por cada uno de los distintos pintores, ya que durante el tiempo que tuvo vida el grupo teatral, hubo un predominio de las corrientes estéticas surrealistas, al menos eso entendemos.[2]

Al respecto es interesante tener en cuenta el testimonio de alguno de los componentes del grupo, como el caso de **José Caballero**, joven pintor que participó en diseño y realización de algunos de los decorados de las obras que se montaron, y el mismo subraya el predominio de ésta estética:

---

[1] GARCÍA DE CARPI, Lucía. *La pintura surrealista en...* (Hace un somero análisis de cada uno de los pintores que nosotros vamos a estudiar).

[2] ARANDA, Francisco. *El surrealismo...*, p. 124.

"Cuando llegué a Madrid en 1932 el Surrealismo estaba en todo su apogeo y virulencia atizado por aquella maravillosa generación del 27 en la que llegué a tomar parte como uno de sus más jóvenes componentes. El confrontamiento con aquel mundo me deslumbró desde el primer momento. Era como si aquel lenguaje me fuera ya conocido de antemano y sólo tuviera que unirme a él, sin hacer ningún esfuerzo...";

incluso el mismo Caballero hace la distinción entre el surrealismo francés y la versión española:

"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 mayor libertad de captación...",

introduce también lo andaluz:

"... porque creo que la influencia del clima andaluz marcó de una forma muy particular el entorno del surrealismo español, en sus vivencias determinadas".[3]

Como podemos ver por el testimonio de José Caballero, lo cierto era que el surrealismo español, estaba bastante cerrado en el interior de nuestras fronteras, teniendo una expresión y un lenguaje propios y nutriendose de si mismo. Aunque la evidencia de los diferencias entre el surrealismo español y francés, no quiere decir que fuesen contradictorias, sino que algo podían tener común. Será en este contexto donde se moverán nuestros artistas, en un espacio ciertamente indefinido, aunque concretado en cierto modo, por la labor propia de Federico García Lorca.

Los demás componentes del grupo de pintores-escenógrafos, también se hicieron partícipes de este entramado vanguardista de caminos que se cruzan o corren en paralelo par volver a cruzarse en la creación española de estos años, creándose auténticas divergencias ante la vanguardia, y de ello serán partícipes los restantes pintores: Alberto, Manuel Ángeles Ortiz, Ponce de León, Santiago Ontañón, Benjamín Palencia, Ramón Gaya y Norah Borges, que fueron los distintos artistas elegidos por Federico para la realización de sus escenografías de "*La Barraca*".[4] Todos y cada uno de ellos se movieron a lo largo del panorama vanguardista español, y no todos crearán de la misma forma, ni siquiera muchos de ellos coincidirán estéticamente, algunos formaron incluso un grupo independiente como "*La Escuela de Vallecas*" de Benjamín Palencia y Alberto, otros los eligió Federico por la amistad que les unía, como Caballero o Manuel Ángeles Ortiz, y otros por su propia valía, como Ramón Gaya o Norah Borges (única mujer-pintora del grupo), pero casi siempre había un vínculo de unión entre ellos y el poeta.

La evolución estética y las líneas en las que los distintos pintores se moverían fueron muy divergentes, como comprobaremos en el análisis pormenorizado de cada uno de ellos, así: Norah Borges mantendrá en un principio relaciones con el futurismo prácticamente en solitario; Palencia evolucionará desde las ideas de pureza y sencillez poética de pintura neofigurativa, sucesora de sistemas visuales herederos hasta inmiscuirse plenamente en lo surreal; algo parecido le interesará a Alberto aunque a él lo que le sucederá fue descubrir el último mito de lo agrario o lo ibérico; M. Ángeles Ortiz o Ponce de León plantearán una extraña cercanía entre lo surreal y la *Nueva*

---

[3]CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas con un...". En: *El surrealismo*. Ed. Antonio BONET-CORREA., pp. 196-197.

[4]ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenográfos para el teatro de Federico García Lorca". *Villa de Madrid*, 81 (1984).

Objetividad, o el *realismo mágico*; o Ramón Gaya más en relación con la poesía y la crítica pictórica, acencandose más la mundo refinado realista y literario con un cierto radicalismo.[5]

Como anota Valeriano Bozal, hay una serie de principales tendencias o movimientos en la renovación plástica española de vanguardia, que fue llevada a cabo por estos artistas la mayoría de ellos prácticamente desconocidos, lo que suponía una dura tarea. De forma general van a reaccionar contra las formas académicas y el aislamiento del arte español, situando sus miradas en el extranjero, principalmente en Francia. Buscarán nuevas formas estéticas, menos académicas y tradicionales y experimentarán sobre las nuevas formas de vanguardia. Pero, como hemos señalado, estos artistas se van a mover en todas direcciones parándose principalmente en el Cubismo y en el Surrealismo, a veces incluso combinándolos a su capricho personal. Sirva de ejemplo de este embrollo estético, el hecho de que España es seguramente el único país donde podemos encontrar surrealistas ideologicamente de *derechas*, como lo fue Dalí o Alfonso Ponce de León, ambos colaboradores de Lorca en distintas empresas.[6]

En definitiva, intentaremos analizar en este punto de un modo crítico cada uno de los artistas que colaboraron con García Lorca en el "*La Barraca*", pero no será éste un análisis exhaustivo de su obra, porque el trabajo entonces excedería de nuestros límites marcados, sino como un acercamiento a cada uno de ellos en una valoración crítica y como aportación particular al mundo de la escenografía y de la creación plástica en general. Haremos un breve recorrido por su vida y obra, sólo para ayuda de la valoración de los distintas aportaciones. En muchos de los casos, la bibliografía no ha sido muy abundante, sino todo lo contrario; quiere esto decir que faltan estudios globalizadores de la mayoría de éstos artistas, como el caso en concreto de Ponce de León o Norah Borges. Queda, por tanto, abierto el campo a múltiples investigaciones de la obra de estos creadores, aunque nosotros intentaremos definir un poco más a cada uno de ellos.

Podemos concluir este punto con unas palabras muy elocuentes de un gran amigo y también colaborador, en cierto sentido, de García Lorca; un hombre del 27, José Bergamín:

"*Los pintores deberían de pasar siempre por esta prueba del teatro: de esa máscara transparente, que como un enorme cristal de aumento, los afirma o los anula. Así lo hizo Picasso: partiendo de sus figuraciones teatrales para llegar a su "Guernica"*".[7]

VI.4.1.1. ALBERTO SÁNCHEZ (1895-1962).

Alberto Sánchez (Toledo-1895, Moscú-1962) o Alberto- como firmaba y le gustaba que le llamasen- es uno de los artistas más importantes del arte de nuestro siglo XX, al menos así lo afirma el crítico e historiador Valeriano Bozal,[8] considerándolo no sólo el mejor escultor de la España anterior a la Guerra Civil, sino como uno de los grandes innovadores de la escultura de

---

[5]CARMONA, Eugenio. "Pintura y poesía en la generación del 27 (Seis aproximaciones)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993). Ver también: HENARES, Ignacio. "La pintura y la estética en Alberti". *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (1990), p. 193.

[6]CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A. "Vanguardia y surrealismo...".

[7]ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos...", p. 72. Ver también: RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Picasso, 85*. Barcelona: Labor, 1968, pp. 142-145.

[8]BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico en España (1900-1936)*. Madrid: Península, 1967.

nuestro tiempo. Porque será la escultura su mayor aportación a la plástica contemporánea, sin dejar de lado su incursión en el mundo del dibujo y el diseño escenográfico para el teatro y el cine, sin olvidar su labor como teórico y crítico.

Sin embargo, sigue siendo un gran desconocido, al menos para el gran público consumidor de arte, a pesar de la abundante bibliografía dispersa en numerosas publicaciones. Existe una monografía completa de Mª Jesús Losada Gómez,[9] en la que aparece catalogada gran parte de su obra. Aunque tal vez, el desconocimiento de Alberto, ha sido su falta de difusión por una parte, y su olvido en el período franquista, por su exilio en la U.R.S.S., donde continuó su obra con gran éxito hasta su muerte acaecida en 1962.

Alberto era un desconocido,(y sigue siéndolo en parte) hasta los años setenta, cuando se celebró la gran exposición de sus obras en las Salas Centrales de la Dirección General de Bellas Artes, en los bajos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Posteriormente se creó una Fundación, que se haría cargo de gran parte de su obra conservada, con el único objeto de difusión universal; éstas obras encontrarán un feliz acomodo en la calle Academia 7, de Madrid, muy cerca del Museo del Prado, esta iniciativa tuvo lugar gracias a la labor de su viuda, Clara Sancha y de su sobrino Jorge Lacasa. Pero realmente nos preguntamos ¿Qué ha sucedido para que se haya producido un olvido tan grande de un artista tan innovador? Sabiendo, que incluso, participó en el Pabellón de la Exposición Internacional de París, con figuras tan reconocidas internacionalmente como Picasso, José Luis Sert, Miró o Julio González.[10]

Desde luego, la influencia de la Guerra Civil trastrocó su vida, y la marcha a la Rusia Soviética en 1938 como profesor de dibujo de los niños españoles evacuados allí, y donde trabajó sobre todo como escenógrafo y abandonando prácticamente la escultura, su quehacer más importante.

Tal vez también influyó en su olvido, su labor de hombre y artista comprometido y revolucionario, participando en diversas campañas contra el fascismo y en defensa de la Unión Soviética. Es de destacar, en este sentido, la participación en una exposición que se celebró en Diciembre de 1933 en el Ateneo de Madrid, realizada por los artistas revolucionarios y simpatizantes, entre los que se encontraba él.[11] Quizás todas estas situaciones tomadas en parte por el franquismo hizo que Alberto cayera en un injusto ostracismo de que aún no se ha recuperado.

La importancia de Alberto como un importante creador de nuestro siglo y su aportación como un gran innovador de la escultura, es destacada por artistas tan decisivos como Picasso, que fue amigo personal del artista, participando conjuntamente en el Pabellón español de 1937, con la celebérrima escultura perdida cuyo título evoca una época de especial conflictividad: "*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*", que era una pieza de carácter monumental convertido aquí en victima de la modernidad aunque imponiendo su voluntad grandiosa.[12] Algunas de las palabras que Picasso dedicaba a Alberto decían:

"... *Era un hombre muy grande, como aquella escultura que presentó en la Exposición*

---

[9]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en su...*

[10]RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. "La nueva sede de la Fundación Juan March y el Museo de Alberto". *Bellas Artes*, 42 (1975).

[11]"I Exposición de Arte Revolucionario". (Ateneo de Madrid, 1 a 12 de diciembre, 1933).

[12]AZCOAGA, Enrique. "Las iniciales grandiosas de Alberto Sánchez". *El Urogallo*, 3 (1970), p. 27.

de París y que habría que buscar ahora, saber donde está.

La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, con muchos artistas importantes. Con sus teorías y su obra suscitó una inquietud creadora e impulsó los movimientos artísticos de vanguardia que rompieron en España con el academicismo, con el conformismo reaccionario...".[13]

Esto lo decía Picasso un año después de la muerte de Alberto en 1963, España mientras tanto lo ignoraba.

No fue el único artista que escatimó en elogios para Alberto, si repasamos distintas críticas en diversas publicaciones en su vida anterior a su exilio, siempre es considerado como un artista especial y como los más innovadores de la plástica escultórica contemporánea. El crítico Manuel Abril, uno de los críticos que mejor supo leer y contemplar la obra de los demás con una profusión y generosidad como pocos lo han hecho en nuestra historia de la crítica contemporánea. Sus artículos dispersos por la multitud de revistas de la época.[14] Entre algunas de esas críticas que dedicó a Alberto, coloca al artista entre la plana mayor de los escultores europeos que siguen su mismo rumbo, aunque con mucha más agilidad y más propiedad que la mayoría de ellos, concluyendo con palabras tan elogiosas como:

"Alberto hace esculturas y hace estampas; pero no es propiamente un escultor: es un poeta. Poeta que expresa en plástica y plasma en materias nuevas la constante ebullición de su imaginación creadora".[15]

Y no terminará ahí, a propósito de una exposición en el A.D.L.A.N. (Amigos de las artes Nuevas) en 1936 de esculturas y dibujos, lo sitúa nada más y nada menos que sucesor de Picasso en el panorama del arte nuevo, y como uno de los más de la trayectoria de ADLAN. El trato es de fenómeno artístico, creando una escultura excepcional y casi única, lo mismo en lo complejo que en lo expresivo. Y no sólo de la escultura sino también de sus dibujos, como nuevas trasposiciones al mundo del plano, y de la comparación, continuando al igual que en la escultura con las calidades plásticas, concluyendo con unas palabras tan significativas como:

"... Aquí donde Goya explotó el género; y Solana, después añadió bastante más y de fuerza, en esos dominios Alberto consigue triunfar con personalidad y fuerza enorme".[16]

Pablo Neruda, amigo personal de Alberto, y con motivo de su muerte, sorprendido por otra parte, considera al mismo como la aventura más arriesgada de la plástica española, incluso llegando a decir de su obra, como la mejor escultura de su tiempo:

---

[13] "Palabras de Picasso sobre Alberto. (27 de octubre de 1963)". En: *Litoral*, 49-50 (1975), p. 108. También en el año 1964 escribió el prefacio del libro *Alberto* de Peter MARTIN (seudónimo de Luis LACASA, sobrino de Alberto). Budapest: Corvina, 1964. Donde ofrece sobre todo, abundante documentación gráfica de la etapa de la Unión Soviética.

[14] TORRE, Guillermo de. "El crítico Manuel Abril". *Bellas Artes*, 7 (1971).

[15] ABRIL, Manuel. "Alberto Sánchez". *Revista de las Españas*, noviembre-diciembre (1931). (A propósito de una exposición en el Ateneo de Madrid). En: BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la república*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 233.

[16] ABRIL, Manuel. "Un fenómeno artístico. Alberto. La exquisitez antibonita. Ex salón de exposiciones. Del Arco. Salón de fotografías". *Blanco y negro*, 31-6-1936.

"Cada una de sus obras era un pequeño planeta que buscaba su órbita en el espacio ilimitado de nuestro pensamiento y de nuestro sentimiento y que entraba en ellos despertando presencias desconocidas..." [...] *Las obras de Alberto Sánchez, severas y grandiosas, nacidas en la intensa comunicación entre un hombre y su patria, criaturas del amor extraordinario entre una gran ser humano y una tierra poderosa, permanecerán en la historia de la cultura como monumentos erguidos por una vida que se consumió buscando la expresión más alta y más verdadera de nuestro tiempo".*[17]

También dedicó alguna poesía al escultor de origen póstumo, aunque no fue el único, otros amigos que lo conocieron y ayudaron y que convivieron con él, también dedicaron poemas o elogios a este artista, entre ellos Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Blas de Otero o Juan Rejano.[18]

Evidentemente, no acabarán aquí los elogios, homenajes y críticas dedicados a nuestro artista. Hemos seleccionados estos textos por parecernos alguno de los más significativos de los dedicados al escultor; siempre por su carácter favorecedor y positivo hacia el artista.

Alberto es conocido sobre todo como un escultor, ya que será ésta tarea la más ardua e importante de su vida, y la que dedicará el mayor tiempo. Pero también se introdujo en el mundo de la pintura y el dibujo, a través de los distintos encargos que le hicieron tanto en España como a partir de 1938 en la Unión Soviética, en donde además trabajó en el cine. Aunque su etapa creativa más interesante se desarrolló principalmente entre 1925 y 1939.[19]

De esta forma podemos reconocer dos etapas bien diferenciadas por su estilo; una primera de formación hasta 1925 y la segunda desde esa fecha de mayor perfección y madurez escultóricas que le sumergieron de lleno dentro de una estética cercana al surrealismo. Así podemos introducir a Alberto en la lista de escultores jóvenes que no repiten las formas usuales. Y de 1920 en adelante se van a iniciar en el arte español nuevas formas la mayoría dentro de lo que podríamos denominar como arte de vanguardia y su expresión más primaria y original será la "*Exposición de Artistas Ibéricos*" de 1925, donde el artista participó entro otros muchos artistas, como pudimos ver.[20]

Alberto, el segundo de los seis hijos del panadero Miguel Sánchez, nace en Toledo el 8 de abril de 1895. A los siete años trabaja de porquerizo y repartidor de pan; aunque pronto sentiría la fascinación de las formas, los colores y las materias en un insaciable deseo de saber y conocer. No pudo ir a la escuela porque su familia lo necesitaba para trabajar. Sólo a los 15 años aprendería a escribir y a leer, gracias a su amigo. Posteriormente trabajaría como aprendiz de herrero, zapatero, escayolista y finalmente panadero, ya en Madrid donde su familia se trasladó. Intentó entrar en la Escuela de Artes y Oficios aunque no fue admitido por carecer de los rudimentos culturales necesarios. Aunque Alberto, tuvo otras escuelas, los museos a los que visitaba frecuentemente, y los mismos oficios que ejercía, a través de los cuales entró en contacto

---

[17]NERUDA, Pablo. "El escultor Alberto Sánchez". *El siglo*, 2-2-1964. En: NERUDA, Pablo. *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada, 1967. T. II, pp. 1122-1125.

[18]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en...*, pp. 157-166. (Se recogen alguna selección de los poemas dedicados al escultor). Ver también el homenaje dedicado en la revista *Litoral*, 17-18 (1971).

[19]MARCHÁN FIZ, Simón. "La escultura española de Alberto Sánchez (1895-1962)". *Goya*, 97 (1970).

[20]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Alberto Sánchez. Su obra en España". *Bellas Artes*, 31 (1974).

con materias diversas desde la suave harina hasta el arisco cuero y duro hierro, que más tarde le servirían de mucho.

Después de realizar el servicio militar en Sevilla, regresará a Madrid, donde conocerá a Rafael P. **Barradas**, que fue el que lo inició en el mundo de las corrientes artísticas contemporáneas, poniéndolo en contacto con el mundo intelectual del momento.[21] Aquel encuentro fue óptimo para Alberto, que hasta entonces sus concepciones artísticas estaban presididas por la intuición y la anarquía. Barradas en cambio tenía una posición en el mundo artístico español, y una preparación muy sensible para captar todas las corrientes nuevas. Alberto aprendió con él a ver las calidades plásticas de los objetos cotidianos. Le enseñó desde la comprensión y utilización del lenguaje estrictamente plástico, hasta la conexión con las vanguardias europeas y una enorme ansia de búsqueda. De la mano del propio Barradas entró en la célebre exposición de los "*Ibéricos*" de 1925, es por tanto decisiva la influencia de Barradas sobre Alberto, que llega a decir de él, "*si yo he tenido un maestro de iniciación en las artes plásticas ha sido Barradas*".[22]

Alberto se convierte en discípulo de Barradas, le sigue en sus dibujos como puede apreciarse en los objetos de la época, y orienta su arte por los caminos de lo que entonces era la vanguardia en España: *el neocubismo*. Esta era la tendencia dominante en pintores y escultores que rechazaban el academicismo, el regionalismo o la rutina modernista, entre ellos cabe destacar a Daniel Vazquez Díaz, García Maroto, Ramón Gaya, Ángel Ferrant, Victorio Macho, Emiliano Barral o Mateo Hernández. Pero este cubismo estaba más inspirado directamente de Cezanne que el cubismo estricto de un Picasso, Gris o Braque. Obras de este momento que destacan fueron: "*Mujer de Castilla*", "*Maternidad*", "*Toro*", "*Buey*" o "*El Cid Campeador*".[23]

Después de la experiencia de los "*ibéricos*", que fue un auténtico brote de vitalidad en el campo artístico español del momento, Alberto pasará directamente a la acción y va a fundar junto a Benjamín Palencia, "**La Escuela de Vallecas**". Aquí se produce un giro en su obra, dando lugar a las primeras esculturas neocubistas o de planos ha pasado con gran rapidez a un tipo de esculturas preocupado por las formas orgánicas, la función del hueco el sentido paisajista y unos dibujos marcadamente realistas y satíricos. De las proximidades del cubismo ha pasado ahora a las proximidades del surrealismo. Y este empeño lo hará junto a artistas que buscarán imágenes similares, como Ángel Ferrant, Francisco Lasso, Antonio Rodríguez Luna, Benjamín Palencia o Maruja Mallo. En general, las formas orgánicas fueron típicas del surrealismo español. Sin embargo, Alberto destacará a la cabeza visible del grupo, lo que lo hará el menos surrealista de todos, por otra parte. En algunas piezas de Alberto podemos descubrir lo que figurativamente serían formas orgánicas como ramas retorcidas, piedras, surcos de tierra labrada o el propio paisaje de Vallecas Pero producirá en él, un hallazgo importante que fue la nueva valoración del hueco y el volumen que hace sus esculturas, adelantándose a los hallazgos de artistas de la talla de **Arp**, **Brancusi** o el mismo **Henry Moore**, que utilizó el hueco en sus obras muy posteriormente.[24]

---

[21] JANÉS, Clara. "Alberto, cazador de la verdad más allá de lo real". *Bellas Artes*, 53 (1976).

[22] "Fragmento de las memorias de Alberto". Fondo bibliográfico de la Fundación Alberto. En: ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 11 (1974), p. 214.

[23] BOZAL, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez". *Revista de Occidente*, 1 (1970).

[24] GONZÁLEZ VICARIO, Mª Teresa. "Alberto: *Maternidad* o la última escultura de la imaginería española". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 25 (1986).

Como afirma, Westerdahl, Alberto fue más allá de la necesidad expresiva de los primitivos, y se refiere a su primera inspiración de las esculturillas ibéricas del Cerro de los Santos. Sus objetos van a encerrar una energía sin servicio, una fuerza poética incontrolada, una construcción. El artista despertará en plena en conciencia sorprendiendo al trance de sus masas. Así mientras Brancusi trabaja unas sustancias intuídas a un conocimiento geométrico, a una expresión racional; o Arp nos da en sus masas un coágulo del subconsciente, de puro valor universal. Alberto pretende dotar esas masas de un concepto anti-universal, de un nacionalismo como las cartas de los vientos que circunscriben a zonas geográficas (Vallecas) la presencia de determinadas corrientes; y todas estas ideas las plasmará en sus escritos teóricos. Y en esta disyuntiva en la que que se encuadra Alberto, como en el arte nuevo español de entonces, la división en dos bandos; uno de esencia nacional, entroncando con la tradición y la raza; y otro libre en el tiempo conectando con lo humano y la continua recreación del universo.[25]

Los artistas reconocidos provenientes de las filas que hemos denominado como arte nuevo, van a realizar un surrealismo más o menos ortodoxo. Aunque junto a ellos, y debido a la nueva legalidad republicana, al amparo de las publicaciones culturales y políticas de signo progresista, comienza a desarrollarse un realismo latente hace tiempo y de relativa calidad estética, y aquí entrarían nombres como Ramón Puyol, Maside, Emiliano Barral, Arturo Souto, Pérez Mateos, etc. Y esta tendencia se va a definir como revolucionaria, y entrará en colisión con el surrealismo. El hecho de que Alberto participe aparentemente de ambas tendencias exige un breve examen.[26]

Siguiendo a Valeriano Bozal en éste polémica, vemos que las filas del surrealismo contaba con nombres ilustres en sus filas como Dalí, Ponce de León, Benjamín Palencia, Miró, Climent..., y en cierto modo Alberto. El arte se afiliaba a una ideología determinada y adquiría un compromiso con la realidad. Y se afiliase o no, un sentido ocupaba un lugar en el mundo de significaciones, sociales, políticas y culturales.

La renovación formal no iba a ser suficiente. Los artistas poseerían intereses más altos que el pertenecer a la vanguardia y sólo algunos pretendieron mantener el centralismo del arte y de la cultura. Los estilos artísticos y literarios se van a teñir de matices ideológicos. No obstante, diversos acontecimientos forzaron a la caída del surrealismo en favor de un arte realista peculiar, bastante alejado del realismo ortodoxo y cercano al realizado por Alberto; ambos acontecimientos fueron, en 1934 La Revolución de Asturias y en 1936 el estallido de la Guerra Civil. El arte de Alberto, se iba a mantener entre uno y otro estilo, sin participar exclusivamente de ninguno de los dos.[27] Siguiendo en esta misma línea, su primer biógrafo Peter Martin, viene a subrayar lo mismo. Si en el primer período habíamos visto que su problemática giraba en torno al "*neocubismo*", marcada un predominio realista y netamente poético. Enraizado su arte con España, y que seguirá en su etapa posterior más surrealizante; lo ibérico, lo clásico español (Goya, Zurbarán...), lo orgánico, lo popular, lo nacional, etc., junto a la afinidad en parte, con el surrealismo en conexión con una veta más expresionista, sobre todo en sus dibujos donde la crítica social y popular será más patente, como comprobaremos más adelante al analizar su arte en relación con el espíritu

---

[25]WESTERDAHL, Eduardo. "El escultor Alberto". *Gaceta de Arte*, 30 (1934).

[26]"I exposición de Arte Revolucionario...".

[27]BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez". *Cuadernos hispanoamericanos*, 9 (1965).

popular y lorquiano de "*La Barraca*", exponente vivo de la realidad de su tiempo.[28]

Se pueden distinguir tres partes diferentes en la obra de Alberto: la escultura, la escenografía para teatro y cine y los dibujos políticos y de costumbres; un cuarto apartado podría ser su labor como teórico, aunque lo que más no interesa a nosotros será su labor de escenógrafo, como es obvio.

VI.4.1.1.1. LA ESCENOGRAFÍA.

En cuanto a esta particular labor de Alberto, posee alguna variación con respecto a su trabajo de creación predilecto que fue la escultura. En casi todos los decorados diseñados utilizó las figuras semejantes a sus esculturas como elementos de conjunto, configurando un ambiente lírico y fantástico que nos recuerda a la poética lorquiana y que tuvo mucho que ver con su colaboración con el célebre grupo teatral. Fue precisamente para uno de los montajes más polémicos del grupo, "*Fuenteovejuna*", donde sus decorados desempeñaron estéticamente en el campo de la plástica el mismo puesto que en lo poético desempeñará Lorca y la Generación del 27. Lo mismo que Lorca, fue un gran interprete del alma popular.[29] Pero en este campo, también se relacionará con el surrealismo. En algunos casos las escenas diseñadas eran completamente fantásticas: extraños castillos y palacios o campos vacíos pertenecientes a otros mundos, a otros ámbitos. En otros hay un mayor acercamiento al natural o a la realidad más cercana, pero dentro de lo imaginativo fantástico. Logrando una atmósfera muy similar a los que encontrará en sus esculturas, junto a objetos orgánicos, naturales y reconocibles (carros, fuentes, ruedas, etc.) Si contemplamos su bocetos, observamos que su trabajo excedía de la pura decoración o escenografía. No se limitaría a crear el marco propio para representar una obra, sino que iba mucho más allá, pretendiendo que la obra poseyera el mismo sentido de la obra; decorando siempre afín de planteanmientos populares, perceptibles inmediatamente por el público, sintiendo éste que aquello era o formaba parte de si mismo. Pero será después del exilio en la Unión Soviética, cuando nuestro artista se aplicó concienzudamente a su labor de escenógrafo.[30]

En 1932, proyectó decorados y figurines para "*Fuenteovejuna*", como ya es sabido,(lo analizaremos en otro apartado) y en ese mismo año proyectó dos decorados para el espectáculo organizado por Ignacio **Sánchez Mejías** y "*La Argentinita*": uno para "*Las dos Castillas*" y otro para "*La romería de los cornudos*", de Gustavo **Pittaluga**.[31]

Posteriormente Alberto volverá a trabajar con Federico García Lorca, para el estreno de "*Yerma*" (lo veremos ampliamente en un capitulo), pero por un mal entendimiento entre ambos, se disgustaron y el proyecto se vino abajo, finalmente los decorados los realizó Fontanals. Es probable que si este proyecto se hubiese llevado a cabo, pudo haber hecho de la tragedia lorquiana, algo sin precedentes en los escenarios españoles de la época; tal vez con una gran

---

[28]MARTÍN. Peter. "Alberto". *Litoral*, 17-18 (1971).

[29]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "El escultor Alberto Sánchez". En: *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978, p. 419.

[30]BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. "El escultor...".

[31]MARTÍN. Peter. "Alberto..".

potencia expresiva, de una gran fuerza plástica. Fue algo tan estrépito y estrecho para las concepciones de las categorías albertianas, como lo fue el "*Salón de otoño*, donde lo mejor de la plástica moderna aparecía condenada al apartado de los raro; y esta absurda falta de entendimiento llevó al traste el proyecto.[32]

Durante la Guerra Civil, realizó proyectos de decorados para "*Fuenteovejuna*" de nuevo, por encargo de una "*troupe*" francesa que representaría dicha obra en París. Para los teatros de Valencia proyectó un telón destinado a "*La Numancia*" de Cervantes, con las mesetas y colinas castellanas coronadas por figuras que dan una muestra dramática al conjunto. La desolación se configuraría en los troncos secos, en los cuerpos, en los esqueletos, en los animales aullantes, con un colorido muy en las líneas del dibujo, respondiendo a una idea sombría cercano a las escenografías plásticas de **Maruja Mallo**: "*Clavileño*" y "*Arquitecturas vegetales*", surgidos como ella misma dice de sus lecturas del "*Quijote*", cercana a la concepciones de Alberto.[33] Realizó también en Valencia los decorados y figurines de la adaptación de las obra "*Las Germanías de Valencia*", realizada por Manuel Altolaguirre; conservados de estos, la figura de un encapuchado hecho en acuarela y pluma con un dibujo vigoroso y esbelto que en una sola tonalidad negra resalta un gran dramatismo de la obra, muy en la línea de sus esculturas castellanizantes.[34]

En 1938 es mandado por el gobierno de la República a la Unión Soviética, donde cumplió con su labor pedagógica, en la escuela nº 7 de Moscú. Cuando el escultor llegó a la capital de Rusia, algún diario moscovita avisó su llegada con palabras como:

"*Durante el corto plazo que va a permanecer en Moscú el profesor Alberto Sánchez se dedicará preferentemente a conocer el teatro ruso y a realizar algunos de sus decorados*".[35]

Pero Alberto viviría ya en Rusia hasta su muerte. Al principio estuvo trabajando en las casas de los niños españoles exilados enseñando dibujo, y más tarde se interesó por los problemas de la escenografía. En 1939 realiza un telón para el "*Puente del diablo*" de Tolstoi, que se puso en escena en el Teatro Kamerini, bajo la dirección de Tairov. Alberto concebirá el telón con una enorme dinamicidad y simplicidad. También trabajó para el montaje de una obra de Sergei Mijalkov. Durante el mismo año hizo los decorados con destino a una obra de Ramón J. Sénder representada en el Teatro de Miniaturas. En 1941 realizó los decorados y figurines de "*La zapatera prodigiosa*", para el Teatro Gitano de Moscú, así como los decorados para "*La gitanilla*" de Cervantes, en versión de César M. Arconada. En el telón que se refiere al campamento gitano, representaría una alta línea de horizonte de todos los dibujos de Alberto. Un paisaje de montículos envolvían las lomas triangulares que componen el campamento. Las horcas y las formas escultóricas se utilizan acostumbradamente en el sentido en que venimos refiriéndonos. Y en esta época utilizó la técnica al óleo en algunas de sus obras. Sabemos que Alberto nunca utilizó ésta técnica en España, sino que la aprendió de su amigo pintor soviético

---

[32]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, pp. 404 y ss.

[33]ROSSI, Atilio. "Maruja Mallo". *Sur*, mayo (1937).

[34]ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre...", p. 234.

[35]Palabras de Alberto reproducidas, en: AZCOAGA, Enrique. *Alberto*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 33.

Konchalovski.[36]

Desde 1941 a 1954 realizó los decorados y figurines para siete obras de los más diversos autores. Después de su traslado en 1943 con su familia a la república socialista soviética de Baskhiria, donde estuvo dos años, al regresar a Moscú se incorporó de nuevo a la vida teatral. Allí hizo los decorados para "*Bodas de Sangre*" de Lorca, que puso en escena el Teatro Gitano y que mantuvo en cartel durante 14 años seguidos. Para el mismo teatro, realizó los decorados y figurines para "*Carolina*" de Goldoni. Para el Teatro Club Ossoaviaji proyectó los decorados de las siguientes obras: la adaptación de C.M. Arconada de "*El sombrero de tres picos*" de Pedro Antonio de Alarcón. "*La dama boba*" y "*Los habladores*" de Lope de Vega; "*La verbena de la Paloma*" y la tragedia de "*Manuela Sánchez*", original del autor de "*La Turbina*" (C.M. Arconada). Y para el teatro Maiakovski la "*Mariana Pineda*" de Lorca.[37] Y en todos estos decorados seguiría recogiendo la tradición popular, a mucha distancia del naturalismo que cabía esperar en aquellos tiempos y que dominaba el arte oficial soviético; porque a pesar de la aparente aceptación del realismo socialista por Alberto, no llega a entenderlo, y así dice:

"*... hay algunas que no me dejan ver con claridad algunas cosas en lo que se refiere al realismo socialista y muy particularmente en lo que se refiere a las artes plásticas...*".[38]

Finalmente, de 1958 a 1959 hace los decorados y figurines para "*La casa de Bernarda Alba*" que fue puesta en escena en el Teatro dramático de Stanislavski. Obra que fue anunciada por un cartel, hecho por el mismo Alberto, con un marcado carácter simbólico. En él dos mujeres se contraponen en su caminar y en los colores de sus vestidos, de igual manera que se enfrentan el tradicionalismo rural y las ansias de liberación.[39] Tuvo tiempo también de asesorar para el proyecto que se hizo de la película "*El Quijote*". dirigida por el cineasta soviético Kosintev, cuando realizó esta película.[40]

En 1959, Alberto expone sus dibujos, figurines y decorados en la *Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de Moscú*. El gobierno soviético concedió a Alberto una pensión vitalicia. Dijo su mujer, Clara Janés, a propósito de la muestra póstuma del artista:

"*Alberto siempre trabajó pensando en regresar a España con su obra. Por eso se dedicó con tanto entusiasmo a la escultura en los últimos tiempos. El teatro -decía- es algo que se pierde, que no queda, solamente quedará el recuerdo, pero la escultura es permanente*".[41]

---

[36] ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre...", pp. 235-236.

[37] AZCOAGA, Enrique. *Alberto...*, p. 33.

[38] Carta de Alberto a Luis Lacasa. Moscú, septiembre 1948. Reproducida en parte, en: ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre...", p. 236.

[39] ALBERTO. "Cartel para *La casa de Bernarda Alba*". *Litoral*, 8-9 (1969).

[40] MARTÍN, Peter. "Alberto...", p. 26.

[41] AZCOAGA, Enrique. *Alberto...*, p. 33. *Todos los bocetos para figurines y decorados que Alberto diseñó para las distintas escenografías que estamos mencionando, aparecen catalogadas (perdidas o no), junto a su obra escultórica y gráfica, en la monografía que hemos citado de GÓMEZ LOSADA, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en su...*, pp. 38-55. Un ejemplo: Proyecto de decorado para *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, para *La Barraca*. Acuarela, 92x73 cm. Con firma y fecha. 1937. Propiedad de su familia. Fotografía sacada de la monografía de Luis LACASA. También se pueden ver los bocetos de los decorados y figurines en: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p.

*El arte nuevo de nuestro tiempo ha demostrado precisamente ser más nuevo en cuanto ha expresado más intensamente un estilo nacional y si cabe popular. Las corrientes más avanzadas estaban abiertas en sus propósitos a las masas. Las experiencias artísticas en este sentido, fueron un ejemplo elocuente. Y sobre todo lo que definía el carácter popular y nacional de cada unas de estas experiencias.[42]

Y es esta línea la que seguirá Lorca en "*La Barraca*", como hemos podido comprobar. Esta preocupación por lo social y lo popular, de la que su propia experiencia vital estuvo bastante marcada en la república española y posteriormente en la Guerra Civil, aunque muy unido también a la esencia estética de Lorca, entremezclando lo ingenuo, lo simbólico y lo lírico, produciendo un efecto real y fantástico de la obra lorquiana. Pero considerando a sus arte como un testimonio del hombre y del tiempo, sobreviviendo al tiempo y al propio hombre.[43] Esta tendencia albertiana se puede considerar como una etapa distinta dentro de la obra de Alberto, fueron sus **dibujos políticos**, que ya se había anticipado en 1933 con su intervención en la I Exposición de Artistas Revolucionarios, y que nació con la exigencia propagandística y formativa que el pueblo español exigía a su arte. Pero por supuesto, los de mayor interés van a ser los que realizará para la revista "**Nueva Cultura**" de Valencia, en ellos la agudeza y extensión de sus pies explica claramente su intención, no olvidando la belleza literaria con la que Alberto expresaba sus ideas. Los cuatro dibujos corresponden a concepciones políticas distintas. Dos de ellos se pueden encuadrar en el más puro realismo satírico-político:
El primer dibujo, "*Por el cielo fueron siempre en España los Milagros...*" y "*Es la siesta eterna del orden y la patria de los cretinos...*"; en ellos no falta la valoración negativa de la guardia civil, el clero, el cacique, etc; ni tampoco la ineptitud de los gobernantes, que sólo muestran su "*vientres hinchados*". El tercer dibujo tendiente más al surrealismo, aparece la figura de un poderoso junto al párroco, ambos en lenguaje realista rodeados de bocetos como esculturas de mujeres castellanas.

El cuarto dibujo, "*Es la tradición con sus siniestros fantasmas*", quizás el más interesante, pues en una composición vertical crea figuras fantasmagóricas con desordenadas articulaciones. El paisaje con sus colinas y tendido eléctrico no está ausente.[44]

En estos dibujos Alberto pondrá en pie un arte de denuncia y compromiso (denuncia de la iglesia tradicional, de la ideología del orden y la patria, de la represión, de la alianza del capitalismo y la iglesia), sin abandonar su peculiar estilo. Y con estos dibujos rubricará una polémica que había surgido, en las páginas valencianas de la revista "*Nueva Cultura*", donde se había producido uno de los debates más importantes sobre la condición del arte y del artista. El[45] debate comenzó con una carta dirigida a Alberto, redactada por **Josep Renau** y **Fransec Carreño**, es una extensísima carta donde los autores realizan una exposición histórica para contextualizar la escultura de Alberto, para después una vez analizada, la trayectoria de la llamada vanguardia española, estudiar la obra del escultor. Esta carta tuvo respuesta por parte del escultor

---

[42]USCATESCU, Jorge. "Arte y sociedad del siglo XX". *Cuadernos hispanoamericanos*, 224-225 (1968).

[43]MORENO GALVÁN, José Mª. ("Alberto"). *Litoral*, 17-18 (1971).

[44]SÁNCHEZ, Alberto. "Cuatro dibujos políticos". *Nueva Cultura*, 2 (1936). En: ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre...", p. 233.

[45]"Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto". *Nueva Cultura*, febrero (1935). En: BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia y la...*, pp. 253-274.

en la misma revista, donde se adhiere otra carta de **Rodríguez Luna** dirigida a Alberto.[46] Aquí el artista afirma, que a su entender se ha dado excesivamente importancia a los movimientos del arte español en relación al movimiento social; y que existiría arte contra-revolucionario mientras la revolución no se realice, y él esta del lado de quienes desean que la injusticia capitalista termine. Rodríguez Luna habla de la necesidad de hacer un arte social, en lugar del hasta entonces realizado, solicitando la solidaridad y el alineamiento de Alberto, calificándolo de "*asceta cristiano*" o "*alquimista de los nubes castellanas*". Pero aún son más significativas la palabras del escultor toledano cuando dice:

"*Yo quería hacer una arte revolucionario que reflejase una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores períodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo. Mi di a la creación de formas escultóricas, como signos que descubrieron un nuevo sentido de las artes plásticas. Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacia para buscar posibles esculturas pude darme cuenta de que era sumamente difícil de todo lo que a uno le rodea...*".[47]

Más adelante sigue:

"*Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, conocí a varios pintores, casi todos 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*".[48]

En este afán por restaurar el arte nacional, desde el punto de vista moderno, las palabras de Alberto siguen siendo sorprendentes:

"*Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos, con las tierras de almagra alcalaínas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija; y un arrojo de juncos con puntos de acero galvanizado..., Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los trescientos sesenta y cinco días al año, con troncos de olivos como huesos de azul blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo...*".[49]

Paralelamente, podríamos relacionar directamente con esta polémica a Federico García Lorca y su "*Romancero Gitano*", aparecido en 1928 con un dibujo del autor en la portada. Arriesgándonos a apuntar que se hace notar en la propia evolución de los dibujos lorquianos, en un principio hay un marcado carácter popular que evolucionarán progresivamente hacia posturas más expresionistas y surrealistas.

---

[46] SÁNCHEZ, Alberto. "Los artistas y la *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto". *Nueva Cultura*, junio (1935). En: Ibíd., pp. 375-383.

[47] SÁNCHEZ, Alberto. "Sobre la escuela de Vallecas: Texto dictado a su familia por el escultor Alberto, en el verano de 1970". *Litoral*, 17-18 (1971).

[48] Ibíd.

[49] SÁNCHEZ, Alberto. "Palabras de un escultor". *Arte*, junio (1933). En: BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia y la...*, pp. 78-82.

Son de destacar las distintas críticas realizadas por Fransec Carreño, sobre la labor escenográfica de Alberto,(que nada tuvieron que ver con la anterior polémica citada);[50] así Carreño alabará al artista en puntos que antes había criticado y descubre que los telones realizados por el escultor son:

"*equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los que no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores*".

Introduciendo un rasgo más notable del carácter español del arte de Alberto, heredero de la plástica de Berruguete, Zurbarán o Velázquez. Carreño insistía en que los decorados de Alberto ponían de relieve las posibilidades de una plástica teatral española y sobre el carácter nacional de su plástica, iba más allá de lo estrictamente nacional, planteando un problema histórico, pues el pueblo se manifiesta en su inmediata relación con la naturaleza, la más honda, la que construye la historia. Tal es la popularidad de Alberto, que su arte no tiene que ver con la propaganda de masas o el compromiso político inmediatamente proclamado. Su relación con el folklore no es de quien copia las formas o los motivos, sino del que lo revive bebiendo de sus raíces. Su popularidad, como la de los poetas Rafael Alberti, Lorca o Miguel Hernández, es la proximidad, la de la familiaridad. La naturaleza se percibe como medio o prolongación, y no como cosa.[51] **Maruja Mallo**, como ya hemos apuntado, se va a mover por linderos semejantes, al igual que **Benjamín Palencia**, pero no idénticos, muy en la línea de sus "*Espantapájaros*", pero con una vena revolucionaria.[52]

Estas relaciones entre las distintas artes, la poesía, la pintura, la escultura, el teatro, y podrían ampliarse a la música (Manuel de Falla), será el punto de mira de este trabajo que realizamos, que se da en Lorca y del que hace partícipes a sus colaboradores, en este caso a Alberto. Y realmente, ver el arte de los años veinte y treinta en España, desde este punto de vista nos permite descubrir una complejidad habitualmente insospechada y llena de sorpresas, que estamos intentado descifrar.

A lo largo de lo expuesto hasta este momento, creemos que quedan respondidas algunas de las cuestiones que nos planteábamos al principio del epígrafe. Es muy probable que la historia haya sido injusta con el que ha sido considerado, junto al escultor Julio González, como el mayor escultor español del siglo XX, un "*auténtico pionero del arte moderno español*".[53] Con un auténtico caudal generoso es su obra, donde navegan por él intenciones y gestos que habrán de definir más tarde a muchos artistas, capitales para el arte de su tiempo.[54] Para terminar con unos versos de Pablo Neruda, que sirvan de homenaje a uno de los artistas más importantes de nuestro

---

[50]CARREÑO, Fransesc. "Elementos para una plástica teatral española". *Nueva Cultura*, 3 (1937). En: BOZAL, Valeriano. "Arte de masas y arte popular (1928-1937)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 753-759.

[51]Ibid., p. 759.

[52]WESTERDAHL, Eduardo. "Maruja Mallo, la constante dramática de su pintura". *Gaceta de Arte*, 17 (1933). E (Interviú con ALBERTI). "Maruja Mallo, la pintora revolucionaria, sostiene que las Escuelas, en general, son estafas del candor público". *Cosmópolis*, abril (1931).

[53]AZCOAGA, Enrique. "Alberto Sánchez, pionero del arte español". *Blanco y negro*, 25-7-1970.

[54]GARCÍA VIÑOLAS, M. A. "Un hombre llamado Alberto". *Bellas Artes*, 3 (1970). Para conocer su significación en la posteridad, ver los artículos dedicados en *Babelia*, publicados con motivo del centenario de su nacimiento en el diario *El País*: ANTOLÍN, Enriqueta. "El escultor del rayo". CALVO SERRALLER, Francisco. "La estrella de Alberto Sánchez" y SAMANIEGO, Fernando. "Desconocido heterodoxo". Todos en: *El País*, 8-4-1995.

tiempo:

"... Pero de pronto, faltan a la mesa
los más amados muertos, y esperamos
y no esperamos en así la muerte
se va acercando a cada silla y luego
allá ya no se sienta la que amamos
se murió con violín el pobre de Alberto,
y se desploma el padre hacia el abuelo."[55]

VI.4.1.2. MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984).

De todos los colaboradores que Lorca tuvo en grupo teatral "*La Barraca*", Manuel Ángeles Ortiz tuvo un papel destacado, pero no por su trabajo en concreto en el diseño y realización de los decorados y figurines, sino como amigo especial del mismo que no se circunscribiría a los años que tuvo de vida el grupo teatral, sino que su amistad ya venía de antes, desde la misma infancia.[56]

Probablemente sea el más entrañable amigo de Federico desde la primeras horas de su vida, "*Manolito*", como lo llamaba el poeta. Y como diría José Mª Amado

"... sobre su corazón el tema de Federico, su vida y su muerte, tiene sobre los años algo de increíble angustia, que detiene inmovilizado el trazo tan ligero de su mano...".[57]

Realmente fue un caso especial esta colaboración el "*La Barraca*", porque no se conocieron cuando se fundó el grupo, sino que eran amigos desde jóvenes, y tanto el uno como el otro, se conocieron en sus distintas facetas tanto personales como profesionales; y por eso Lorca contará con él para este proyecto, además de que era un artista muy en la línea estética de lo que le interesaba. Además ya habían trabajado juntos en otras ocasiones. Su unión en vida fue muy intensa, tanto que casi cincuenta años después de la muerte de Federico, se produjo un homenaje póstumo y un hermanamiento conmemorativo en Fuentevaqueros en 1984, unos meses después de morir Manuel Ángeles , en reconocimiento a su fraterna amistad.[58]

En Granada ha existido siempre una ininterrumpida tradición artística que se ha ido manteniendo viva hasta nuestros días. Toda tejida de útiles formas y frágiles materias. La antigua capital nazarita, más tarde ciudad renacentista y barroca, incrementada posteriormente por el romanticismo. Y también en nuestra época contemporánea va vivir momentos estelares y uno de estos momentos será en la Generación del 27, de la que junto a Federico, M. A. Ortiz será el máximo exponente pictórico.

---

[55] "Ultimo homenaje de Pablo Neruda". En: NERUDA, Pablo. *Obras...* T. II, p. 439.

[56] Ver correspondencia en: O.C. T. III, pp. 865-867.

[57] (José Mª AMADO). "Manuel Ángeles Ortiz". *Litoral*, 8-9 (1989).

[58] "La rosa inmortal de Manuel Ángeles Ortiz". En: *Federico García Lorca-Manuel Ángeles Ortiz, Fuentevaqueros, 1984.* Ed. Juan de LOXA (Antología, preliminar y notas). Granada: Diputación Provincial, 1985.

Nacido en Jaén, desde niño vivirá en Granada, hasta que en 1922 marche a París buscando nuevos horizontes. Su vida cosmopolita, decidida a partes iguales por él mismo y por los distintos avatares históricos, no le harán nunca olvidar su ciudad de adopción. Retornando intensamente con su espíritu a su patria, en una exclusiva pasión por Granada. Esta Granada de García Lorca, Manuel de Falla, Ismael González de la Serna, Fernando de los Ríos, José Mª Rodríguez Acosta, Leopoldo Torres Balbás, Hermenegildo Lanz, Emilio García Gómez, Ángel Barrios o él mismo, por no citar nada más que a los nombres más representativos; constituye el índice una época en la que la ciudad alcanzó una expresión de la cultura de la modernidad. A la tradición intimista y recatada de actitudes personales hay que añadir el esplendor de audacias vanguardistas. Y en este contexto será donde M.A. Ortiz donde quede prendado de la ciudad, y aunque no vivirá continuamente en ella, desde un primer momento Granada fue fuente inagotable de inspiración; poco artistas han insistido tanto en temas de la Alhambra, Albaicín o Generalife, como lo hizo M.A. Ortiz, siempre interpretando según distintas estéticas de vanguardia.[59]

Las primeras inquietudes y raíces estéticas de Manuel Ángeles Ortiz, hay que buscarlas en primer lugar, en sus primeros maestros de Granada, como fueron **José Larrocha o Cecilio Plá** en su etapa madrileña de 1917. El primero fue maestro de pintores tan importantes en el primer cuarto de siglo XX granadino, como José Mª Rodríguez Acosta, López Mezquita, Rafael Latorre, Isidoro Martín o Tomás Muñoz Lucena, y que de alguna manera influyeron no sólo en M.A. Ortiz, sino en el propio García Lorca, "*era un arte decadente y cursi, lleno de azul cobalto, clavelitos, macetas en los terrados, y balcones de unas paisajes recompuestos*"; al que Federico homenajearía una y otra vez, en "*Dª Rosita la soltera*" o "*Don Perlimplín*".[60] El segundo, era uno de los grandes maestros del impresionismo español, y en este estudio M. A. Ortiz descubrió nuevos métodos y actitudes pedagógicas, además por otra parte y en 1917; Madrid era la meta de muchos pintores del momento en España, allí triunfaban pintores granadinos como López Mezquita y Gabriel Morcillo. Aunque estas particulares inquietudes del pintor, hay que buscarlas más en el ambiente reflexivo de Lorca, que ya desde su temprana amistad ya hacía comentarios a Manuel Ángeles, del tipo de que ellos habían roto con la pintura "*pompier*" con la pintura del "*salón nacional*". Es cierto que la influencia de Lorca sobre el pintor fue decisiva, como podremos comprobar.[61]

El año 1915 destaca por la eclosión cultural que en Granada estaba sucediendo, en la que destacaba ya las figuras que conformarían el espléndido grupo artístico-literario de los años veinte granadinos integrados en la tertulia del **Rinconcillo**: Melchor Fernández Almagro, Francisco Soriano Lapresa, Gallego y Burín, Mora Guarnido, Miguel Pizarro, Constantino Ruiz Carnero, Manuel Ángeles Ortiz, Federico y Francisco García Lorca, Ismael González de la Serna, Antonio López Sancho, Juan Cristóbal, Ángel Barrios, Manuel Fernández Montesinos, etc.[62]

El lugar de encuentros del joven grupo de intelectuales y artistas, era el Centro Artístico,

---

[59]BONET CORREA, Antonio. "Manuel Ángeles Ortiz". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Manuel Ángeles Ortiz.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1980. (En el mismo se recoge un texto interesante de Antonina RODRIGO. "Manuel Ángeles Ortiz que ha olido *la rosa inmortal*").

[60]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Exposición de 24 pintores y 22 grabadores granadinos.* Granada: Palacio de la Madraza, 1978 (Prólogo de Manuel OROZCO). Ver también: OROZCO, Manuel. *Manuel Ángeles Ortiz. Retorno a la ciudad y su tiempo.* Granada: III Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, 1984.

[61]UREÑA PORTERO, Gabriel. *Manuel Ángeles Ortiz,*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1985. (Temas de nuestra Andalucía, nº 63).

[62]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 141.

y el 22 de diciembre de 1915 se iba a inaugurar una exposición conjunta de Ramón Carazo y Manuel Ángeles Ortiz, exponiéndose 24 obras, 14 de Carazo y 10 de Ortiz, donde predominaba sobre todo el retrato. La exposición fue acogida bien, y de ella se iba a ocupar la prensa local granadina como "**El noticiero de Granada**", "**La Gaceta de Granada**" y "**El defensor**"; y el criterio general de las reseñas fueron las sugestiones literarias que producía la pintura de M.A. Ortiz.[63] En la revista "**Alhambra**" una reseña de Miguel Pizarro, recomienda la exposición y a la vez hace un balance de las distintas críticas que han aparecido en los distintos medios de comunicación, dice el crítico:

"*... dos muchachos que pintan mucho, que tienen ya cierta personalidad y que prometen días de gloria a su patria chica y grande. Y no sólo tenemos esa Exposición que merece detenido estudio; tenemos también, dignas de estimarse, las opiniones críticas de unos inteligentes jóvenes, a cerca de los expositores...*",

aludiendo posteriormente al duro trabajo que supone luchar sin amparo moral y material, simplemente solos.[64]

Si el Centro Artístico era un lugar de encuentros para granadinos y foráneos, el "*Rinconcillo*", fue la tertulia vanguardista de la cultura y el arte de la juventud granadina de los años veinte. Estuvo ubicado en el Café Alameda, en la plaza del Campillo, donde se reunían todos los citados anteriormente. La esencia de este lugar, fue la amistad y admiración recíproca, con buenas dosis de alegría y humor; y aquí Manuel Ángeles como los demás integrantes de la tertulia se influyeron unos a otros, una de las fuentes de la que bebió nuestro pintor fue el octogenario **Soriano Lapresa**. Algunas de estas tertulias fueron trasladadas en diversas ocasiones al Polinario y la casa de Ángel Barrios,[65] donde comenzaron los primeros proyectos del "*Retablo de Maese Pedro*" de Manuel de Falla, en el que M.A. Ortiz tuvo un destacado papel como escenógrafo en el montaje del mismo. Aunque esta colaboración tuvo sus frutos años antes, concretamente en 1922, y con motivo de la celebración del **Concurso de Cante Jondo**, que se celebró en Granada los dias 13 y 14 de julio, bajo la organización de Falla y García Lorca; tendrá también la colaboración del pintor jiennense, al que se le encargaría el cartel de la convocatoria del concurso, y que hará a ratos en su estudio del Caidero, que acababa de alquilar. Para el cartel, el pintor hizo un grabado que rompía con la tradición estética granadina del costumbrismo, utilizando un nuevo lenguaje plástico. El artista centraba su cartel en un corazón sangrante perforado por un ojo que mira triste. Pero fue rechazado y tildado de moderno, por amplio sector del Centro Artístico. Entonces Manuel de Falla envió una reproducción a Zuloaga y el pintor vasco respondió rápidamente: "*¡Cartel magnífico!*". Y el telegrama como un desafío lo pegaron en el tablón de anuncios de la entidad y es cuando fue aceptado.[66]

Este concurso del "*Cante Jondo*" sería el preanuncio del gran encuentro en París con Picasso, antes M.A. Ortiz conectará con el grupo malagueño de la revista "*Litoral*" a través de Emilio Prados, en un encuentro provocado por Lorca. En Málaga se va a encontrar con las obras de poetas y pintores como Moreno Villa, José Mª Hinojosa, Manolo Altolaguirre, Picasso, Miró,

---

[63] RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada: Manuel Ángeles...*

[64] (Miguel PIZARRO). "Crónica granadina. En el Centro Artístico. Rosario Pino. Varias notas". *Alhambra*, 426 (1915).

[65] FERNÁNDEZ, Victoria. "El Polinario: de taberna a casa museo de Ángel Barrios". *Ideal*, 3-7-1980.

[66] RAMOS ESPEJO, Antonio. "La Granada de Manuel Ángeles Ortiz". *Ideal*, 1-7-1980.

Benjamín Palencia, Peinado, Ucelai, etc; donde encontrará sus primeros compradores.[67]

Cuando Manuel Ángeles Ortiz llega a París, llevaba cuatro cartas de presentación que le había escrito en Granada Manuel de Falla. Una dirigida a **Picasso**, otra al pianista Ricardo Viñes, otra al matrimonio polaco Gobedski, muy ligados a la vanguardia rusa y otra para el pianista ruso Larinons; y con Picasso se le abrieron las puertas al mundo del arte moderno y la vanguardia. En principio se iba a quedar tres meses, pero como el mismo pintor dice:

"*... fue tanta la impresión que me hizo conocer a Picasso y conocer el arte moderno, que hasta entonces yo sólo había podido intuir por mi propia sensibilidad, que al final, en vez de quedarme tres meses, me quedé nada menos que diez años*".[68]

En 1922, cuando Ortiz da el salto a París, Picasso estaba liquidando el período cubista, y entraba en la fase neoclásica o el llamado "*período pompeyano*". La entrada de relación con Picasso, fue para M.A. Ortiz el impulso decisivo de su carrera. Y entre los dos pintores andaluces se inicia una amistad que iba a ser imperecedera, como el mismo pintor ha testificado:

"*El París de 1922 era el poscubismo, la vida era tan extraordinaria y tan bohemia... Montparnasse me cautivó. Era el momento en que Dadá se unía al surrealismo: yo no he vinculado a estos movimientos porque no me ha interesado nunca su lado agresivo; a lo mejor por eso mi pintura tiene algo dulzón: no me gusta pintar por ejemplo, un "bidet" ni otras cosas más desagradables que parece que a la gente le gustan... Fueron los de París unos años en que hice una vida un poco oscura, para defenderme y salvarme...*".[69]

El propio Manuel Ángeles Ortiz relatará sus distintas influencias, veamos algunas declaraciones suyas:

"*El cubismo me marcó, como tiempo más tarde el surrealismo: en ciertos aspectos de sus postulados, su lirismo enigmático, pero no sus aberraciones psicopáticas. El cubismo fue para mi un "choc", muy grande, yo la pintura moderna la conocía muy vagamente y lo que conocía era a través de periódicos y revistas. De aquellos años, si algo me quedó fue un cierto lirismo en mi obra, siempre creativamente expresado y pese a que a veces aparezca en ella, veladamente, formas lineales y planos como en la serie de mis cuadros "**Homenaje al Greco**", incluso en mis "**Albaicines**", ello no obedece en modo alguno a sujeción constructivista, ni suprematismo...*".[70]

"*Nunca he pertenecido a grupos de tendencias, siempre he sido un solitario en Arte, aunque siempre ligado a grupos cuyas tendencias me atraían más; así fui amigo de algunos surrealistas como* ***Man Ray, René Crevel, Louis Aragón, Eluard, Miró, Max Ernst, Tzara****, etc.*

---

[67]UREÑA PORTERO, Gabriel. *Manuel Ángeles...* s.p.

[68]CASTRO, Eduardo. "Exposición antológica de Manuel Ángeles Ortiz. Cerca de doscientos cuadros se exhiben en Granada". *El País*, 6-7-1980. Ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Manuel Ángeles Ortiz-Exposición homenaje*. Granada: Ministerio de Cultura, 1980. (Celebrada en el Auditorio Manuel de Falla en Granada y Fundación Rodríguez-Acosta, en junio y julio de 1980).

[69]PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo en la guerrilla del arte". (Entrevista). *El País*, 2-10-1982.

[70]Confiesa el pintor que empezó con sus *Albaicines* antes de conocer el arte de vanguardia y su ida a París. En: CASTRO, Eduardo. "Exposición antológica de Manuel...".

A mi llegada entré a formar parte inmediatamente del grupo de los pintores, los denominados ***"La escuela española de París"***.[71]

"Grupo que también integraban escritores y pintores sudamericanos como el poeta peruano César Vallejo y el chileno Huidobro, algunos pintores italianos futuristas que nos reuníamos en el Café "La Rotonde", en la Rue L'observatorie y el boulevard Montparnasse.".[72]

"Los pintores españoles eran ***Bores, Viñes, de la Serna, Peinado, Cossío, Togores, Pruna, Fenosa, Ucelay****..., etc. Así persiguieron lentamente la formación de un nuevo lenguaje pictórico, hasta lograr bastarse así mismo, a veces, con sus propios matices. La consciencia de una época nueva, de un momento cualquiera de las artes, en una fuerza moral admirable para la evolución y la vitalidad de las artes mismas. Y los jóvenes comienzan a tener esa conciencia misma".*[73]

La vanguardia parisina no lo alejará de sus raíces primeras, sino que lo asentará y hará crecer, como dice Chueca Goitia, el cubismo le hizo comprender muchas cosas a M.A. Ortiz; entre otras cosas, que su mundo íntimo y racial podía conjugarse con el mundo exterior y con los más avanzados experimentos estéticos, que aquellas extrañas melodías que sonaban en su alma podían plasmarse en realidades plásticas y visibles, que podía seguir en la pintura aquellas caminos que habían alimentado la inspiración de Debussy o de Manuel de Falla en la música, o de Federico en la poesía.[74]

Este primer año en París trabaja infatigablemente en la Academia de la Grande Chaumiere. De entonces son esas enormes figuras picassianas, desnudos cubistas y líneas. Su propósito será rescatar la pintura de la literatura para convertirla en verdadera magia coincidiendo con el propósito de considerar lo imaginario como el primer y fundamental constituyente del arte, al igual que hacía su amigo **Giacometti**. El ambiente de la vanguardia parisina lo seduce por lo que hay en él de música y espectáculo, Debussy, Léger, Apollinaire, Stravinsky, Kichnner, Schönberg, serán sus inspiradores junto a la poética lorquiana, de Altolaguirre, Prados o Cernuda, alejándose cada vez más de su primigenios orígenes granadinos de Gabriel Morcillo o Rodríguez Acosta.[75]

Para el pintor andaluz son tiempos amistades e intensos amores, y allí sigue perfilando los proyectos de escenografía que iba a realizar junto a Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz, iniciados ya en Granada en 1922, y que estrenaría en París por encargo de la princesa de Polignac.[76]

Santiago Ontañón, que por entonces se encontraba en París unido al grupo español y habitual residente en el café de "*La Rotonde*", realizó en colaboración una serie de escenografías para un baile español organizado por el bailarín español Vicente Escudero (año 1927); entro otros diseñó el figurín para Escudero de la "*Danza del molinero*" del "*Sombrero de tres picos*" de Falla

---

[71]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Exposición de primitivos vanguardistas españoles". *La Estafeta Literaria*, 556 (1975).

[72]Palabras dictadas por M. A. Ortiz a Antonina Rodrigo, en: RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada...*, p. 245 y ss.

[73]TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes...".

[74]CHUECA GOITIA, Fernando." Granada y el pintor Manuel Ángeles Ortiz". *ABC*, 17-5-1962.

[75]UREÑA PORTERO, Gabriel. *Manuel Ángeles...*, s.p.

[76]Ver el capitulo dedicado a los Títeres, y en concreto el epígrafe de *El retablo de Maese Pedro*.

y el gran telón de fondo, y aquí colaboraron otros españoles del momento parisino como Picasso, Manuel Ángeles Ortiz, Peinado, Bores, etc., fue un baile homenaje a los soldados españoles que luchaban en el norte de Africa.[77]

El mundo de Manuel Ángeles Ortiz, amplía poco a poco sus contactos a la par que sus horizontes culturales e incluso comenzó a hacer cine, nada menos que con **Luis Buñuel** y **Salvador Dalí** participando como actor en la polémica y gran película del cine surrealista, "***L'Age d'Or***" ("*La edad de oro*"), que fue rodada en los estudios Billancourt de París, y fue uno de los primeros filmes franceses sonoros. Su estreno se conserva como uno de los mayores escándalos en la historia del surrealismo y del cine en general. M.A. Ortiz se interesará por el círculo de los surrealistas franceses empeñado en la propuesta global de hacer "*tabula rasa*" de lo establecido por las posibilidades del lirismo onírico de Aragón, Eluard o Crevel.[78]

En 1927 M.A. Ortiz, ya había expuesto individualmente en la importantes galerías parisinas de "*Galerie des Quatre Chemins*" y en "*Galería Berger*", su importancia fue notoria ya que la revista granadina, "*Granada Gráfica*" en julio de 1927 le dedica una referencia las citadas exposiciones, relacionándolo sobre todo con el círculo de los amigos de Picasso; y aunque la referencia se puede considerar más o menos positiva. Sin embargo, con motivo de la "**Exposición Regional de Arte Moderno**" que se celebró en Granada en la Casa de los Tiros en 1929, que constituyó para la ciudad un éxito franco y definitivo, organizada por el Patronato Nacional, cuyo delegado fue Antonio Gallego y Burín, donde se analiza a la mayoría de los pintores de vanguardia españoles del momento. Se expusieron obras de artistas tan relevantes como Picasso, Gris, Vazquez Diaz, Maruja Mallo, Ismael González de la Serna, Peinado y M.A. Ortiz, al que calificaron su aportación como endeble, tal vez por el bajo número de su intervención, cansando por tanto una impresión desfavorable que causaron sobre todo los otros expositores de vanguardia que hicieron presencia en la misma.[79]

Después de su primer periplo parisino, en le invierno de 19 2, M.A. Ortiz regresó a Madrid, y allí se reencontró con García Lorca, donde colaboró intensamente en "*La Barraca*". Lorca ya había señalado la importancia de sus pintores-escenógrafos de la escuela de París, los que aprendieron al lado de Picasso,[80] refiriéndose en concreto a Manuel Ángeles, al que ya había elogiado anteriormente en alguna ocasión en la celebrada revista "*Gallo*", que junto al otro granadino Ismael González de la Serna, fueron los más internacionales a nivel plástico, contraponiéndoles los pinceles del también granadino Gabriel Morcillo, en un sentido críticamente negativo, tachándolo de:

"*incapacitado, roto e inservible*[...] *...porque estamos en posesión de la única y verdadera verdad, que es el hecho innegable e indiscutible del Arte Nuevo, que ya cubre el mundo y triunfa en él* (se refiere a M.A. Ortiz)".[81]

---

[77]GARCÍA LORCA. Francisco. *Federico y su...*, pp. 15-16. (De la introducción).

[78]SANZ DE SOTO, Emilio. "Los surrealistas y el cine". En: *El surrealismo...* Ed. Manuel BONET CORREA., p. 101.

[79]"El laureado pintor granadino Manuel Ángeles Ortiz, que en la exposición de retratos celebrada en la *Galerie Vavin-Raspail*, de París, ha obtenido uno de los más calurosos éxitos de ésta época, según los periódicos franceses". *Granada gráfica*, julio (1927). TORRES DIAZ, Juan. "La casa de los Tiros residencia oficial del Patronato Nacional de Turismo y la Exposición Regional de Arte Moderno". *Granada gráfica*, diciembre (1929).

[80]LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca: Encore...", p. 65.

[81]"Los pintores de Granada..." (en *Gallo*).

Este acercamiento a la **escenografía** a través de Federico y "*La Barraca*", no era la primera vez que se producía; ya hemos visto las distintas colaboraciones con Manuel de Falla o Vicente Escudero. También había hecho los decorados en París para una obra de Eric Satie, titulada "*Genoveva de Bravante*", estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos, en las célebres "*soriees*" de París concebidas y organizadas por el Conde Etiene de Beaumont. Realizó también las "*Aubade*" de Francis Poulenc.[82]Para "*La Barraca*" realizaría el diseño del decorado y el vestuario del "*Retablo de las maravillas*" de Cervantes y los figurines para el romance del "*Conde Alarcos*"; en este último sobre un fondo negro los personajes del poema, iluminados, minaban la acción del romance, que recitaban algunas figuras en blanco, inmóviles, como si de teatro griego se tratara,[83] pero de esto ya hablaremos cuando analicemos cada una de las puestas en escena que el grupo teatral llevó a cabo.

Manuel Ángeles Ortiz prepara su primera exposición individual en Madrid, el pintor había presentado anteriormente una serie de obras en la muestra colectiva que la Sociedad de Cursos y Conferencias de los Pintores residentes en París, en el Pabellón Villanueva en el Jardín Botánico, donde también estuvieron representados Alberto, Palencia, Dalí, Bores, Cossío o Gris, que fue recibida con gran desconcierto. Aunque la nueva exposición de M.A. Ortiz, fue patrocinada por la "*Sociedad de Amigos del Arte*", en el Palacio de las Bibliotecas y Museos. Presentaba un total de 27 pinturas y 15 dibujos, y el crítico Manuel Abril no fue muy benevolente con el pintor, lo que indignó a muchos de los amigos del mismo como Vicente Aleixandre o Lorca, que en propias palabras del M.A. Ortiz, se lamentaba de su incomprensión:

"... *Volví a España invitado a exponer en la Sociedad de Amigos del Arte y hubo sus más y sus menos: la mia era una pintura un poco abstracta, un poco cubista, algo surrealizante, y hubo críticas muy duras; consistieron en que Manuel Abril dedicó una crítica feroz que fue respondida por la generación en pleno: Cernuda, Lorca, Aleixandre y Altolaguirre firmaban la réplica*".[84]

Sin embargo, puede parecer una contradicción la crítica de Abril, ya que años antes había realizado reseñas favorables en exposiciones tan importantes como "*La exposición de Artistas Ibéricos*" de 1925 y sus réplicas en el extranjero de Berlín y Copenhague, donde destacó admirablemente M.A. Ortiz.[85]

En estos momentos de Madrid conectará con el pintor uruguayo Joaquín **Torres-García**, artista fundamental e injustamente olvidado, pilar básico para entender el desarrollo del arte de vanguardia en España. El pintor andaluz estuvo muy ligado a la formación del "***Grupo de Arte Constructivo***", organizado por Torres-García, que había presentado en el "*Salón de Otoño*" en 1933, y que estuvo integrado por artistas que trabajarían junto a él en "*La Barraca*", como Benjamín Palencia o Alberto Sánchez, además de Maruja Mallo, Ángel Ferrant y Diaz Yepes.[86]

---

[82]UREÑA PORTERO, Gabriel. *Manuel Ángeles...*, s.p.

[83]RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada: Manuel...*

[84]PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo...". CORPUS BARGA. "Pintura nunca vista (Conferencia exposición artistas españoles residentes en París, Jardín Botánico)". *Revista de occidente*, 21-3-1929.

[85]ABRIL, Manuel. "Los *Ibéricos* en el extranjero. Exposiciones de Copenhague y Berlín". *Arte*, junio (1933). En: BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la...*, pp. 233-239.

[86]TORRES-GARCÍA, Joaquín. "Un grup D'art Constructiu a Madrid". *Art*, febrero (1934). Ibíd., pp. 239-242.

Torres-García, vigoroso, vital y refinado, debatía su arte entre la poesía pictórica, el instinto y la razón, entre la libertad y el color y la estructura constructiva. Incluso tanto él como M.A. Ortiz proyectaron presentar al ministro Fernando de los Ríos, un centro de Arte de Vanguardia, pero no fue nunca llevado a cabo. Ya que este "*grupo constructivo*" ocasional, ni ninguna de sus restantes empresas cuajaron. Torres-García tuvo que emigrar a su Montevideo natal, aunque su semilla no quedó perdida. Y es que Torres-García fue un espíritu contagioso como pocos, capaz de moldear a su gusto la arcilla de los artistas inquietos, maleables o poco formados que se le acercasen. El arte abstracto va a encontrar en estos caminos su mejor derivación. Torres-García y sus discípulos lo vieron a tiempo.[87] No obstante no debemos olvidar la labor de este artista uruguayo en España, sobre todo en torno a los años anteriores a 1920 y después, como introductor de muchas de las corrientes de vanguardia europea por Barcelona concretamente, un núcleo que fue el más avanzado plasticamente y también teóricamente no debemos olvidar los escritos teóricos del mismo, que aparecieron en distintas publicaciones periódicas de Barcelona, como "*Un enemic del Poble*" y otras.[88]

Pero después de esta experiencia, entre las utopías posibles y la realidad cotidiana de ganarse la vida haciendo retratos, Manuel Ángeles Ortiz se dejó llevar por el pragmatismo y realizó los cursillos de primera enseñanza instituidos por la República para cubrir plazas escolares, el mismo pintor con sus palabras, nos ilustra esta experiencia:

"*Hice los primeros cursillos de primera enseñanza instituidos por la República para cubrir las plazas escolares que estaba dotando la República, y gané el del Instituto Maragall de Barcelona. Allí me fui dos años antes de la Guerra, y allí la pasé. Al final me fui a pie, cruzando el monte, a reunirme con mi madre y con mi hija. Pasé quince días en el campo de Saint-Ciprien. Me liberó Picasso, y me fui a París. Pude recuperar mis estudios pero estalló la Guerra Mundial y me fui a Argentina*".[89]

Durante la Guerra Civil colaborará con ilustraciones en la revista "*El mono azul*", editada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, conjuntamente con Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Eduardo Vicente, Luis Lacasa, Luis Cernuda, Bergamín, Rafael Alberti, Maruja Mallo y Antonio Machado, entre otros.[90]

"*En Buenos Aires* [dice M.A. Ortiz] *viví otros diez años: al final me consideraban un pintor suyo. De hecho hay cuadros míos como pintor suyo. De hecho hay cuadros míos como pintor argentino en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, unas litografías y un gouache. Pasé un tiempo en México y regresé a París en 1949*".[91]

El período plástico de Manuel Ángeles en la Argentina se caracteriza por un regreso al

---

[87]"Pintura constructiva. Luis Castellanos en el Ateneo". *Gaceta de Arte*, julio (1934).

[88]BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, pp. 92-99.

[89]PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo...".

[90]Ejemplos: Antonio MACHADO. "El crimen fue en Granada. A Federico García Lorca". *El mono azul*, 9 (1936). Rafael ALBERTI. "Elegía a un poeta que no tuvo su muerte". *El mono azul*, 23 (1937).

[91]PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo...".

realismo de sus tiempos académicos y por la realización de "*Construcciones de maderas*" y "*Piedras patagónicas*". La sensibilidad del artista supo captar la esencia poética de estas cosas sencillas y bellas, y con ellas elaboró y montó lo que el artista llamó "*Construcciones*", compuestos por fragmentos y elementos de árboles calcinados, raíces, piedras, troncos, etc. Llegó a Argentina, como todos los expatriados españoles, con el alma atormentada por visiones de caos, de decadencia vertical y de espanto. Y esto tal vez, a consecuencia de la herida que había dejado marcado sus huellas. Conoció allí el paisaje de **Nahuel Huapí**, que influyó mucho en esta, su etapa argentina. Las maderas caprichosamente labradas a veces por quien sabe que agentes naturales, hacen pensar en cierto modo en arabescos de la Alhambra. Y lo que hizo M.A. Ortiz, fue sentir la hermosura de las formas trabajadas, bruñidas o estriadas, blanqueadas o coloreadas, y recogiendo todo lo amontonó. Y así hizo las construcciones, logradas con toda la ciencia de un artista que sabe componer, y que se hayan entre el cubismo conservando su carácter constructivista o abstracto, que había aprendido ya en España y París.[92] Esta exposición se llevó a cabo en la galería Müller, del 26 de junio al 19 de agosto de 1943, obteniendo un gran éxito de crítica, calificando estas construcciones como "*figuras de sueños, a caso la última realidad*", muy cerca de los postulados surrealistas que ya habían utilizado en algún momento de su vida.[93]

M.A. Ortiz publicó también en Buenos Aires un álbum con seis estampas litográficas, que constituyó un libro señero en las artes gráficas del país. Su tema fue el paisaje de Nahuel Huapí. El artista aquí nos descubrirá un paisaje elemental y fantasmal al mismo tiempo; convirtiendo en elementos plásticos los datos de la naturaleza. Las estampas fueron litográficas (sobre piedra), por el propio autor, guardando una cierta analogía a la hora de analizar el paisaje con Van Gogh, aunque distante. Estas estampas pertenecen al fruto de los sucesivos ensayos plásticos que han preocupado a los artistas creadores en lo que va de siglo.[94]

Ángeles Ortiz proseguirá su vida artística y su obra en un "*continuum evolutivo*" hasta prácticamente el día de su muerte, mezclando y perfeccionando cada una de las distintas estéticas que ha utilizado a lo largo de su trayectoria plástica. Después de su estancia en Argentina, donde conectará con otros inmigrantes españoles, entre los que destaca su antiguo amigo y colaborador Manuel de Falla, vuelve de nuevo a París donde madurará sus primeros experimentos vanguardistas, antes había pasado por México. Aunque París seguirá siendo el centro neurálgico, pero ahora en continuos viajes a Granada, para seguir su trabajo, y como dijo, pasó mucho tiempo sin nostalgia hasta que volvió a Granada en 1960, después de muchos años de ausencia.

"*Fue un viaje a la búsqueda de Lorca. Era muy importante para mi, habíamos sido muy amigos, nos conocimos de niños, fuimos inseparables... Pasé tres meses buscando el cómo, el quien y el por qué de la mente de mi amigo. Entonces estaba todo muy vivo y muy reciente. En el cementerio quedaban las marcas de las balas de los fusilamientos*".[95]

En esta última etapa de su obra, supone por un lado un nueva toma de contacto afectiva

---

[92]PAYRÓ, Julio. E. "Construcciones de Manuel Ángeles Ortiz". *Sur*, 104 (1943).

[93]OTERO ESPASANDÍÚ, José. "A propósito de la última exposición de Ángeles Ortiz". *De mar a mar*, 6 (1943).

[94]BERRY, Ana M. "Manuel Ángeles Ortiz: Estampas litográficas". *Sur*, 89 (1942).

[95]PEREDA, Rosa M. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo...".

y cultura por el Albaicín, que como ya había dicho anteriormente nunca había abandonado.[96] Los ritmos cúbicos, la geometría morisca, la sutileza figurativa, el compendio de elementos táctiles y cromáticos que se agolpan y se convierten en signos plásticos. Por otra parte, se entregará a sus famosas aproximaciones de sus series de "*Cabezas múltiples*", hechas con seductora paciencia, con primor gráfico. Muy en la línea que ya habíamos notado anteriormente de su pertenencia al grupo "*Constructivo de Madrid*" de Torres-García, aproximándose estéticamente a **Mondrian** o a **Van Doesburg,** muy cerca de la abstracción pero sin caer en ella de lleno, pero también muy alejado del naturalismo.[97] Será en esta tendencia donde el pintor se irá moviendo prácticamente hasta el final de sus días, rozando lo abstracto de las imágenes, en un mudejarismo que repite reiterativamente los cuadros insertos en rectángulos, con la inspiración de un alicatado o un mozárabe, próximo siempre al particular constructivismo del uruguayo Torres-García.

A pesar de haber vivido en Granada desde los tres años, M.A. Ortiz había nacido en Jaén, y siempre quiso morir en su "*tierra, debajo de un olivo*". Así en 1981, y a modo de reconciliación del pintor con su tierra, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Jaén lo nombraron hijo predilecto de la ciudad y le otorgaron la medalla de Oro de la villa; Joaquín Ruiz Giménez, acudió al acto, dedicando unas palabras elogiosas al artista:

"*Manuel Ángeles representa un pedazo vivo de nuestra historia de España*".[98]

El 4 de abril de 1984, muere M.A. Ortiz; y en Sevilla se le hizo una exposición antológica de su obra en homenaje, como una retrospectiva del autor.[99] Julián Gállego dice del pintor, que su arte es poesía, la de Juan Ramón Jiménez, la finura de Cernuda, de Alberti o de Lorca, en un lirismo casi abstracto;

"*Siempre fue muy andaluz, siguiendo sus sentimientos y aficiones con la asidua variedad de un niño que juega, sin preocuparse de seguir las modas. Si en alguna ocasión advertimos en un cuadro el reflejo de otro artista, no es para dar gato por liebre, sino de su ingenua prueba de su admiración, que puede ir desde* ***Picasso*** *a* ***Dubuffet****, que puede permitirse quien tiene tan honda, tan sincera, tan lozana vena de pintor*".[100]

Sirvan las propias palabras del pintor como colofón a esta aproximación al análisis de la vida y obra de este peculiar artista, amigo fiel y colaborador de Federico García Lorca, del que decía que eran "*una centella de maravilla, un relámpago luminoso. No he conocido a nadie igual. La poesía ha cambiado, y los espíritus, pero él es una luz continua*". Buscando siempre

---

[96]CASTRO, Eduardo. "Exposición antológica de...".

[97]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Manuel Ángeles Ortiz: obra gráfica.* Granada: Diputación Provincial, 1993. (Exposición realizada en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada).

[98]A.A. V.V. *Homenaje al universal pintor gienennse Manuel Ángeles Ortiz. Medalla de oro de la ciudad e hijo predilecto.* Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1981. (Museo Provincial de Jaén, del 17 al 30 de junio de 1981. Comisión de Cultura. Pintores gienennses, 1981).

[99]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984).* Sevilla: Junta de Andalucía, 1984. (Colaboraron en la confección del catálogo: Antonio GALA, Brigitte BADIN, Mª Fortunata PRIETO y Pedro ALFAGEME RUANO). Ver también: UREÑA PORTERO, Gabriel. "Manuel Ángeles Ortiz. La vanguardia otra. Centenario de su nacimiento". *Kalias, Revista de Arte,* 13 (1995).

[100]GÁLLEGO, Julián. "Vacaciones sin kodak". *Ínsula,* 409 (1980).

el lado místico de la vida, dirá:

"*Claro que hay un lado místico en mi. Yo soy ateo pero creo en todo lo creíble. Y lo creíble es la vida. Nacer y morir son cosas extraordinarias. Y lo que se pasa entre tanto, aunque sea feroz*".[101]

Como diría García Lorca, en su pequeño poema dedicado Manuel Ángeles Ortiz, en su serie de "*Trasmundo*"; resume de alguna manera este sentimiento del pintor:

"*Si muero,*
dejad el balcón abierto.
El niño come naranjas
(Desde mi balcón lo veo)
El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento)
Si muero,
dejad el balcón abierto".[102]

VI.4.1.3. ALFONSO PONCE DE LEÓN (1906-1936).

De todos los pintores-escenógrafos que colaboraron con García Lorca en "*La Barraca*", el caso del malagueño Alfonso Ponce de León, fue un caso atípico, ya que fue el único que no tendrá una relación más directa con el poeta; desde el punto de vista del vínculo de la amistad no será el caso del resto de los pintores a los que se unió en muchos casos una fraternal amistad; pero por otro lado tendrá una relación especial con García Lorca, más que ninguno de los otros artistas mencionados; ya que al igual que Federico fue muerto en los primeros años de la Guerra Civil española, pero en este caso en el bando nacional, ya que ideologicamente este artista *comulgaría* con los del levantamiento hacia la República; por eso Calvo Serraller y Ángel González apuntan que nos encontraremos casos atípicos de componentes de *surrealistas de derechas*, como fue el caso de Ponce de León o Dalí.[103]

Por otra parte, hay que apuntar que lo mismo que otros artistas, el caso de Alfonso Ponce de León es uno de los más alarmantes en cuanto a olvido historiográfico contemporáneo, víctima al igual que otros de los efectos traumáticos de la Guerra Civil de 1936, con sus secuelas de muertes, y sobre todo la pérdida de obras y el menosprecio hacia éstas por su cierto grado estético de vanguardia. Por tanto, este artista entra en la ardua tarea de la recuperación de la vanguardia histórica española, de los que en algunos casos sólo conocemos hoy sus nombres. Como es el caso de Ponce de León; que por otra parte destacó en sus pinceles y en su labor de reafirmar el arte moderno, lo que iba a llevar a participar en distintas empresas artísticas más relevantes del período anterior al de la Guerra Civil española, a pesar de morir tan sólo con 30 años.

---

[101] PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo...".

[102] O.C. T. I, p. 364.

[103] CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y surrealismo en...".

Aunque su formación artística la realizaría en Madrid donde se trasladó su familia, nació en Málaga. En 1926 ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, coincidiendo en su primer curso con la expulsión de Salvador Dalí de la misma, tras la escandalosa negativa del pintor a examinarse de la asignatura "*Teoría de la bellas artes*", por considerar incompetente al tribunal que debía juzgarle, aunque ya en 1924 también se alborotó, junto a otros alumnos por la negación de la Academia a participar en un certamen de pintura.[104]

Entre sus compañeros, Ponce de León entabló gran amistad con Francisco Maura, a cuyo estudio acudía para pintar, y en donde se reunían de contertulias, con personajes como Miguel Pérez Pizarro y Santiago Ontañón, ambos amigos de Federico. El pintor malagueño comienza a destacarse en los ambientes vanguardistas de Madrid, siendo uno de los impulsores del *I Salón de Independientes* que abrió sus puertas en 1929 en los locales cedidos por *El Heraldo de Madrid*, a través de esta exposición se dieron a conocer una serie de pintores que, sin formación en París, luchaban en Madrid por imponer las nuevas tendencias estéticas (ya vimos el caso de Alberto Sánchez), por este Salón pasarán Climent, Mateos, Ontañón, Rodríguez Luna, Puyol y Ponce de León, entre otros.[105]

Hacia finales de los años veinte Ponce de León realizaría un viaje a París, meta de todos los pintores españoles con inquietudes en el avanzar del arte desde el principio de siglo, reemprendiendo a su regreso su actividad expositiva. En septiembre de 1930, enviará dos obras a la "***Exposición de Arquitectura y pintura moderna***", celebrada en los bajos del casino de San Sebastián, y entre otras participarán también, Moreno Villa, Maruja Mallo, M.A. Ortiz, Pruna, Gris, Peinado, etc. En cuanto a la arquitectura, evidenció el arraigo de los propuestas racionalistas, casi todos los proyectos inspirados de la escuela de Le Corbusier, con sus planos sin molduras, sus líneas rectas, etc., y entro otros, había obras en la sala de Arquitectura de García Mercadal, Illescas, Aizpurúa, Sert, Torres-Clavé, etc. Dieron realce al acontecimiento una serie de actos complementarios como, la exhibición de las películas "*Un perro andaluz*" de Buñuel y Dalí, y "*Esencia de Verbena*" de Giménez Caballero, con una conferencia de Moreno Villa sobre las nuevas tendencias pictóricas y una lectura y recital de poesías llevadas a cabo por Rafael Alberti.[106]

Miguel Pérez Ferrero, en una reflexión que hace de la pintura nueva, sobre el concepto de "*vivo y lo pintado*", reivindica a Ponce de León como uno de los artistas del momento más significativos, marcando profundamente esa directriz. Así de los residentes en París, o sea a partir de 1929 que fue cuando el pintor va a París por vez primera, será el que lanzará más allá el nuevo camino de la pintura. Así llega a decir que ante sus cuadros, y se refiere concretamente para la exposición de la que hemos hablado anteriormente, la de San Sebastián que son pintura moderna, creando "*nuevos mundos y nuevos mares. A la que se le puede aplicar leyenda...*".[107]

En febrero de 1931, Ponce de León expuso en una muestra colectiva que se celebró en el Lyceum en la que participaron los escultores Pérez Mateos y Planas, además de Pérez Rubio

---

[104]RIVAS CHERIF, C. "El caso de Salvador Dalí". *España*, 15-3-1924.

[105]BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos...*, p. 66.

[106]R.G. "Una exposición de arquitectura y pintura modernas en San Sebastián". *La Gaceta Literaria*, 91 (1930).

[107]PÉREZ FERRERO, Miguel. "Lo vivo y lo pintado. Anotaciones a los cuadros *fuera de concurso* de Ponce de León". *La Gaceta Literaria*, 92 (1930).

y Souto, Isaías Diaz, Climent, Rodríguez Luna, Boti, etc.[108] También colaboró en la decoración del Teatro Fígaro de Madrid, construido por le arquitecto Felipe López Delgado que junto con Francisco Maura y José Manuel Aizpurúa constituían el grupo de personas más allegadas al pintor. Parece que Ponce de León intervino en la decoración general del edificio presidiendo todavía en el vestíbulo del primer piso un cuadro suyo, de grandes dimensiones, titulado "*Descanso*", pintado el año anterior.[109]

A comienzos de los años treinta un grupo de personas, entre las que se encontraba el pintor, intentó impulsar de nueva la "*Sociedad de Artistas Ibéricos*", organizadora de la gran exposición de 1925. Y esta reaparición tuvo lugar en septiembre de 1931 en San Sebastián con una exposición en el Ateneo Guipuzcuano, en la que expusieron ya artistas que anteriormente lo habían hecho en 1925, y otros nuevos como fue el caso de Alfonso Ponce de León, y cuyo interés radicó sobre todo en intensificar su acción en el presente, aunque críticos como Manuel Abril, no la vieron con muy buenos ojos.[110]

La citada "*Sociedad de Artistas Ibéricos*" fundó en su segunda etapa la revista "*Arte*", que fue el órgano de difusión del grupo, cuyo número 1 apareció en septiembre de 1932 figurando como director Manuel Abril, estando integrado su comité de redacción por Antonio Marichalar, Alfonso Ponce de León y Guillermo de Torre. Esta revista sólo publicó un número más al año siguiente (1933), pero donde ya no aparece Ponce de León en el comité, con lo que podemos observar que pese al esfuerzo del resurgimiento de los Ibéricos, no se afianzó, ya que el panorama artístico español había sufrido una notable transformación desde 1925, fecha en la que se había fundado la Sociedad, ante todo en esa pugna que suponía el realismo y el surrealismo, de las que participó en cierto modo nuestro pintor.[111]

Eduardo Westerdahl considera a Ponce de León como uno de los valores más positivos e íntegros del arte español del momento, contribuyendo de una manera muy importante al renacimiento del actual arte español. Llega a decir que su pintura:

"*... es una fusión perfecta, de tema y técnica mueve el fino caudal poético Alfonso Ponce de León. No se evade, no traspone las concepciones abstractas de parte de la última pintura, pero tampoco se centra en los valores fríos de la interpretaciones objetivas de centro Europa, lo fluido, lo cósmico de su pintura parecen venir del largo viaje de la plástica contemporánea...*".[112]

En 1932 el pintor Ponce de León hizo una incursión en su arte que había nacido con el siglo, y que ahora había adquirido un gran auge, el cine, en colaboración con su amigo fotógrafo, una película de temática infantil, titulada "*Niños*", que nunca llegó a ser estrenada; y muy relacionado con este tema comenzó a trabajar también en el campo del cartel publicitario, en el que con frecuencia utiliza la técnica puesta tan de moda por los surrealistas, como fue el "*collage*", incorporando fragmentos fotográficos. Uno de ellos, anunciados de un carburante, uno

---

[108] ABRIL, Manuel. "En el Lyceum". *Blanco y negro*, 22-2-1931.

[109] GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce de León". *Jábega*, 47 (1984).

[110] ABRIL, Manuel "Crónica de arte". *Revistas de las Españas*, septiembre-octubre (1931).

[111] WESTERDAHL, Eduardo. "Alfonso Ponce de León". *Gaceta de Arte*, 13 (1933).

[112] Ibíd.

de los cuales fue elogiado unos años más tarde por Manuel Abril entre todos los presentados a concurso y que figuraron expuestos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, junto a otros tres artistas como Teodoro Delgado, Gonzálo Alonso y Frexama.[113]

Como hemos apuntado, Ponce de León, será otro de los colaboradores de "*La Barraca*", realizando los decorados y figurines para dos de los montajes de sus obras, "*La guardia cuidadosa*" de Cervantes, y "*El burlador de Sevilla*" de Tirso de Molina, estos últimos en colaboración de José Caballero.[114]

En 1932 participa por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes, que acudirá posteriormente a las convocatorias de 1934 y 1936, cuando su faceta surrealista se acentuará mucho más. Según información de Xavier de Salas, hacia 1934, Ponce de León participó en la decoración de un teatro en Avila, probablemente el Teatro Principal de esta capital; que más tarde se convertirá en una sala de proyecciones con el nombre de Luis Lagasca, pero esto que da en la duda.[115]

En 1935 presentó al público de Madrid una exposición individual, en el Centro de Exposición e Información de la Construcción, que los arquitectos tenían abierto en la Carrera de San Jerónimo, y que fue inaugurada un mes antes, con una exposición que pasó inadvertida de dibujos y óleos de José Moreno Villa; en esta exposición Ponce de León expuso obras de los últimos ocho años, que según palabras del propio artista se expusieron en condiciones no muy favorables, según dijo el autor del catálogo. Manuel Abril, nuevamente, revela al pintor como una de las bazas más esperanzadoras de la plástica española del momento. Militante de las vanguardias, guardando las distancias entre las ventajas y los inconvenientes que estas tienen, en un país donde la dispersión de estas vanguardias era muy grande, donde cada productor estaba en su sitio ganándose la vida como podía, y produciendo arte, a veces, rayando el anacronismo, a pesar de su persistencia.[116] Hay una peculiaridad sorprendente del pintor, y es el gusto por los títulos complejos y estrafalarios, que sería una característica muy surrealista, en una veta casi humorística, y con un medio muy eficaz de eliminar todo presupuesto lógico, así títulos como: "*El filatélico enamorado*", "*El suicidio del muñeco*", "*Naturaleza medio muerta*", "*El ensueño de la hija del guarda*" o "*la juventud de Greta Garbo*", denotan una característica muy al día de los presupuestos surrealistas.

Desde el punto de vista estético, la obra de Alfonso Ponce de León fluctuará entre el "*realismo mágico*" y el surrealismo, como hemos venido apuntando; tendencias surgidas como es sabido en el panorama europeo a mediados de los veinte y de difusión por Europa. En 1925 Gustav Hartalando, director de la Kunsthalle de Mannheim, acuñaba el término **nueva objetividad** al reunir en una exposición a una serie de pintores que tenían en común el rechazo a las corrientes expresionistas y la recuperación del objeto. Pero el contribuyó definitivamente al impulso de esta tendencia fue **Franz Roh**, que el mismo año publicaba su obra "*Realismo Mágico*".[117] El *realismo mágico* alentará al deseo de construir la realidad, de recuperar el objeto

---

[113]ABRIL, Manuel. "Exposiciones". *Blanco y negro*, 12-1-1936.

[114]WESTERDAHL, Eduardo. "Alfonso Ponce...".

[115]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce...".

[116]ABRIL, Manuel. "Exposición Ponce de León". *Blanco y negro*, febrero (1935).

[117]HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La ideas estéticas en la Revista de Occidente (1923-1936). Apunte crítico". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 23 (1992), pp. 517-534. En 1927, la Revista de Occidente publicó el libro de Franz ROH. *Realismo mágico. Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente.

que las tendencias de vanguardia habían aniquilado, pero esta vuelta a la imagen nada tenía que ver con el realismo academicista; ya que los pintores buscarán aspectos estilísticos inéditos o renovadores. El realismo mágico, iba a estar muy en la línea en lo que en principio seguiría Alfonso Ponce de León, oponía una visión fiel de las cosas en atmósferas frías y silenciosas.

El libro de Franz Roh se difundirá bastante y fue el centro de muchas polémicas a nivel estético. Muestra del interés suscitado por la obra del alemán, fueron las entabladas por el crítico **Sebastiá Gasch** y **A. Cassanyés**, en la páginas de la revista catalana "*L'Amic de les Arts*", bajo el encabezamiento de "*Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern*" en los números 17, 18 y 19 de 1927.[118] Ambos críticos expusieron sus puntos de vista a propósito del tema, mientras M.A. Cassanyés se mostraba defensor de la *Nueva Objetividad*.[119] Gasch, en un artículo de "*La Gaceta Literaria*", donde hacía una reseña del libro de Franz Roh, ponía en duda la supuesta primacía de la tendencia del arte de la nueva objetividad en la Europa del momento, apuntando a favor de la llamada "***pintura poética***", resultado de la mezcla estilística entre el cubismo y el surrealismo.[120]

Las propuestas del alcance del realismo mágico y el del realismo en general, quedan muy bien estudiadas y ejemplificadas en el amplio ensayo de Valeriano Bozal, "*El realismo plástico en España*", aunque su análisis se centra más en otro faceta del realismo, seguida por pintores como Togores, Sisquella, Genaro Lahuerta o el mismo Dalí antes de 1927.[121]

Aunque las semejanzas no son de extrañar, ya que fueron movimientos coetáneos y ambas reivindicaron figuras como antecesor al propio Giorgio de Chirico o la obra del Aduanero Rousseau; el mismo E. Westerdahl había comparado a Ponce de León a estos artistas en una posición de serenidad y valorando con gran ternura los objetos,[122] o sea, que hubo una heterogeneidad de artistas dispares que Franz Roh incluyó en su libro y la obra de Ponce de León. Obra que se movió por varios caminos, como la misma vanguardia española del momento, participando en cierto sentido de distintas corrientes estéticas, que fueron desde las connotaciones oníricas surrealistas, hasta la propia figuración, aunque al margen del realismo academicista. Ponce de León desde el punto de vista técnico, destacará sobre todo en el tratamiento de la luz, para acentuar su sensación de misterio. Gustará de una luz fría y de los espacios silenciosos, propios del realismo mágico, creando una serie de atmósferas muy peculiares. Por otra parte, empleará el color en capas muy finas, aplicando el pigmento sobre el soporte evitando así, el rasgo personal; llegando a realizar una obra un tanto aséptica, pero tan fría y rígida como los centroeuropeos.[123]

La producción pictórica de Ponce de León es muy irregular, en cuanto a la calidad de la misma. Junto a cuadros poco importantes, encontramos obras de indudable calidad, como el cuadro que actualmente posee el Centro de Arte de Reina Sofía titulado "*Accidente*", o su

---

1927. (Traducción de Fernando VELA).

[118]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce...".

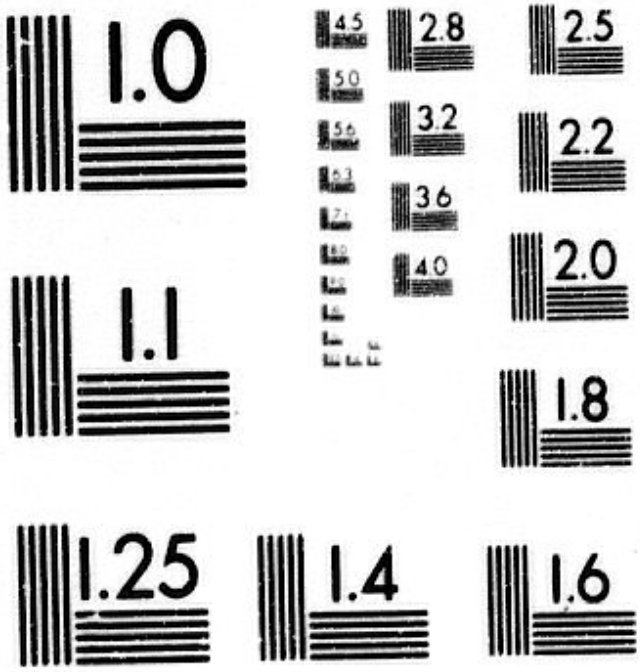
[119]CASSANYÉS, M. A. "Vers la magia". *D'Aci i D'Alla*, diciembre (1934). En: BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la...*, pp. 197-202.

[120]GASCH, Sebastián. "Panorama de la moderna pintura europea (En torno al libro de Franz Roh)". *La Gaceta Literaria*, 27 (1928). Del mismo autor: "El realismo de la pintura nueva". *La Gaceta Literaria*, 1-1-1929.

[121]BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico...*

[122]WESTERDAHL, Eduardo. "Alfonso Ponce...".

[123]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce...".



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

que las tendencias de vanguardia habían aniquilado, pero esta vuelta a la imagen nada tenía que ver con el realismo academicista; ya que los pintores buscarán aspectos estilísticos inéditos o renovadores. El realismo mágico, iba a estar muy en la línea en lo que en principio seguiría Alfonso Ponce de León, oponía una visión fiel de las cosas en atmósferas frías y silenciosas.

El libro de Franz Roh se difundirá bastante y fue el centro de muchas polémicas a nivel estético. Muestra del interés suscitado por la obra del alemán, fueron las entabladas por el crítico **Sebastiá Gasch** y **A. Cassanyés**, en la páginas de la revista catalana "*L'Amic de les Arts*", bajo el encabezamiento de "*Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern*" en los números 17, 18 y 19 de 1927.[118] Ambos críticos expusieron sus puntos de vista a propósito del tema, mientras M.A. Cassanyés se mostraba defensor de la *Nueva Objetividad*.[119] Gasch, en un artículo de "*La Gaceta Literaria*", donde hacía una reseña del libro de Franz Roh, ponía en duda la supuesta primacía de la tendencia del arte de la nueva objetividad en la Europa del momento, apuntando a favor de la llamada "***pintura poética***", resultado de la mezcla estilística entre el cubismo y el surrealismo.[120]

Las propuestas del alcance del realismo mágico y el del realismo en general, quedan muy bien estudiadas y ejemplificadas en el amplio ensayo de Valeriano Bozal, "*El realismo plástico en España*", aunque su análisis se centra más en otro faceta del realismo, seguida por pintores como Togores, Sisquella, Genaro Lahuerta o el mismo Dalí antes de 1927.[121]

Aunque las semejanzas no son de extrañar, ya que fueron movimientos coetáneos y ambas reivindicaron figuras como antecesor al propio Giorgio de Chirico o la obra del Aduanero Rousseau; el mismo E. Westerdahl había comparado a Ponce de León a estos artistas en una posición de serenidad y valorando con gran ternura los objetos,[122] o sea, que hubo una heterogeneidad de artistas dispares que Franz Roh incluyó en su libro y la obra de Ponce de León. Obra que se movió por varios caminos, como la misma vanguardia española del momento, participando en cierto sentido de distintas corrientes estéticas, que fueron desde las connotaciones oníricas surrealistas, hasta la propia figuración, aunque al margen del realismo academicista. Ponce de León desde el punto de vista técnico, destacará sobre todo en el tratamiento de la luz, para acentuar su sensación de misterio. Gustará de una luz fría y de los espacios silenciosos, propios del realismo mágico, creando una serie de atmósferas muy peculiares. Por otra parte, empleará el color en capas muy finas, aplicando el pigmento sobre el soporte evitando así, el rasgo personal; llegando a realizar una obra un tanto aséptica, pero tan fría y rígida como los centroeuropeos.[123]

La producción pictórica de Ponce de León es muy irregular, en cuanto a la calidad de la misma. Junto a cuadros poco importantes, encontramos obras de indudable calidad, como el cuadro que actualmente posee el Centro de Arte de Reina Sofia titulado "*Accidente*", o su

---

1927. (Traducción de Fernando VELA).

[118]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce...".

[119]CASSANYÉS, M. A. "Vers la magia". *D'Aci i D'Alla*, diciembre (1934). En: BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la...*, pp. 197-202.

[120]GASCH, Sebastián. "Panorama de la moderna pintura europea (En torno al libro de Franz Roh)". *La Gaceta Literaria*, 27 (1928). Del mismo autor: "El realismo de la pintura nueva". *La Gaceta Literaria*, 1-1-1929.

[121]BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico...*

[122]WESTERDAHL, Eduardo. "Alfonso Ponce...".

[123]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce...".

autorretrato.[124] Es evidente que nos encontramos ante un artista de considerable categoría, a pesar de haber muerto joven. Dejó una obra interesante, sin la de él y sin la de tantos otros artistas que cayeron en el anonimato; sería imposible entender la vanguardia española, que aunque careció de la precisión por imponer nuevas propuestas plásticas y estéticas en un medio cultural predominado por un rancio academicismo, en su mayoría.

VI.4.1.4. SANTIAGO ONTAÑÓN (1903).

En Santiago Ontañón la faceta de pintor-escenógrafo va a resaltar más que en ningún otro de los colaboradores lorquianos. Fue decididamente un gran pintor inmiscuido también en todo el proceso de renovación de las artes plásticas españolas de estos años que venimos estudiando. Sobre todo será Ontañón un hombre ligado al teatro en todas sus facetas, pero más que ninguna, fue la de la escenografía, la realización de decorados y figurines para el teatro, su labor predilecta. Además fue otro de los amigos predilectos de Federico García Lorca, su colaboración no se iba a limitar solamente a "*La Barraca*", sino que estuvo muy ligado a la vida personal del poeta, participando en otros trabajos colectivos con el poeta granadino, como el ya analizado "*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*".

Santiago Ontañón fue un prolífico trabajador, que el mismo se autodefine:

"*He vivido de la pintura y del dibujo, de la escenografía para cine y teatro. He trabajado más de lo que se piensa y no espero verme en los museos, cosa que, la verdad, no sé si me alegra o me entristece, aunque es posible que haya más de lo segundo que de lo primero*".[125]

O sea, que Ontañón fue pintor, pero también escenógrafo, autor teatral y actor, y desde luego formó parte a su manera, de aquella generación que dio lugar a uno de los florecimientos más importantes del siglo XX en España, la Generación del 27. Pero su trayectoria culminó con la escenografía para el teatro de la que incluso llegó a ser catedrático de Escenografía de la Universidad de San Marcos de Lima, después de su exilio español. Como dice Morla Lynch, Ontañón será dibujante y escenógrafo teatral de una fantasía y buenos gustos exquisitos, actor de una naturalidad espontánea, teniendo el don de hacerse querer y uno de los amigos preferidos de Lorca.[126]

Santiago Ontañón fue uno de los primeros artistas españoles que fueron a París, con sólo 17 años ya había llegado a la capital francesa, donde estaría siete años habitando en un barrio tan de moda dentro de la vanguardia artística de esta ciudad como fue Montparnasse. Hasta ese momento se consideraba como un artista autodidacta, llevando la cultura imperante en España de esos momentos, como los Romero de Torres, Néstor o Chicharro. Pero poco a poco, Ontañón se fue metiendo de lleno en este barrio artístico por donde deambulaban Modigliani, Soutine, Chagall, Léger o Man Ray.[127] En París Ontañón se relacionaba con el grupo de españoles que

---

[124]GARCÍA DE CARPI, Lucía. *La pintura surrealista...*

[125]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, pp. 16-17.

[126]MORLA LYNCH, *Carlos. En España con Federico...*, p. 131.

[127]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, pp. 19-21.

allí vivían, y a pesar de llevar una carta de recomendación de Brocas, administrador general del Conde Romanones, para el embajador de España en París, Quiñones de León, un bagaje de conquista de la ciudad era muy reducido, pero a través de él se puso en contacto con el pintor catalán Federico Beltrán Mases, pintor muy en boga en el París de entonces entre las gentes del gran mundo.[128] Asiduo habitual del renombrado café "*La Rotonde*", acudía a sus tertulias, donde también iban gentes de la modernidad de entonces como **Metzinger, Arp, Brancusi** o el poeta chileno **Huidobro**.[129] En esta ciudad de los años veinte, destacó junto a otros españoles del momento, como Pruna, Fenosa, M.A. Ortiz, González de la Serna, Suñer, Togores, Vicente Escudero, Hernando Viñes, Vazquez Díaz, Juan Gris y Picasso, por supuesto.[130]

El París que vivió Santiago Ontañón era duro, como resto de los pintores que convivieron con él, como el citado caso de Manuel Ángeles Ortiz, que se pasaba el día entero trabajando en la famosa academia "*Coralone*". Le cortó abrirse camino, en París pero a pesar de todas estas penurias, los artistas seguían llegando a París, Cossío, Viñes, Peinado, De la Serna o Benjamín Palencia, con los que convivió, trabajó y aprendió de su arte.[131]

Uno de los primeros acercamientos a la escenografía de Ontañón fue precisamente en París junto al bailarín Vicente Escudero, como ya habíamos adelantando en el epígrafe dedicado a M.A. Ortiz; este bailarín ideó organizar un ballet a beneficio de los soldados españoles que luchaban en Africa, en el "*Boulier*", una sala muy popular y de grandes proporciones. Participaron varios artistas, el propio Ontañón trabajó duro, pintando ciento sesenta y cinco carteles del tamaño de un bloc de dibujo; once de metro y medio por ochenta centímetros; tres paneles de tres metros por noventa, para decorar otros tantos palcos y un gran telón de siete metros por seis para que sirviera de fondo a Vicente bailando *la danza del molinero* de "*El sombrero de tres picos*" de Falla. En este festival trabajaron: Cossío, Peinado, Bores, Alonso, Castañé, Esplandiú, Flores, González de la Serna, M.A. Ortiz, Viñes, etc. Pepe D'Creft hizo un ingenioso picador, de tamaño algo superior al natural, que construyó con tubos de chimenea, resortes de colchones, virutas de acero, y toda clase de chatarra. En aquella ocasión se rompió por primera vez con la tradición decimonónica francesa de los disfraces despampanantes, irrumpiendo por primera vez la máscara esperpéntica española, incluso el propio Santiago Ontañón se vistió de bailarina. Quisieron contar con la colaboración de Picasso, pero este no accedió.[132]

Ontañón también se movió en París en el círculo Surrealista, y esto gracias a su relación con Luis Buñuel y su afluencia a "*Le Selecte*", junto a otros españoles como Francisco García Lorca, M.A. Ortiz y Enrique Hortelano. "*Le Selecte*" era un café muy concurrido por la gente del cine, como Jacques Becker, ayudante de Renoir o Michel Kleberg. Allí comenzó su afición por el cine, que mantuvo durante toda su vida, incluso profesionalmente. Incluso participó de actor extra, junto a otros españoles, entre ellos Buñuel, en la película "*Carmen*" protagonizada por Raquel Meller y dirigida por Jacque Feder.[133]

En la época de los grandes *Ballets Russes* que acaparaban la atención en París. Ontañón

---

[128] Ibíd., p. 24.

[129] Ibíd., p. 31.

[130] OLIVARES, A. "Los pintores españoles...".

[131] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 54.

[132] Ibíd., pp. 63-65.

[133] Ibíd., pp. 73-74.

trabajaba en la realización de portadas de revistas que enviaba a España como "*La Esfera*" o "*Mundo Nuevo*", y para editoriales como *Tolmer*. Fue cuando le encargaron los trajes para el ballet del bailarín ruso Boris Kinniaseff. Fue su primer contacto con el mundo del teatro, ya que también se encargó de los decorados. Recurrió a Reinoso, que había trabajado con **Burmann** y **Barradas**, y salió airoso. Fue un bello espectáculo elogiado por la crítica francesa, ese fue el comienzo, como él dice, de más de un millar de decorados a lo largo de toda su vida. Regresó a España influido por los dibujantes que trabajaban en la editorial Tolmer, como fueron Penagos, Ribas y **Bartolozzi**, todos excelentes dibujantes en la línea moderna.[134]

El año de 1927 regresó a España para cumplir el servicio militar, después de haber cosechado incontables experiencias artísticas y humanas en París. Allí conectó con el grupo generacional del 27 a través de su amigo Federico, que le presentó a todo el grupo de la Residencia de Estudiantes: Moreno Villa, Alberti, Pepín Belló, Regino Sáenz de la Maza, etc., a partir de aquí comienza una relación con Federico, no sólo en lo profesional, sino en lo fraternal que duró toda la vida, y que queda muy bien relatado en sus libro de "*Memorias*".[135]

Entre las muchas colaboraciones de Ontañón con Lorca, ("*Bodas de Sangre*", "*Don Perlimplín*"..., etc.), fue en "*La Barraca*" donde su aportación será decisiva, realizando entre otros los decorados y figurines de "*La cueva de Salamanca*", "*La tierra de Alvargonzález*", y participó también en la "*La guardia cuidadosa*" junto a Ramón Gaya, con un gran éxito, destacando la armonía de sus colores y de la cautivadora sencillez de sus líneas.[136] Después de su exilio en América del Sur, haría prácticamente todos los decorados de la obras de Lorca con Margarita Xirgu como actriz principal.

Realizó una interesante decoración para la puesta en escena de las "***Canciones populares españolas***", que Federico realizó junto a "*La Argentinita*", concretamente para el cantar del "*Anda Jaleo*" armonizado por Federico y puesto en escena por Ontañón, que un año más tarde volvió a interpretar y ponerla de nuevo (1933) en Buenos Aires.[137] En la representación de Ontañón para "*Anda Jaleo*", era muy adecuado según nos cuenta Morla Lynch, por el mismo espíritu de la canción-poema:

"... *En la calle de los Muros*
mataron a una paloma.
Yo cortaré con mis manos
las flores de su corona.
Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo...".[138]

Su decoración fue muy adecuada al tema y de una belleza perfecta.

---

[134] Ibíd., p. 79.

[135] Ibíd., pp. 103 y ss.

[136] MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, p. 311.

[137] "García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas". (1933). En: O.C. T. III, pp. 578-582.

[138] Ibíd., T. I.,p. 1123.

"España, él y Federico se han completado hoy. La escenografía de nuestro arraigo, alegre y luminosa, posee al mismo tiempo una perspectiva de mucha lejanía y de mucha hondura. Se advierte en el fondo la presencia de un caballo o más bien dicho del espíritu de un caballo, ligero, ondulante como el viento...".[139]

Mientras tanto, Santiago Ontañón se iba labrando un cierto prestigio en el panorama español de la plástica del momento, debido a la publicación constante de dibujos en distintas publicaciones periódicas, como "*El Heraldo de Madrid*" o "*El nuevo mundo*"; o haciendo portadas e ilustraciones para revistas tan importantes como "*La Esfera*" o "*La Gaceta Literaria*", o "*Mediodía de Sevilla*". Seguía manteniendo contactos y amistades con los artistas que habían regresado de París como Esplandiú, Pancho Cossío, Luis de la Casa, etc. Por entonces Madrid y París comenzaban a ser vasos comunicantes en el ámbito de la cultura y el arte aunque todavía quedaba mucho camino por recorrer.[140]

Así transcurriría su vida artística hasta que llegó la Guerra Civil, que como a los demás trastrocó su vida y obra haciendo partícipe y colaborando activamente en muchos actos en el bando republicano, pero todas las relacionadas con el teatro. Junto a Alberti y Mª Teresa León estuvo en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*. La mujer de Alberti, estuvo también muy ligada al teatro, además de ser la directora del Teatro Nacional, asimismo creadora del "***Teatro de urgencia***", llamado también "***de guerra o de trincheras***", consistente en piezas que solían tener como argumento escenas de combate. se estrenaron algunas obras, de Alberti, de Pablo de la Fuente y del propio Santiago Ontañón, porque en contra de lo que puede pensarse, hubo una época en el Madrid sitiado en el que los teatros estaban abarrotados de público que intentaban acallar la tragedia por unas horas. El teatro de Urgencia estaba concebido para que las piezas representadas por escasos autores en zonas próximas a los frentes; para los soldados.[141]

Colaboraría nuestro escenógrafo muy activamente en la célebre revista "*El Mono azul*", con artículos y dibujos, junto a otros artistas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y su cometido iba a ser el teatro, y pasión más predilecta, en una defensa personal muy interesante, en contra del teatro más comercial, tal vez por las visicitudes conyunturales del momento, que contribuyeron a destrozar el teatro nacional. Defendió, sobre todo, el teatro revolucionario, según él de buena calidad, el teatro como criatura del pueblo sería el único que podría salvar el propio teatro, haciendo que tenga una trascendencia social y artística, convirtiendo en arte lo que estaba siendo un comercio para enriquecer a un individuo; y aquí seguirá primando el espíritu lorquiano de "*La Barraca*". Alabará la tarea de los actores y de los directores, de estos últimos destacará a dos sobre todos los demás: Gregorio Martínez Sierra y Federico García Lorca, que trajeron a España el aire europeo y la innovación que supuso para el arte escénico español *una pequeña revolución*.[142]

Ontañón barajará sus ideas estéticas en torno a las artes plásticas, que como habíamos anotado, durante los años veinte y los años anteriores a la República, giraban en torno a la

---

[139]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, p. 312.

[140]GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE, Emilio. "Al teatro con Federico...", pp. 155-156.

[141]SERRANO, Carlos. "La funcionalidad del teatro en la...". En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, Mª. F. y DOUGHERTY, D., p. 293.

[142]ONTAÑÓN, Santiago."En defensa del teatro: experiencia personal". *El mono azul*, 36 (1937). (Firma el articulo como *Escenógrafo del Teatro de Arte y Propaganda*).

renovación de la pintura, por todo lo que había aprendido en París, pero que cuando estalla la Guerra apoyará un arte más comprometido con lo social e incluso propangandístico. El mismo señala a los artistas que se adhirieron a esta tendencia, así formaron parte Souto, Luna, Prieto, Gaya, Renau, Isaías, Morales, Alberto y todo el grupo que componían la sección de Artes Plásticas de la Alianza Antifascista; todos ellos trabajaron en ese sentido. Intentará equiparar a la pintura con aquel teatro de Urgencia, buscando una *pintura de urgencia*, un **arte de urgencia** que iba a tener en **Picasso** un ejemplo del momento, como el más valiente y avasallador pintor revolucionario, dejándose llevar siempre del lado del pueblo.[143] Y fue precisamente el pintor malagueño, al que se tomará como ejemplo de artista comprometido con el pueblo, trabajando por la causa popular, no siendo imprescindible que el pueblo entienda o guste de su obra; sucederá con Picasso, quizá el más difícil de los pintores trabajando sencillamente con el pueblo y como diría Ramón Gaya:

"*No sólo hay que pintar o escribir de verdad, porque escribiendo y pintando apasionadamente es como tan sólo se pinta o se escribe para el pueblo, para el hombre*".

Y no como las gentes que escribieron para todo el mundo, para que los comprendieran todo el mundo, como Muñoz Seca, José Mª Pemán o Eduardo Marquina.[144] En este sentido, en la continuación de un precedente ideológico de la República , que en palabras de Josep Renau diría:

"*El arte tiene que reunir consustancialmente en su contenido, la esencia de todos los elementos que en la escala elemental le preceden, viniendo a ser como la máxima síntesis, como el elemento más específicamente característico del hombre como espiritual.*

En consecuencia, a esto, mal podría el Arte convivir con un ambiente precisamente vacío de aquel equilibrio elemental en cuya sublimación esencial basa su más legítima y absoluta razón de ser...".[145]

Una vez acabada la Guerra, la situación de Ontañón era bastante comprometida por su activa participación política en el bando republicano, de ahí que lo más aconsejable fue salir de España, y esto lo hizo gracias al amigo común de Lorca y el propio Ontañón, Carlos Morla Lynch, que le ayudó a asilarse en la embajada de Chile, junto a otros diecisiete españoles más. Fue cuando realizaron la revista "**La luna**", en 1939, una publicación más literaria que política, donde pudo dibujar las portadas a todo color y hacía ilustraciones interiores, incluyendo colaboraciones, textos poéticos, de Marinello, Valle-Inclán, García Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Antonio Machado, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, etc. El mismo Ontañón publicó algún cuento y algunos textos más. Es posible, como señala el escenógrafo, que "*luna*" fuera la única revista española de todos los tiempos que al cabo de más de cincuenta años continua inédita, sin facsimilar, y su original, único en el extranjero.[146]

Su llegada a Chile en principio no iba a tener propósitos teatrales, hasta que se encontró

---

[143]ONTAÑÓN. Santiago."Francisco Mateos y su arte". *El mono azul*, 47 (1939).

[144]GAYA. Ramón. "España, toreadores, Picasso". *Hora de España*, 10 (1937).

[145]RENAU, Josep. "Fundamentaciones de la crisis actual del arte". *Orto*, marzo (1932). En: BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la...*, p. 298.

[146]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, pp. 204-208.

con Margarita Xirgu, que estaba totalmente retirada. A partir de ahí montaron una Escuela de Teatro, y con el apoyo de la municipalidad de Santiago, él mismo impartía las clases de escenografía. Debutaron con "*El enfermo imaginario*", en el que intervenía por vez primera el jovencísimo Alberto Closas; y así comenzaron las andanzas teatrales de Ontañón en Sudamérica. Poco a poco Margarita Xirgu comienza a trabajar y es llamada a Montevideo donde montó la "*Numancia*" de Cervantes con decorados de Ontañón. Siguieron obras como "*Mariana Pineda*" de Lorca, realizando unos decorados distintos de los que había hecho Dalí para el estreno de 1927 en Barcelona, ya que estos habían desaparecido. Siguieron otros montajes como "*El matrimonio*" de Chejov, "*El ladrón de niños*" de Supervielle, "*El Adefesio*" de Alberti, "*La casa de Bernarda Alba*", "*La dama del alba*" de Alejandro Casona, etc., todas en colaboración con Margarita Xirgu.[147] Posteriormente el gobierno de Perú creó un Teatro Nacional y le ofreció una cátedra de Escenografía en la Universidad de San Marcos y la dirección artística de la compañía, desempeñando la cátedra durante dos años y quedándose en el país durante diez, haciendo escenografías y pinturas de caballete, además de algunas exposiciones. Ontañón será fiel seguidor de la escuela escenográfica del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, gran admirador suyo, incorporando al teatro pintores y dibujantes no escenógrafos que trabajarán con una visión y una técnica todavía no aplicada, muy alejada de las escenografías ortodoxas de un Fontanals o un Burmann.[148]

Como muchos exilados republicanos que regresaron a España "*por la puerta de atrás*" a partir de los años cincuenta, entró silenciosamente en el país junto a otros como Arturo Soria, Antonio Espina, Pepe Bergamín, Manuel Altolaguirre o Maruja Mallo, era la única forma de regresar a España, silenciosamente. Y poco a poco se fue abriendo camino en el país, para trabajar tanto en el teatro como en cine, trabajo que aquí con Alberto Closas, Fernando Fernán Gómez, Sáenz de Heredia, Miguel Mihura, Fernando Rey, Adolfo Marsillach, Nuria Espert, las Gutiérrez Caba, los Ozores, Esperanza Roy, etc. Su labor fue sobre todo como escenógrafo y como actor secundario,[149] culminando así una vida dedicada al teatro y en general a las artes de la representación.

VI.4.1.5. NORAH BORGES (1901).

El problema fundamental que encontramos la acercarnos al complejo campo de estudio sobre la historia de las mujeres, no es sólo el silenciamiento y olvido a la que han sido sometidas durante siglos, sino la falta de una metodología adecuada para un análisis serio. Pero el caso puede ser más escandaloso, si lo que deseamos estudiar se encuentra más cercano en el tiempo. Norah Borges, pintora nacida en Argentina en 1901, pero que desde muy temprana edad viajó con su familia por determinadas partes de España entre 1918 y 1936; en un país cuyos valores estéticos se debatían entre la tradición finisecular y las corrientes más innovadoras del momento, y se encontraba inmersa de lleno esta notable artista argentina.

El olvido de Norah Borges por parte de la crítica y la historia del arte reciente, es probable

---

[147] RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu...*

[148] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 217.

[149] Ibíd., pp. 221 y ss.

que se haya debido al ensombrecimiento que dos personajes masculinos de gran trascendencia para la creación y la crítica literaria de nuestro siglo hayan podido ejercer sobre ella; estos fueron Jorge Luis Borges, hermano de la artista, y Guillermo de Torre, marido de la misma. Ambos son dos grandes conocidos en sus respectivos campos, aunque en su momento sirvieron de apoyo y guía en los comienzos de la artista, por otra parte pudieron influir en la anulación parcial de esta artista, que supo brillar con luz propia en la España anterior a la Guerra Civil. Escribiendo un importante capitulo, sin el cual la historia del arte español del siglo XX estaría incompleta.

A pesar de las posibles culpas, tanto de Jorge Luis Borges en un principio, como de Guillermo de Torre, después, fueron los verdaderos introductores de la artista argentina en los ambientes literarios y plásticos del Madrid cultural de los años veinte. Tanto su familia (su padre era diplomático), como ella y su hermano viajarán por distintas capitales europeas desde la más temprana edad. Jorge Luis se educó en Ginebra entre 1914 y 1918. En 1918 se trasladaron a España toda la familia, viviendo intermitente entre Madrid, Mallorca y Sevilla; pero fue la capital de España el centro neurálgico escogido[150], por su irradiación cultural al resto del país, si exceptuamos Barcelona.

En torno a 1920, Jorge Luis Borges se introducirá de lleno en la vanguardia literaria; por esos años era el *Ultraísmo*, la corriente dominante de la poesía española, una especie de versión *Dadá* a lo ibérico, siguiendo una estética rupturista y radical como hacían los vecinos franceses, y que podemos comprobar al leer alguno de los manifiestos publicados en las revistas más avanzadas del momento, como *Ultra, Grecia, Cervantes, Horizonte, Plural* o la juanramoniana *Reflector*, en algunas de las cuales trabajó por vez primera la pintora Norah Borges, realizando interesantes ensayos plásticos a través de numerosos grabados en madera, utilizando una estética en progresión hacia la modernidad aunque aún no se definía por un estilo concreto. En estos primeros grabados se pueden observar referencias *futuristas*, expresionistas o incluso cubistas, tengamos en cuenta que son los comienzos de la artista, y todavía no se había decidido por una poética definida. Estaba trabajando en estos momentos junto a nombre tan importantes para la plástica española como Francisco Bores, Rafael P. Barradas o el polaco afincado en España, Wadislaw Jahl.[151]Posteriormente, su arte derivará hacia otros derroteros, el Ultraísmo, el Creacionismo y sus alrededores fueron, en cierto modo, un laboratorio de ensayo para Norah donde experimentará en libertad a través de sus primeras creaciones.

Las afirmaciones borgianas del tipo de, "*la belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es ni bella ni fea*", estaban muy en consonancia con otros movimientos europeos de vanguardia como el futurismo o el dadaísmo, serán importados a España con éxito por ciertos círculos de la modernidad, entre ellos el propio Jorge Luis Borges, del que Norah se nutrirá directamente.[152]Jorge Luis Borges formó parte de esa ideología iconoclasta junto a otros nombres tan influyentes como Casinos-Assens, Vando del Villar, Jacobo Sureda o Guillermo de Torre. Fueron ellos los que realmente enaltecieron su creación, manejando unas nuevas coordenadas de lo libre en la composición poética, si la hubiese. Como diría una de las proclamas ultraístas lo que pretendían estos modernos era "*desanquilosar el arte*", sacarlo de la tradición decimonónica y *putrefacta* en la que se encontraba. Algunos de los textos reproducidos en estos manifiestos y proclamas, iban incluso morfológica y gramaticalmente errados, una característica muy

---

[150]BORGES, Jorge Luis. *Cartas de juventud. (1921-1922).* Madrid: Orígenes, 1987, pp. 25-32.

[151]TORRE, Guillermo de. *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en la literatura.* Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 70-74.

[152]GEIST, Anthony Leo. *La poética de la Generación del...*, pp. 28-29 y 61.

acertadamente dadaísta, ensaya en Zurich o París por artistas como Tristán Tzara, pero que en 1922, Borges y los demás remodelaron para adaptarlas a lo hispano. Se llegaron de este modo a afirmaciones tan coyunturales en las que se alzaban voces beligerantes:

"Nosotros los ultraístas- en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas- queremos desanquilosar el arte".[153]

Guillermo de Torre fue el otro bastión, en el que se apoyará Norah Borges en su nacer artístico, no en vano será su marido unos años más tarde. Lo conocerá a raíz de la amistad con su hermano Jorge Luis. Guillermo de Torre entronca directamente con las corrientes más innovadoras de la creación literaria del momento, pero además es uno de los críticos más lúcidos de la cultura española anterior a la contienda Civil y posteriormente en el exilio de Argentina (país natal de Norah). Gran conocedor de todos los movimientos modernos que se estaban produciendo en Europa, ejercerá una decisiva influencia en la configuración de la vanguardia artística y literaria del momento, siendo uno de los principales responsables de la introducción de nuevos *Ismos* en nuestro país, publicando un manual que fue (y en cierta manera sigue siendo) de consulta obligada para todos aquellos interesados por estos temas, era su conocida *Literatura europeas de vanguardia*, cuya primera edición se realizó en 1925,[154] un año clave para la historia de la crítica española, también se publicó el influyente libro de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

A parte de los movimientos poéticos, Guillermo de Torre fue uno de los grandes conocedores de las distintas corrientes plásticas, como así lo demuestra su amplísima bibliografía sobre el tema.[155] Conociendo su trayectoria crítica, podemos sospechar que Norah Borges, no dudaría en instruirse de los máximos conocimientos posibles, incluso en más de una ocasión serviría de apoyo fundamental en la difusión del arte de Norah, apoyando en todo lo necesario para su promoción de artista. Y no sólo se ceñiría a ella, sino que ampliaría el cerco a otros compatriotas argentinos que en aquellos años intentaban abrirse camino, aunque éstos no marchaban al ritmo de la modernidad europea. Torre mantenía que la pintura argentina no entroncaba con la actualidad y la vanguardia del momento, salvo raras excepciones entre las que se encontraba Norah Borges.[156] Podemos afirmar por tanto, que tanto Jorge Luis Borges como Guillermo de Torre, fueron fundamentales en la formación primigenia de la pintora, introduciéndose de este modo en el mundo artístico que se estaba fraguando por aquel entonces. Teniendo en cuenta el punto de arranque del Ultraísmo, que favoreció una síntesis de los *ismos*; la mejor poesía ultraísta estuvo en todo aquello que orbitó en torna al Creacionismo literario, y lo mejor del arte plástico ultraísta provenía del peculiar futurismo de Barradas y del formalismo de Wadislaw Jahl, todo ello sin olvidar las traducciones expresionistas de Jorge Luis Borges y los grabados cercanos a esta misma poética de Francisco Bores y sobre todo de Norah Borges. Posteriormente estas relaciones con el futurismo o *Munismo*, las llevaría a cabo prácticamente en

---

[153]BORGES, Jorge Luis y otros. "Proclama". *Ultra*, 1-1-1922. SUREDA, Joan y otros. "Manifiestos del ultra". En: CORABALÁN, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974, pp. 222-223.

[154]TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971. 3 Vols.

[155]TORRE, Guillermo de. "Monografías españolas de arte nuevo". *Revista de occidente*, 135 (1934). Del mismo autor: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Edhasa, 1963.

[156]TORRE, Guillermo de . "La nueva pintura argentina". *La Gaceta Literaria*, 95 (1930).

solitario Guillermo de Torre.[157]

A partir de 1922 Norah se encontró inmersa con el arte más avanzado del producido en esos momentos en España, que conectaba directamente con París, Picasso y todos los españoles que allí emigraban para conocer lo más avanzado. Norah no llego nunca a radicalizarse del todo, formará parte de un eclecticismo dominante entre la mayoría de los artistas españoles, que se moverán indistintamente en poéticas dispares, y a veces contradictorias. Un mundo artístico formado en torno a esa fecha clave para la vanguardia española de preguerra: 1925. Fue el año de la decisiva exposición de los *artistas ibéricos*, de la que ya hablamos ampliamente en el capitulo introductorio. Este sería el mundo contradictorio y a la vez rico del panorama artístico español de los años veinte en general en la que se estaba formando una pintora aún sin definir. Concurrirán por tanto, determinadas tendencias artísticas como ya señalamos, y entre ellas las corrientes populistas preocupadas por expresar pictóricamente el mundo de los campesinos o incluso la religiosidad, este fue uno de los caminos a escoger por Norah Borges en parte de su obra, aunque matizada, como ahora veremos. Norah comprendió esta dinámica de funcionamiento, pero ella derivaría finalmente hacia una peculiar manera de entender la modernidad, llena parte de su obra de una *aparente ingenuidad* donde subyace un *leve* surrealismo nada ortodoxo.

París seguía siendo el centro mundial del arte, y casi todos los creadores plásticos se veían obligados a hacer un pequeño viaje a la capital francesa para darse a conocer y poder viajar incluso al resto de Europa. Norah Borges recorrió distintas capitales europeas en ese afán de búsqueda de unas ideas directrices, para llenar con ellas su arte. Persiguiendo la formación de un nuevo lenguaje pictórico, el encaminamiento hacia una pintura *más pura.* Norah, aunque no apartándose del todo de las corrientes plásticas más rupturistas, siguió un camino muy particular y a veces casi autodidacta. Sin olvidar, como es obvio, toda la experiencia recogida de todos los artistas que anduvieron a su alrededor y con los que realmente se formó.

Todo este vagamen se recogió simbólicamente en una antológica Exposición celebrada en octubre de 1930 en la sala de exposiciones "*La Wagneriana*", sita en su ciudad natal. Allí expuso trabajos integrados por un número de 44 obras en total, entre acuarelas, temple, dibujos a lápiz y pluma; fue en cierto modo la consecuencia de otra exposición celebrada muy poco antes en la misma sala por el ya fallecido (murió en 1929) **Barradas**[158], que reflejaba muy en concordancia todo lo aprendido del pintor uruguayo en sus distintas colaboraciones de las revistas citadas anteriormente a principios de la década de los veinte. Partiendo de aquí, Norah Borges, derivaría en su definición hacia la *pintura poética*, característica en la que se basaría gran parte de su obra en estos años de autodefinición artística; y que más recientemente hemos conocido como ***realismo mágico***, a pesar de la incomprensión que sufrió en la citada exposición bonaerense de 1930.[159]

Norah creará un mundo poético basado en la fantasía de muchos artistas que abundaban en ambientes, superando la realidad más inmediata para abrirse espacio en un mundo extraterreno poblado por seres ciertos e irreales, como ángeles, niños alados, animales expresionistas..., que de alguna manera habían tenido un antecedente muy directo en Barradas, que pintaba desde el

---

[157]CARMONA, Eugenio. "Pintura y poesía en la generación...".

[158]TORRE, Guillermo de. "Adiós a Barradas...".

[159]BERGES, Consuelo. "Una exposición de Norah Borges". *La Gaceta Literaria*, 95 (1930).

Ateneillo del Hospitalet, sus burros de cartón y de madera o sus muñecos.[160] Norah fue, todavía, más generosa otorgando a su gracioso mundo alado, la alta vida del arte. Un arte lleno de ternura, hecho de plumas blancas ingraves, lleno de aparente infantilismo, tímido, frágil, muy unidos al Expresionismo europeo de un Paul Klee o Emil Nolde, pero sobre todo al mágico Marc **Chagall**. Un arte tenue, de escasa vibración, eliminando lo pintoresco, con ausencias de anécdotas, escamoteando cualquier atisbo de complejidad. Es, sin duda, el arte de Norah Borges, a fines de la década de los veinte y principios de los treinta, verdaderamente poético. Reflejará una vida expresiva dotada de sentidos. Como apunta Benjamín Jarnés, su arte *no pretende cegar a multitudes, ni herir a colosos. Su obra prefiere recogerse en un refugio cálido de los amigos fieles.* Un poeta, Francisco Luis Bernárdez, quiso fijar en dos versos la precisa calidad de estas formas del arte de Norah en esta época:

"... *humanidades sencillas y mansuetas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa...*".[161]

Fue, por tanto, Norah Borges una pintora al *margen*, de la vanguardia más ortodoxa en estos momentos de cambió, aunque siempre la tendrá en cuenta en sus creaciones. No podemos aproximarnos a su pintura sólo desde el punto de vista técnico, sino que las raíces de su obra se hundirán profundamente en lo que constituye el fondo de la vida, en su substancia conmovedora, en sus anhelos emocionantes de pureza, de belleza o de felicidad. Por eso domina en gran parte de su obra un sentido espiritual, una búsqueda de lo eterno hacia una religiosidad cósmica. Esto, nos va a permitir descubrir en ella nuevos valores del arte pictórico, porque nada tendrá que ver sus arte con la evolución natural de la plástica, así la consideraríamos al margen del cauce por el que el arte pictórico viene rodando desde el primitivismo al postcubismo; y aunque sus pies se asentaron de lleno en el período de formación en la vanguardia, su arte posterior correría por diferentes cauces, pero sin alejarse demasiado de esa ansiada búsqueda de la modernidad. Igual que el pintor ruso Chagall, sus personajes serán niños, campesinos, novias..., que vuelan por los aires o vacas asentadas en los tejados; en ese cosmos chagalliano movido por los juguetes, que Norah aprendió de Barradas.[162]

Por todo esto, tropezaremos con dificultades si pretendemos ubicarla con exactitud dentro de la evolución pictórica de nuestro siglo. Su sentido pictórico no tuvo un auténtico significado plástico, en el sentido tradicional de la palabra, sino poético, con una exigente sensibilidad moderna y netamente personal. A pesar de todo, la composición técnica de sus obras tienen un inconfundible acento moderno, distribuyendo sobre la tela cada uno de los elementos, creando nuevos mundos o rincones, acercándose incluso a la abstracción. Pero a la vez, fue *primitiva* o incluso *naif*, de la que nuevamente dice Jarnés, ... *un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea.*[163] Es cierto, la existencia de un acercamiento estético a los pintores *treccentistas* y *cuatroccentistas* italianos del pre-renacimiento, aunque su proximidad sólo radique en una total ausencia de prejuicios artísticos, que equivale a la virginidad

---

[160]RODRIGO, Antonina. "Federico García Lorca-Rafael Pérez Barradas...".

[161]JARNÉS, Benjamín. "Los Ángeles de Norah Borges". *La Gaceta* Literaria, 7 (1927).

[162]d'ORS, Eugenio. "March Chagall". *Revista*, 18 (1953). En: d'ORS, Eugenio. *Arte vivo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 85-87.

[163]JARNÉS, Benjamín. "Los Ángeles de...".

de medios y de visión de los italianos, en su respeto de la felicidad humana de pintar y en la aparente inocencia de una técnica sabida de la realidad. Aunque en el aire pueril de sus líneas y dibujos haya una potencia sintética tal que haría fracasar a la más férrea academia.[154]

Norah Borges descubre el arte como lo hubiera descubierto un niño, en la necesidad imperiosa de reproducir las cosas que le agrada, que le hacen feliz. Pero dotándolo de una espléndida madurez de un espíritu rico de cultura, de experiencias estéticas y preocupaciones desinteresadas, existiendo una cierto paralelismo con los dibujos de Federico García Lorca de la misma época.[165] Hay que tener en cuenta la mutua relación entre ambos artistas, venida de la mano directa de Guillermo de Torre, produciéndose un intercambio estético a través de los dibujos que se enviaban mutuamente,[166]desarrollando un estilo bastante parecido en los dos artistas, pudiéndose comprobar esto en el epistolario entre Federico y Guillermo de Torre, donde en varias ocasiones se alude al tema plástico, cuyo fruto más importante fue la colaboración en el grupo teatral que venimos analizando, *La Barraca*.[167]

En la elección de los temas creativos y su artisticidad, Norah prefirió la inocencia, la sencillez, la humildad, la espontaneidad, de las muñecas de aserrín con enagüitas almidonadas, los nacimientos con yeso policromado, los títeres, los antiguos figurines de moda del fin de siglo, las estampas de colores vivos en los que hay niñas con pamelas y guirnaldas de flores, los trajes de los acróbatas y de los toreros de los cuadros de Picasso, de una gran calidad poética que sobre todo utilizó en sus dibujos no de un modo caprichoso.[168]

Gabriela Mistral, una de las escritoras más importantes del siglo XX en lengua castellana, conectó de inmediato con la estética de Norah Borges, y comparó al conjunto de su obra con una fábula que podría comenzar así:

"*Era una niña que no fue promovida a otra edad. Dibujó solamente niños, ángeles, olas y nubes, y las demás cosas que hacía, a modo de bandejas donde acomodar estas cosas, también eran niños, le dieron por reino de pasear la infancia, y como era sabia de puro ser inocente no hubo relación intrusa con los demás reinos. Desde lo muros de su casa la muchedumbre estas criaturas le hacía una sociedad feliz, una convivencia maravillosa. La pesadez, el desgarbo, la tiniebla, la confusión, se los topó como nosotros en esa tierra que anduvo, pero les quitó la cara rápidamente y para evitarse aflicción y daño no los aprendió nunca*".[169]

Evidentemente, Gabriela Mistral vio reflejada su propia creación poética en los cuadros y dibujos de Norah, sus temas eran compartidos, como otros muchos escritores sudamericanos, y la alabanza no se limitaba solamente a la temática o motivos, sino que alude a la técnica pictórica, al uso de los colores, que rehuyen de la violencia haciéndolos de su propiedad, no yendo

---

[164]CORDOVA ITURBURU. "Definición de Norah Borges de Torre". *La Gaceta Literaria*, 73 (1930).

[165]GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Federico García Lorca, dibujante y pintor...".

[166]MAURER, Christopher. "De la correspondencia inédita de García Lorca...".

[167]GARCÍA LORCA, Federico. *Cartas a sus amigos*. (Prólogo de Sebastián GASCH). Barcelona: Cobalto, 1950, pp. 49-66.

[168]GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1972, p. 66.

[169]MISTRAL, Gabriela. "Norah Borges". *Romance*, 12 (1940).

tan lejos que parezcan intelectuales o esotéricos, sino de este mundo pero en el de la infancia.[170]

Norah Borges llevará generalmente una lucha en su pintura frente a lo demoníaco y convulso, apartándose en ciertos momentos del Surrealismo más ortodoxo de procedencia gala, huyendo hacia lo plácido y al sentimiento inefable, ofreciendo una pintura que partiendo de un mundo real trata de circular en un mundo imprevisto. Llenará por tanto, sus primeros cuadros de mitos poéticos en los que abundarán los objetos fragmentados con la misión excitante de conducir al espectador a paisajes y lugares exoticos, en cierto modo, en una búsqueda de su primitivismo salvaje, que entraría de lleno dentro de la poética de los mitos evasivos que habían surgido en el fin de siglo ("*hacerse salvajes*"), primitivismo o incluso negrismo.[171] Así vivieron muchos artistas gran parte de su vida y obra, Gauguin en Tahití, el propio Picasso cuando enfrentó lo negro a lo helénico, o Tristán Tzara, que se sustentó en la Polinesia para poder afirmar las posibilidades de la poesía; también Norah Borges trabajó en Buenos Aires en aquellas tranquilas quintas con techos de ángeles y mandolinas, de flora cuajada y arquitectónica, de caracolas y niños pensativos, de las telas estampadas, de patios en un mundo de minuciosidad, íntimo y a veces triste. La pintora argentina realizó su más feliz excursión a todos sus mitos continentales americanos, a todas las colonias, paseándolas a través de su espíritu crítico de fue su marido, Guillermo de Torre. Sus figuras, sus ángeles, sus bañistas, llenos de los últimos problemas de la plástica, de ahí su preocupante inquietud por la tercera dimensión, se presentaban frescos e ingenuos con una cierta ignorancia, que otros de los grandes intelectuales del momento, como fue Ramón Gómez de la Serna, diría de ella simplemente: *primitivismo.*[172]

Poco a poco, Norah Borges fue marchando hacia una pintura mural, su lienzos aparecían como el último refugio de la escultura nacional que iba abandonando los espacios reclamados por la arquitectura. El cuadro de caballete jugará su última partida. El arte esencialmente naturalista, morirá en ella con el concepto burgués de la vida. Surge aquí el problema de la pintura mural que la propia Norah afirmó su valor, moviéndose por lo que será la auténtica mandataria de nuestro tiempo: la arquitectura, concretamente la arquitectura del Movimiento Moderno: el *Racionalismo.*[173]Norah fue entrando de lleno nuevamente en los grandes proyectos culturales de la vanguardia española llevados a cabo en los años republicanos, principalmente en dos: ADLAN y *La Barraca.*(como veremos en su debido tiempo).

Como ya vimos en el primer capitulo, los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), funcionó de 1932 a 1936. y supuso el arranque definitivo para las vanguardias artísticas en España. Siendo una organización plenamente republicana, no tuvo concretamente intenciones políticas, aunque si sociales. Nacida en Barcelona, su intención principal fue la doble tarea de sensibilizar y aumentar el tono artístico del país, promocionándo a los artistas españoles.

La expresión de la idead de ADLAN se revela en una carta circular que desde Madrid, aunque con referencia a Barcelona y Tenerife, dirigieron con afán proselitista, Luis Blanco Soler, Ángel Ferrant, Norah Borges, Moreno Villa, Gustavo Pittaluga y Guillermo de Torre, reivindicando el arte de hoy en una serie de puntos, funcionado como un auténtico manifiesto de este movimiento. Puntualizaciones de carácter radical con respecto a las artes plásticas, defendiendo un arte nuevo, genuinamente contemporáneo, donde pudieran confluir todas las

---

[170]Ibíd.

[171]MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas....* pp. 49-70.

[172]WESTERDAHL, Eduardo. "Norah Borges". *Gaceta de Arte,* 20 (1930).

[173]"Manifiestos de *Gaceta de Arte*(1933)". *Litoral,* 49-50 (1975).

corrientes vivas del espíritu contemporáneo...[174]

Norah Borges se encontró plenamente identificada con la vanguardia española del momento que le tocó vivir; relacionándose con los creadores y críticos más significativos y participando de lleno en los diversos actos reivindicativos. Llegando a participar incluso en los concursos nacionales de pintura que se celebraban en España, como el de enero de 1936, que participó con un mural muy cercano estéticamente al cubismo de un Picasso o Juan Gris, llegando a destacar en la crítica sobre los demás participantes, con calificativos como, *encantadora entre lo selecto y lo infantil.*[175]Aunque luego, su propia creación personal fuese por otros derroteros. Un capitulo fundamental dentro de su actividad artística fue su colaboración precisamente en *La Barraca* de García Lorca. Ya hemos señalado la afinidad artística entre ambos artistas y la trayectoria vital de amistad que les unió durante algunos años, cuyo principal nexo de unión fue Guillermo de Torre. Su trabajo en concreto en *La Barraca*, fue la realización de la escenografía (decorados y figurines) para uno de los montajes: "*La égloga de Plácida y Victoriano*" de Juan del Encina, que analizaremos individualmente más adelante. Ya vimos el éxito en alguna de su obra de la utilización de argumentos tendientes a provocar un hábitat escenográfico de resonancias poéticas, tan similares a algunas de García Lorca: esa inclinación hacia el metafisismo de los italianos primitivos, la ensueño chagalliano, a la deshumanización intranquilizadora o a una recuperación lirista de la evocación de formas clásicas, que utilizaban también pintores como Moreno Villa, Ponce de León o Gregorio Prieto, muchos de los cuales rescató Lorca para su proyecto teatral. Es aquí donde nuevamente se internará Norah, en esa búsqueda de la sugerencia ingenua que tanto gustaba a Lorca, y que también utilizaron otros artistas del momento como Pérez Rubio o Pedro Sánchez, sin olvidar a la musa del 27, Maruja Mallo.[176]

Norah Borges fue la única pintora que participó con García Lorca en el diseño de los decorados y figurines para su montajes teatrales con *La Barraca*, aunque no fue la única mujer que trabajó con Federico, ya que a lo largo de la vida del poeta fueron muchas las mujeres que tuvieron un lugar fundamental en la creación del universal granadino.

Concluimos aquí, ese acercamiento generalizado al quehacer artístico de una pintora, que a pesar de ser argentina produjo gran parte de su obra en España. Realizando una obra heterogénea y diversa, que al igual que otros artistas se debatirá abiertamente entre la tradición y la modernidad, más inclinada hacia esta segunda característica; derivando en algunos momentos hacia una estética muy particular incluso individualista,lo cual no hizo de ella una artista al margen total sino todo lo contrario, integrada de lleno en este mundo. Sirva este pequeño estudio para rescatar a una pintora como Norah Borges, que ha estado y en cierto modo sigue estando en el olvido. Injustamente ensombrecida por el hecho, tal vez, de ser mujer e ignorada casi completamente por la crítica española, a pesar de que algunas de sus telas cuelgan en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).[177]

VI.4.1.6. JOSÉ CABALLERO (1916-1991).

El más joven de los participantes en el proyecto teatral de García Lorca iba a ser José

---

[174]BLANCO SOLER, Luis y otros. "Manifiesto de ADLAN...".

[175]ABRIL, Manuel. "El concurso Nacional de pintura". *Blanco y negro*, 5-1-1936.

[176]BRIHUEGA, Jaime. "Fuentes literarias....". En: *El surrealismo*. Ed. Antonio BONET CORREA., pp. 219-220.

[177]*The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection.* New York: Harry and N. Abrahams, Inc. ina association with Modern Museum Art, 1990.

Caballero,que con sólo 16 años de edad trabajaría para *La Barraca*, precisamente por su valía. También tenemos que tener en cuenta la amistad personal que le unía al poeta granadino, lo que supondría a lo largo de su vida el participar en diversos proyectos con el poeta granadino, y no sólo en lo referente al teatro, sino también en la ilustración de alguna de sus obras o la participación en alguna exposición.

En la moderna pintura española, José Caballero ha estado siempre presente, o sea que su nombre se ha tenido muy en cuenta; sin embargo fue un artista que debido a su evolución plástica, a veces ha sido mal clasificado, y esto ha conllevado la dificultad de introducirlo en alguna escuela o movimiento, aunque siempre ha estado muy ligado a Madrid y su escuela, pero no de un modo obligado.

José Caballero, nació en Huelva en 1916, y como la mayoría de los artistas hubo de saltar una serie de dificultades familiares y profesionales que se imponían como siempre en la carrera de los hijos que querían ser artistas. Su propia provincia le iba a deparar los datos fundamentales para el curriculum fundamental de su profesión como pintor; los primeros datos se los proporcionó el pintor Vazquez Díaz, con el que tuvo su primer contacto cuando estaba pintando los frescos de la Rábita, aunque tuvo la oportunidad de acudir pronto a Madrid, ciudad donde se estaba reuniendo la vanguardia artística de la época, pasando allí por el magisterio directo del mismo Vazquez Díaz en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, o en su propio taller, junto a otros artistas.[178]

Abandonó los estudios de Ingeniero industrial donde nunca llegó a entrar. Aunque desde muy niño había comenzado a dibujar, solamente eran balbuceos y aún no tenía la conciencia de ser pintor, hasta que llega al taller de Vazquez Díaz, y es donde se da cuenta que este es el mundo real que la apasiona. Fue allí donde va a conocer gentes cercanas a la pintura, la poesía, la música y el teatro, y es donde se va tramando un dato fundamental para su biografía, como fue el conocer a Federico García Lorca a raíz de haber visto unos dibujos suyos le propondrá tomar parte del proyecto teatral. Luis Sáenz de la Calzada recuerda el encuentro entre ambos, haciéndole llevar el onubense figurines de reyes, condes y soldados en grandes cartulinas, que Federico aprobó, y presentó como a un pintor profundamente dotado que había llevado a cabo la hazaña de imaginar *reyes en sueños y condes y soldados, dormidos.*[179]Su amistad con Federico, podríamos decir, que significó la amistad en pleno con la poesía, el descubrimiento de los mundos de la imaginación y de las tierras ignoradas que se vislumbran tras los caminos de las metáforas, así conocerá a los poetas y creadores de la vanguardia, muy ligados a Lorca, como Neruda, Alberti o el músico Adolfo Salazar, dando acceso a un joven pintor, con unos protagonistas que por primera vez hablaban en España de Surrealismo, cubismo o dadaísmo. Dicho grupo solía reunirse en dos establecimientos de la calle Alcalá, por las tardes, la cervecería de Correos y la Ballena Alegre, donde también se unía la pintora Maruja Mallo, para terminar siempre en las concurridas veladas que tenían lugar en la casa del poeta chileno, Neruda.

Su incorporación más tardía al ámbito de la vanguardia madrileña impidió que Caballero coincidiera con Buñuel y Dalí, durante su etapa de residentes, aunque el espíritu de transgresión y culto a la imaginación más desaforada era llevada a cabo junto con Lorca y Pepín Belló, en la

---

[178]SÁNCHEZ MARÍN, Venancio. "El pintor José Caballero". *Goya*, 62 (1964).

[179]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. "Federico García Lorca y José Caballero". En: *Federico García Lorca-José Caballero*. Granada: Diputación provincial/Fuentevaqueros, 1987, p. 5. Ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Obras de José Caballero que se exponen en la Casa-Museo Federico García Lorca en Fuentevaqueros.* Granada: Diputación Provincial, 1987.

Residencia de Estudiantes, casi todos esto en los inicios del surrealismo. Y poco importa que casi nadie se declarara surrealista por entonces, el hecho es que las propuestas por André Bretón alcanzaron durante los años treinta un amplio eco, y Caballero puso al servicio de esa estética sus dotes de lo que constituiría buena muestra de su producción plástica antes de la Guerra Civil, integrada por óleos, ilustraciones, escenografías y dibujos.[180]El mismo declaraba que cuando llega a Madrid el surrealismo estaba en pleno apogeo y virulencia, y piensa que su mayor aportación de entonces a la pintura de aquel momento, fue la línea del infinito, el horizonte lejano y el contraste duro entre la luz y la sombra, después de una época convencionalista de realismo y cubismo. El surrealismo buscaría nuevas expresiones en su dimensión de nueva estética. Y para Caballero, el que más había profundizado en el oscuro campo surrealista fue el pintor **Max Ernst**, quien consiguió el propósito deseado en sus *collages*, cambiando sorpresivamente la intencionalidad de los viejos grabados, desvelando lo que había de enigmático en las alcobas de los sueños.[181]Desde aquel momento entrará de lleno en un mundo que empezaba a presentir y por el que se sentiría irresistiblemente atraído. Incluso posterior a la Guerra española volvería a ejercer su afición por el surrealismo, pero ahora conociéndolo mucho más a fondo, antes de entrar en su etapa más puramente abstracta como veremos. Su poética surrealista irá lleno de influencias dalinianas y ernestianas, aunque no demasiado alejado espiritualmente de cierta poética difuminación emparentada con algunos momentos de Miró y Tanguy; pintando incluso retratos delicados muy en la línea de Modigliani o Picasso.[182]

Junto con ellos, integrados en un mismo ideal, el grupo de artistas de vanguardia de aquel momento, en cuyas obras encontraba nuevos conceptos y planteamientos de expresión plástica. Desde su maestro Vazquez Díaz, abierto a todas las corrientes innovadoras, al escultor Alberto, Moreno Villa, Torres-García, con quien sostuvo muchas conversaciones que le aclararon muchas dudas, Maruja Mallo, Ponce de León, Climent, Caneja, Rodríguez Luna, Ángeles Santos y todos por los que se sentía atraído y consideraba como jóvenes maestros.[183]

García Lorca le propone entrar a formar parte de *La Barraca*, el colectivo teatral fue un auténtico campo de experimentación con una completa libertad, junto a todos estos artistas que venimos analizando. Inmediatamente Caballero se sintió muy atraído por este nuevo mundo de experimentación, donde la pintura se convertía en tridimensional y la escenografía en arquitecturas escénicas. Según él, era una nueva forma de entender la pintura y el teatro, ya que suponía un cambió en el concepto pictórico tradicional, relacionándolos directamente con la tradición escenográfica más inmediata de los *ballets russes* de Diaghilev.[184] José Caballero da una importancia decisiva en su formación como artista a *La Barraca*, considerándolo como un hecho insólito donde un grupo artístico-literario se mantenía sólidamente unido en una lucha por un común idealismo:

"*Mientras en otros países como Francia, Italia, Alemania, Suiza etc; los movimientos*

---

[180]GARCÍA DE CARPI. Lucía. "Telefonía celeste". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *José Caballero. Del símbolo al signo.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1991, p. 15.

[181]CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas de...". En: *El surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., p. 197.

[182]AREÁN, Carlos Antonio. *Veinte años de pintura de vanguardia en España.* Madrid: Editora Nacional, 1961, p. 155.

[183]CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas de...". En: *El surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., p. 198.

[184]CABALLERO, José. "Testimonio". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 55.

estéticos eran unos frentes unidos, perfectamente conjuntados, que en sus componentes, pintores, músicos, escultores, poetas, pensadores y críticos, explicaban y difundían las nuevas teorías, en España, con ese sentido anárquico e individualista que solemos tener los españoles, se producía casi siempre la insolidaridad y el enfrentamiento que producen las diferencias de opiniones personalísimas e irreductibles, lo que acababa convirtiendo a los artistas, incluso en un común denominador, en francotiradores y en guerrilleros que se ven obligados a hacer la guerra por su cuenta, como resultados de estos enfrentamientos que crean disidencias internas.

Por primera vez se había producido aquí, en España, ese extraño fenómeno de la solidaridad con una línea de conducta que abarca homogénea las diferentes formas de expresión artística, y arrollaba a su paso todo lo que se oponía. Nunca me sentí más unido a mis compañeros y trabajé con más entusiasmo.[185]

Caballero participaría activamente en aquel paradigma pedagógico canalizado por Lorca. Realizaría allí sus primeras escenografías en 1933, y no serían las últimas, destinadas a la representación por los más olvidados rincones del país, de versiones de los autores clásicos. De aquí arrancaría, esa nunca abolida tramitación de autonomías populares que coexiste en la pintura de José Caballero, siquiera sea fragmentadamente de otras posteriores avanzadas expresivas. Así no parecería dudoso que las raíces solariegas del pintor ya habían favorecido previamente la específica connotación andaluza sedimentada en no pocos reductos de su obra, aunque hay que admitir que fueron precisamente esos años de reencuentros didácticos con la cultura del pueblo, cuando comenzará a decantarse de un modo más efectivo.[186]

Vivió entonces, unos años juveniles con un intenso trabajo de suscitaciones que iban a ser decisivas para su formación e incluso vivió las primeras experiencias de profesionalidad que, producidas en el clima en que éstas se realizaban, estaban compuestas creadoramente desde un punto de vista lúdico.

De colaboración con Lorca brotará la magnifica edición primera que el poeta encargaría de su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, editada en "*Cruz y raya*", revista y editorial dirigida por José Bergamín, en 1935.[187]El mismo Lorca le leyó el poema, entusiasmándole la idea. El pintor hace un relato exacto de la realización de todos los dibujos que preparó para la obra; ya que el poeta le dijo que hiciese todos los dibujos que se le ocurrieran. De todos los dibujos realizados se redujeron a tres: *La cogida y la muerte, Cuerpo presente* y un tercero que se limitaba a ser un retrato del torero muerto, éste último en contra de la voluntad del pintor, ya que suponía realizar un retrato lleno de símbolos taurinos que no iban con un criterio estético que era entonces furiosamente surrealista. José Bergamín, muchos años después, reconocía el valor surrealista de estos primeros dibujos de Caballero, considerándolos excelentes al pintor como un extraordinario artista dotado para cualquier plástica visual, en una comparación metafórica con el mundo de los toros, y su sentido dramático de la pintura.[188]Treinta años después de esta primera edición, haría otra para una editora italiana del mismo poema, pero con una estética totalmente diferente en una huida hacia la mas pura abstracción, en un interpretación de la obra

---

[185]CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas de...". En: *El surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., pp. 198-199.

[186]CABALLERO BONALD, J. M. "José Caballero". (Madrid, 1977). En: *Federico García Lorca-José...*, p. 18.

[187]"In memoriam José Caballero". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 10-11 (1992), s.p.

[188]BERGAMÍN, José. "José Caballero" (Madrid, 1962). En: *Federico García Lorca-José...*, p. 9.

lorquiana, aunque en el fondo sólo se diferenciarían en la técnica, manteniendo por tanto esa constante dramática.[189]

Caballero llegó tarde a nuestra primera vanguardia, en torno a los años veinte, el no pudo estar presente en la célebre exposición de 1925; pero si estuvo de lleno participando en la vanguardia de los treinta, ya en plena República, donde se desarrollará sus máximas facultades,[190] sobre todo habiéndose sabido beneficiar de ese fermento surrealista que el movimiento estaba dejando ahora por España. Y donde Caballero alcanza sus máximos hallazgos con sus dibujos a pluma, en estos años que no constituían plenamente una serie, pero se hallan de algún modo por el principio estético del *collage*, muy emparentado con el que realizaba Ernst, dándolo a conocer entonces en España el mismo Luis Buñuel, mostrándolos a su hermano Alfonso Buñuel y a José Caballero. Desde el punto de vista técnico, empleaba en este tipo de obras el empleo indistinto de un dibujo a línea muy esquemático y otro muy modelado a base de un meticuloso claroscuro, sin acusar un cierto infantilismo tan de moda en aquellos años. A nivel ideológico sigue la estética más surrealista, de situaciones absurdas, escenarios oníricos, escenas violentas y sádicas, etc.[191]

Otra de las grandes amistades fue Neruda, con quien intimó fraternalmente. Aprendiendo de él, todo sobre el surrealismo, ayudándole a un impulso fuerte a una nueva ética y a una nueva estética. De 1935 fue también la famosa colaboración para la revista del poeta chileno *Caballo verde para la poesía*, con una gran difusión en el panorama poético de la España de 1935. Él colaboró, evidentemente, con dibujos y viñetas en esa línea que dominaba en esos años.[192]

Con Lorca realizaría otra serie de colaboraciones importantes, como fueron los decorados para *Bodas de Sangre* en 1935 (que analizaremos detenidamente), diseñando también junto al pintor Juan Antonio Morales, para la puesta en escena de *Yerma* en 1934, los carteles para su difusión propagandística, en una línea muy metafórica sobre el drama de la infecundidad no merecida, que ambos artistas plasmaron en un lenguaje depurado con ciertos resabios surrealistas (también lo analizaremos más adelante).[193]El último encargo que Federico García Lorca le hizo a Caballero fueron los decorados para el estreno de *La Casa de Bernarda Alba*, pero no llegaron a realizarse, por la propia muerte del poeta y el estallido de la Guerra,[194]aunque el pintor guardó en el archivo de su memoria la figura de Federico y en su corazón, su alma.

La Guerra Civil borró de un plumazo el entramado socio-cultural que propició uno de los momentos estelares de nuestra cultura, sin embargo no puso punto final a la producción surrealista de José Caballero que se prolongará con diferentes matices, hasta los años sesenta, para después orientarse por los cauces de la abstracción. Pero como algunos críticos dijeron, Caballero sería el pintor más importante de la tendencia surrealista en España, aunque su interpretación sería estrictamente metafórico, a diferencia por ejemplo de René Magritte más

---

[189]Ibíd., p. 18.

[190]MORENO GALVÁN, José María. "José Caballero, antes y ahora". Ibíd., 40.

[191]Ibíd., pp. 15-16. Ver también: José CABALLERO. *El taller de José Caballero: 1931-1937*. Madrid: Galería Multitud, 1977.

[192]Ver: *Caballo verde para la poesía*. 1 y 2 (1935).

[193]ARIAS SERRANO, Laura. "El eco de Ortega en la vanguardia española: Juan Antonio Morales y los poetas del 27".*Goya*, 223-224 (1991).

[194]LOXA, Juan de. "Con José Caballero en Fuentevaqueros recordando a Federico". En: *Federico García Lorca-José...*, p. 34.

simbolista.[195]

Ese inicio de la escenografía por Lorca, le iba a mantener unido a este arte teatral durante toda su vida, así en una salida inmediata de subsistencia tuvo que dedicarse a hacer los decorados más convencionales para el folklore de la época. Se introducirá en el mundo de la escenografía, conociéndolo, sintiéndose especialmente capacitado para hacer decorados para ballet, que le darían mayor libertad de interpretación y para los que adoptó un nuevo concepto partiendo la escena en dos mitades y situando los elementos escenográficos tan solo en la mitad alta para no perturbar la escenografía de elementos innecesarios.

Sus experiencias como decorados teatral para algunos montajes de Lorca fueron las que marcaron como escenógrafo en sus vida; así por ejemplo para la decoración de la versión de *Yerma* estrenada en Festival de Spoletto en 1960, convergieron plenamente en sentido conceptual y pictórico respondiendo a un mismo momento y a un mismo sentido en el tiempo y en el espacio. Formalmente abandonó los decorados teatrales para dedicarse por completo a la pintura, haciendo sólo algunas colaboraciones esporádicas, aunque siempre ha quedado en él una huella de éste su primer trabajo, manteniendo una firme relación con el teatro contemporáneo, influenciándose de autores como el polaco **Tadeusz Kantor** o el teatro tradicional ***kabuki*** de Japón.[196] Además de las colaboraciones para Lorca, Caballero tuvo una participación esporádica en el teatro en más momentos de su vida. En los años 40 y 50 participará en numerosos espectáculos de carácter folclórico, diseñando también decorados de diversos espectáculos del *Teatro de Cámara* del Teatro Español como *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Entre 1954 y 1959 realizará numerosos decorados para los ballets de Vicente Escudero, Pilar López y Antonio *"el bailarín"*, como el "*Amor brujo*" y "*La vida breve*" de Falla. En 1956 participó, junto a otros pintores como Palencia, Mampaso o Vazquez Diaz, en el llamado *Tenorio de los pintores* del Teatro Español. Ese mismo año realizaría para el teatro de la Zarzuela el "*Retablo de Maese Pedro*" de Falla. A partir de 1960, las participaciones fueron menos constantes, volvemos a recordar la *Yerma* de Spoletto, que el propio pintor la recuerda con más cariño y cuyas maquetas se encuentran en el Museo del Teatro de la misma ciudad. Con José Tamayo en 1962, volverá a Lorca en un nuevo montaje de *Bodas de sangre* y en 1982 *Mariana Pineda*, cuyos bocetos originales poco tenían que ver con las propuestas escenográficas. También trabajó con Martín Recuerda, Adolfo Marsillach o Agustín García Calvo.[197]

De todo el conjunto de la obra de José Caballero, salvo su clara definición surrealista de sus comienzos en su obra de juventud, es la dificultad para adscribirlo a las corrientes de vanguardia y encontrar una perfecta adecuación entre su lenguaje y los distintos lenguajes pictóricos en boba durante los últimos cuarenta años. Como diría Herrera Navarro había que inventar un nuevo *ismo*: *el caballerismo*, para poder clasificar su obra dentro de una corriente estética. Y esto de ningún modo es casual pues tiene diferentes etapas bien diferenciadas y por lo tanto muy divergentes, aunque podríamos considerar que todas ellas llevan hilo conductor que las une a todas, aunque se parezcan nunca serán idénticas. Nos referimos a esa búsqueda por tener un idioma propio capaz de hacer transparente su pensamiento, esa es la razón por la que Caballero

---

[195] VIVANCO, Luis Felipe. "Nueva pintura española. José Caballero". *Cuadernos hispanoamericanos*, 16 (1950).

[196] CABALLERO, José. "Testimonio...", pp. 55-56.

[197] "Actividades teatrales de José Caballero". *Cuadernos "el público"*, 28 (1987), p. 57.

puede parecer expresionista, figurativo, abstracto, etc; y que en esa síntesis se contrarios se resume su obra plástica.[198]

Habíamos anunciado que su trayectoria plástica estaba imbuida de poesía y teatro, por su amistad con el grupo surrealista español y García Lorca, aunque en todo su peregrinar artistico posterior no ha sido sino un esfuerzo por desprenderse de las formas surrealistas, que poco a poco va vaciando de contenido, tanto el surrealismo caligráfico, como el arabesco lorquiano. Esto se da en sus obras, en torno a los años 1950-1956, que son distintas a sus anteriores, en un período de calma y relajación, en una obra más nueva y variada.

Así frente al trascendentalismo existencialista o expresionista abstracto del momento, la negrura neorrealista o las actuaciones de las geometrizantes, las acuarelas que hace Caballero, son un "*acto de pintura pura*", no en sentido de lo abstracto, sino en el puro arrebato de la invención pictórica, sin mixtificación alguna. En este sentido van asomar, la concepción teatral del escenarista, del creador de arbitrarias ambientaciones teatrales, en las que el espacio se llena con una ordenación total y abocetada de valor evocativo y musical por si mismo. Confirma en las obras de este momento lo que algunos de sus óleos anteriores habían apuntado, como un poder peculiar de evocación de ambiente o paisajes. Domina, el ritmo y la forma, aunque aún no ha abandonado un cierto manierismo daliniano, aproximándose también al efervescente del momento, Henry Moore, o llegando innumerables veces a las formas irreales de Yves Tanguy, casi lindando en algunos casos con lo abstracto.[199]

Existe en este momento de la obra de José Caballero, un punto exacto de adecuación de la intención por una parte del pintor, con el procedimiento empleado, por otra. Será el propio pintor el primer espectador y quien primero descifra el significado de esas formas cuando pueden ser muchas cosas y las determina con los rasgos de una cara o con perfil de su más estricto esquematismo. Y es este el procedimiento usado, como el de la tinta china por ejemplo, tiente una función necesaria e insustituible para los efectos que el artista pretende conseguir y al final lograrlos.[200]

En torno a los años sesenta y principios de los setenta, su obra se caracterizará por el simbolismo circular, plagado de imágenes nerudianas, el círculo será su imagen pictográfica predilecta. Esto lo hizo en un homenaje al poeta Neruda de su poesía "*Oceana*" en 1971. Será el circulo el mayoritario en los óleos de José Caballero. Este circulo van a ser muchas cosas: lunas opacas de mural, coso taurinos, llenos de sangre, circulo magmático y fuego purificador, etc. Todo ello lleno de signos, letras, arabescos, incisiones cuneiformes, etc. Se tratan se pinturas informales, que en otros casos pueden ser más impenetrables; pero Caballero se introduce en el informalismo cuando ya ha pasado de moda, ya que tuvo una escasa duración, hay fechas claves en este sentido, de 1945 a 1950 donde si inician en París y Nueva York las primeras muestras de automatismo, "*action-painting*", *informalismos*, etc.[201] Y en cierto modo, en muchas de sus obras de ahora, flotan unas extrañas formas táctiles, muy en la línea del automatismo de acción de

---

[198] HERRERA NAVARRO, Javier. "Del símbolo al signo en la escritura pictórica de José Caballero". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *José Caballero. Del símbolo...*, p. 21.

[199] LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Gracia y capricho en la pintura (Acuarelas de Pepe Caballero)". *Clavileño*, 24 (1953).

[200] ESCASSI, José R. "Algo sobre la técnica (A propósito de la Exposición de acuarelas de José Caballero)". *Clavileño*, 25 (1954).

[201] Ver: ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1988. DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Lábor, 1966. *El devenir de la crítica*.(Liminar por Alexandre Cirici). Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Jackson Pollock, o a las emulaciones de paredes rotas y matéricas de Tapies; Caballero añadirá una serie de nuevas figuras inventadas que parecen prefiguras, otra especie humana, tan alejadas de la estética deshumanizada en este sentido de Mondrian. José Caballero busca, el camino explícito que lo conducirá a muchas recopilaciones desde el surrealismo a su actual informalismo concreto, mostrando en cierto modo su *incoherencia* artística. Pero en este camino de libre decisión se intuye una adhesión breve al informalismo, a pesar de su bagaje cultural tan amplio y profundo.[202]

A partir de 1977, en ese devenir plástico de José Caballero, cuando ya ha llegado a sus grado máximo en la representación del círculo, su pintura se convertirá en plasmación gráfica, inmediata y automática. Quizá sea la única salida a su arte, sea esta escritura pictográfica, pues cada letra de su alfabeto es pintura y poesía en conjunción, signo plástico y signo lingüístico, caligrama y pictograma en la línea del californiano Mark Tobey o la escritura sígnica oriental; y esto será ya en su última etapa, a partir de los años ochenta utilizando diversos soportes, sobre todo el papel y técnicas de grabado como el aguatinta y también la tempera, desarrollando un idioma que se podría denominar netamente *caballeresco*, aunque utilizando elementos anteriores, lo proyecta hacia las formas secretas, como la mancha, el borrón, el garabato, el arabesco, el pintarrajo, el color, el tono, el punto, la coma, la línea, el asterisco, etc. Aquí es donde surgen ese misterio de las formas herméticas e incomprensibles. Así sus últimas obras se pueden considerar como filosofía, estilo de vida, realidad que nunca se termina y nunca se renueva, y en todo esto consiste su llamado, *caballerismo*.[203]

Aunque a lo largo de su dilatada obra hay siempre un constante desapego hacia el surrealismo, se puede considerar que también está patente en su obra posterior, al menos de un modo simbólico, en este sentido se podría relacionar con el gran iconoclasta del siglo XX **Marcel Duchamp**, el cual siguiendo la senda trazada por los vanguardistas del siglo XIX, y las alteraciones de la fotografía y el cine en la pintura, subertiría los fundamentos lingüísticos de los géneros artísticos en base a invertir los significados asociados a objetos y otorgar prioridad a los conceptos, a las ideas en detrimento de los canones estéticos (belleza o fealdad). De ahí surgiría, la poética surrealista de Bretón, y que aún hoy es un idioma artístico abierto y en posible expansión que posibilita escrituras personales sea cual sea el lenguaje libremente elegido por el artista, de ahí que se convierta en un lenguaje universal, de ahí las declaraciones últimas realizadas en julio de 1994, en Soria, en un seminario sobre *Surrealismo en España*, en el que Ángel González venía a decir, que *hasta hoy mismo, todo, absolutamente todo está impregnado de surrealismo, del que habría que deshacerse*.[204]

VI.4.1.7. RAMÓN GAYA (1910).

Ramón Gaya empezó a pintar con sólo diez años, tiene por tanto el raro privilegio de

---

[202]FLOREZ, Elena. "José Caballero". *Bellas Artes*, 44 (1975). CHAVARRI, Raúl. *José Caballero*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

[203]HERRERA NAVARRO, Javier. "Del simbolismo al signo o la conversión de la pintura en escritura: un ensayo sobre el idioma de José Caballero". *Goya*, 222 (1991).

[204]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *José Caballero. Del símbolo...*, p. 21. Ver también: RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993.

*El Seminario sobre *Surrealismo en España*, dirigido por Jonathan BROWN, tuvo lugar en la Fundación duques de Soria (Soria), del 11 al 15 de Julio de 1994, en el que participaron entre otros: Ángel González, Estrella de Diego, Valeriano Bozal, Félix Fanés, Robert Lubar, Josefina Alix, Juan José Lahuerta, Fernando Castro y Jordana Mendelson.

haber vivido conscientemente toda una vida dedicado a la pintura. Cuando empezó a pintar, su ciudad natal, Murcia, era provinciana y dormida. Es cuando se le encarga en 1922 los murales de las escuelas anexas de Santo Domingo (hoy desaparecidos), como un auténtico niño prodigio, pero que no se quedó sólo en eso sino que siguió así toda su vida dedicada al arte.[205]

Desde muy niño Ramón Gaya comenzó a pintar, incluso sus padres le regalaron cajas de pinturas (acuarelas), y sus padres fueron a mostrarselas a dos jóvenes pintores murcianos llamados Luis Garay y Pedro Flores, que más tarde marcharán juntos a París donde expondrán en la misma galería, y que su padre había conocido en el Circulo de Bellas Artes. Desde muy joven lo metieron de compañero. Pronto aparecería en escena otro pintor llamado Joaquín, que ya había destacado como pintor en París y Londres, su obra siempre fue vista por Gaya con admiración, aunque desavenencias personales les hizo enemistarse con Pedro Flores y Garay, pintores entonces muy destacados en Murcia. Pedro Flores tuvo una formación autodidacta y siempre aconsejaba a Ramón que dibujara muchísimo, haciéndole caso.[206]

Junto a esta labor constante y callada, llegó hasta el estudio de la calle de la Gloria, la presencia de unos ingleses, pintores también, llamados Hall, Windham Tryon y Dayrse Japp, que habían recalado en Murcia, y que les aportaron noticias y reproducciones de cuadros de lo que se venía haciendo en París por Matisse, Picasso, Gris, etc. Y que se entendía entonces por pintura moderna. Abriendo por encanto las infinitas posibilidades expresivas que llevaba en si, no sólo Ramón Gaya, sino los otros dos pintores, Garay y Flores. Había que tener en cuenta, que lo más revolucionario que habían visto entonces eran lo que reproducían revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, o *Blanco y negro*, la pintura de Zuloaga y los viejos pintores de Murcia que lo detestaban. También llegó Cristóbal Hall, que fue un amigo durante toda su vida. Todo esto hizo en ellos vislumbrar una plástica nueva, de colores y formas, que provenían del ya mítico París, así orientaron poco a poco su imaginación buscando soluciones nuevas.[207]

Por otro lado, Juan Guerrero Ruiz, introdujo a Ramón Gaya en otro ámbito nuevo, el de la palabra, el de la poesía siempre hermanada con la pintura, que acompañará toda su vida. A su lado, Ramón Gaya conoció como un mundo de idea, de sensaciones, de secretos palpitantes de vida, de palabras portadoras de matices sólo perceptibles por los elegidos. Hasta aquel hombre llegaban escritos de Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Moreno Villa, Alberti o Cernuda, o noticias de lo que se hacía en Francia; son interesantes sus intervenciones en *La Verdad* de Murcia o posteriormente revista poética *Verso y prosa*. El propio Gaya cuando habla de él, dice:

"A Juan Guerrero, se le suele presentar como un apasionado gustador de las artes y las letras, como un amante, sobre todo de las letras y no dejaba de ser cierto, pero yo le he recordado siempre y no dejaba de ser cierto, pero yo le he recordado siempre como un amante de la realidad y de la vida".[208]

---

[205]MARTÍNEZ CEREZO, Antonio. "La pintura en Murcia". *Bellas Artes*, 35 (1974).

[206]FLORES ARROYUELO, Francisco J. "Ramón Gaya: todavía en Murcia (1910-1928)". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Ramón Gaya (1922-1928)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp. 33-34.

[207]BORRÁS, Manuel y RAMONEDA, Arturo. "Pintura y mundo de Ramón Gaya. Entrevista con Ramón Gaya". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*. 12 (1992).

[208]GAYA, Ramón. *Sentimiento y sustancia de la pintura*. Madrid: Ministerio de Cultura/Comunidad autónoma de Murcia, 1989, p. 144.

Otro personaje con quien se relacionó en aquellos años fue el pintor Juan Bonafé, una de las veces que fue a visitar a Garay y Flores. Éste era un pintor por entonces destacado entre los de la Academia de San Fernando que dominaba una especie de vocación de pintor modesto,y este mismo lo invitó a trasladarse a Madrid donde le ofreció un estudio. Entonces Ramón Gaya hace su primera salida a Madrid, y es cuando comienza a preparar su primer salto hacia París, del que su amigo Juan Guerrero se encargaría de una beca para Gaya, mientras que la diputación sufragaría los gastos de Garay y Flores por medio de los pensiones de viajes. Y un buen día de 1928 llegaron a París acompañados de Japp donde pintaron y pintaron, pudiendo exponer por primera vez en la galería *Les Quatre Chemins*, donde expusieron Ramón Gaya y sus dos compañeros, adquiriendo sus obras varios coleccionistas y la propia galería parisiense *Percier*, con unas críticas favorables. El Gaya de esta exposición, es un pintor sencillo y casi autodidacta, según lo que hemos venido viendo. Su obstinación era ahora, ante todo percibir las formas de las cosas, en constatar sus volúmenes y ordenados arquitectonicamente. Su obra de ahora era netamente plástica, táctil, casi escultórica, de sorprendente austeridad y de disciplinada ejecución. Las telas que expuso en París en 1928, la fantasía y la imaginación juegan un papel importante; pero siguiendo ese equilibrio plástico y ritmo arquitectónico que aprendió en Murcia, pero a este equilibrio llegará por la vía puramente instintiva. Ramón Gaya tuvo una buena crítica, como señala su amigo Sebastián Gasch, donde ya algunas minorías se apreciaron se su naciente talento.[209]

En París entabla sus primeros contactos con Picasso, Casou, Bores, Max Jacob o Corpus Barga. En esta época es cuando su influencia del cubismo se hace patente, y ya no lo abandonará a lo largo de su vida. El propio Gaya ha relatado en varias ocasiones; una carta que aparece en el número 12 de octubre de 1928 de *Verso y prosa* aquellos meses en París, sobre todo en subrayar, la decepción que le causaron las vanguardias, contempladas de cerca, en las galerías de vanguardia parisinas, cubismo y surrealismo principalmente. En contrapartida, la vuelta a España, y el reencuentro con lo que los años llamará "*la roca española del Prado*", cobrarían para le un fuerte valor simbólico.[210] Él mismo habla del Museo del Prado, como una especie de patria. Allí hay algo fijo, invulnerable y también sin redención. Lo compara con el Louvre francés, o los Uffizzi de Florencia, pero no representa como el Prado, una lugar hermético, secreto, conventual, etc. Y de este modo, llegará a decir Gaya:

"*Desde fuera y lejos de España, cuando un español piensa en el Prado, este no se le presenta nunca como un museo, sino como una roca.*"[211]

Evidentemente, Ramón Gaya será un pintor no muy apegado a las vanguardias y la modernidad, de todos las colaboradores de Lorca, fue el más convencional, el más clásico hablando estéticamente, el más alejado de las vanguardias. El mismo lo ha dicho en distintas ocasiones, para él la modernidad, no debe importar, endeble y superficial, dice:

"*La modernidad no es , no puede ser-nunca- valor, como estúpida, frívola y descuidadamente hemos terminado por suponer..., la modernidad no puede ser mas que un simple... estado por el pasan- y pasan irremediablemente- las más o menos pobre obras de arte*

---

[209]GASCH, Ramón. "Ramón Gaya". *La Gacetc Literaria*, 38 (1928).

[210]BONET, Juan Manuel. "Vita d'un uomo". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Ramón Gaya...*, pp. 16-17.

[211]GAYA, Ramón. "Roca española" (1953). En : GAYA, Ramón. *Sentimiento y sustancia...*, p. 96.

nuestras, pero sin formar parte-carne- de ellas."[212]

Su rechazo a la vanguardia y a la evolución del arte contemporáneo, se ejemplifica perfectamente en esta larga cita:

"*... El artista-artista se encuentra tan lejos de la fina animalidad de la naturaleza que, claro, no oír nada, el hacedor o componedor de esas obras de un arte tan puro, tan absoluto y ... tan abstracto (pero ahora no se alude aquí a ese tristísimo cultivo de lo abstracto que puede verse en las obras artificiales y falsas de Kandinsky, por ejemplo, o en esa otras de un Mondrian, mas limpios quizá, más tontamente limpias, es decir de un bobería espiritualista tan extremada, tan colmada, que casi "fanno tenerezza", no se habla aquí de ninguno de esos tercos y caricaturales abstractos de profesión muy ciega y formalmente filiados a una especie de partido, estrechez de un partido, y autores, inventores, constructores, fabricadores, pergeñadores todos ellos de unas... cosa sumamente pedestres y chatas- salvo tal acuarela o tal dibujo de Paul Klee, ya que por encima de su fanática esquematización estéril, suele asomarse allí, aquí diminuto, un sentimiento auténtico; aquí se hable del artista-artista grande, que puede ser muy bien, incluso Praxiteles, o Leonardo, o Holbein, o Góngora, o Bach); pero el artista-artista puro, absoluto, abstracto, es decir, hecho abstracción el mismo, separado de todo, encerrado sin respiro en su propia y rigurosa caja de artistas, no puede- por muy grande que esta sea- oír nada, no puede... recibir nada.*"[213]

Las ideas estéticas de Ramón Gaya están muy claras, hay una cierta definición de un *arte*, que siempre estará vivo. Y en este caso, este arte sí será moderno, entonces moderno sería Picasso, y también Fidias, Giotto, Van Eyck, Massaccio, Miguel Ángel o Velázquez, que serían *modernos* para él, como señala Andrés Trapiello. Ramón Gaya, uno de los escritores más independientes que han existido, sólo habla en sus libros de pintura y la tradición de la pintura. Para él, un pintor sólo puede acatar la tradición, y habla Gaya sólo de la escuela del sentimiento, hablando por tanto de un cierto romanticismo, así como pintor, hará durante toda su vida bodegones, paisajes y algunos retratos. Las ideas de Gaya son muy particulares, y tanto su obra pictórica como su obra teórica o poética irán por estos derroteros, los del *clasicismo* más tradicional.[214]Sin embargo, y a pesar de que Gaya es en extremo disciplinado, no podemos por más que observar su evolución pictórica desde una autentísima adolescencia a los problemas que eran actualidad a la sazón del arte, para encarnar allí el contenido creador que le ha brotado siempre en su obsesión por la consecución de la belleza. Así dirá que la belleza para él no era eternización como le habían enseñado a él, sino actualización de algo que ya es eterno por principio; lo bello sería aquello que puede ser rescatado, arrebatado a lo eterno y traído al presente, la belleza no sería ningún ideal, sino algo más perteneciente a nosotros y que existía.[215]

De este modo el cubismo cautivó entonces, si no un gusto nativo independiente, si la reflexiva curiosidad juvenil, y cuando reflejaba las peculiaridades de su génesis en Cezanne y de su plenitud en Picasso, tuvo fortaleza para no dejarse arrastrar por el mimetismo de lo formal, sino

---

[212]GAYA, Ramón. "Carta a una Andrés" (1978). Ibíd., p. 59.

[213]Ibíd., p. 61.

[214]TRAPIELLO, Andrés. "Solos de pintura" (1986). Prólogo de: GAYA, Ramón. *Sentimiento y sustancia...*, pp. 13-28.

[215]GAYA, Ramón. "Belleza, modernidad, realidad" (1961). Ibíd., p. 86.

que se limitó a la liberación de algún principio sustancial y darle aplicación en su estricta pureza.[216]

Picasso va a ser sin duda, uno de los grandes artistas del que él se influirá desde que lo conoció en 1927, en París, en la Rue de la Boëtie, donde fue recibido en su estudio junto a sus conciudadanos, también pintores Garay y Flores, y cuya secuela durará mucho en él mismo, como diría el mismo Gaya el más *grande caso de poderío*, al que había que sumarle el nervio la invención, la valentía, la sorpresa, la agilidad, el talento.[217] Años más adelante, seguirá pensado que Picasso fue un gran manipulador, como él lo llamaba, su pintura era creación o contribución genial a una creación sentida con grandeza, entendida con generosidad, dejando a la pintura desnuda.[218]

Los años posteriores, hasta 1936, serían para Gaya de afianzamiento, fuera , por su puesto de las dinámicas de las vanguardias más radicales, y su residencia pasó por Madrid, pro seguía acudiendo a Murcia y al litoral levantino en busca de refugios donde meditar y pintar. Durante la República recorrió gran parte del territorio español con las Misiones Pedagógicas y realizó junto con Juan Bonafé y Eduardo Vicente diversas copias y reproducciones de cuadros del Museo del Prado, y esto le permitió familiarizarse con el paisaje, que ya no se ceñirían sólo a Levante, sino que Galicia, Castilla, Aragón y Andalucía entrarían a formar parte de su estudio. Fue cuando conoció al poeta Luis Cernuda que llegó a ser un gran amigo, también se produjo entonces la colaboración con Lorca en *La Barraca*, concretamente para la esquemática decoración y los trajes de uno de los entremeses cervantinos: *Los dos habladores*.

Comenzada la Guerra Civil, su colaboración en la revista valenciana *Hora de España*, fue muy importante. Fue uno de los firmantes de la famosa "*Ponencia colectiva*", encargándose de la viñetas, inseparables de la tipografía de la revista, obra de Altolaguirre, y que a menudo fue el molde de prosas y poemas del pintor. Otras polémicas famosas seguidas en la publicación valenciana, fue la mantenida junto a Josep Renau a propósito de la función social del cartel publicitario, manteniendo la primacía del cartel necesario para la Guerra Civil, acercándose al estilo de lo que haría un Goya, Daumier o Delacroix, y por tanto, en contra del foto-montaje de Renau.[219] Según Gaya, no se podía ganar la guerra con un poema, ya que el arte no era ninguna herramienta, ni una ametralladora, ni se puede inyectar al arte un contenido político, aunque si social, que lo tuvo siempre.[220] Esta polémica la seguiría también con el poeta alicantino Gil-Albert, considerando como peligrosísima la mezcla entre el arte y la política. Porque el arte expresa lo esencial, lo desnudo, lo eterno.[221]

Participó también en la revista *Nueva Cultura* hasta su exilio en Méjico a finales del 39, allí se encontró con antiguos colaboradores de Valencia, como Bergamín o Cernuda, y otros compañeros del exilio como Juan Larrea o Arturo Souto. A pesar de la dureza de los primeros años, pudo pintar con toda la libertad. En Méjico sólo hizo dos exposiciones, una de ella a puerta cerrada, publicando algunos escritos en otras revistas importantes como *Romance* o *Las*

---

[216]BALLESTER, José. "El retrato literario del pintor Ramón Gaya". *Ínsula*, 166 (1960).

[217]GAYA, Ramón. "Picasso, trébol de cuatro hojas (1942)". En: *Sentimiento y sustancia de...*, pp. 106-107.

[218]GAYA, Ramón. "Picasso (1952)". Ibíd., p. 113.

[219]GAYA, Ramón. "Carta de un pintor a un cartelista". *Hora de España*, 1 (1937).

[220]GAYA, Ramón. "Contestación a José Renau". *Hora de España*, 3 (1937).

[221]GAYA, Ramón y GIL-ALBERT, Juan. "Cartas bajo un mismo techo". *Hora de España*, 6 (1937).

Españas.[222] La obra realizada en México apenas si se conoce en España, y tal vez sea una de sus etapas más interesantes, donde ya se encontraban casi todos los elementos de la madurez, sus homenajes a los grandes pintores como Velázquez[223] (*leit motiv* de gran parte de su obra), Rembrandt o Corot. Sus paisajes mejicanos son algo orientales y continuó su faceta de viñetista. Realizando figurines y hasta escaparates.[224]

En 1940 se celebró la Exposición Internacional de Surrealismo en México, organizada por César Moro, Benjamín Peret y Wolfgang Paalen,[225] Ramón Gaya escribió un articulo de una auténtica virulencia y muy poco entusiasta sobre dicha exposición, llegando a decir:

"... *No, el surrealismo ha perdido ya sus indignados enemigos, no hiere a nadie, se convirtió e algo casi color de rosa, en algo "chic", en algo de buen gusto. Y cuando un movimiento de la violencia la exageración y la extremosidad del surrealismo pierde sus detractores, quiere decirse que ha perdido también su fuerza, su razón de ser.*"[226]

En 1952, Ramón Gaya regresa de México a Europa, viviendo en ciudades como París, Roma, Florencia o Venecia, que aparecen con frecuencia no sólo en su obra plástica, sino también en su obra crítica, ensayística y autobiográfica.[227] Y cada ciudad italiana donde residió, significarían un descubrimiento muy importante en su obra, como sus admirables vistas sobre el Arno o las vistas de San Giorgio Maggiore, o en Roma por la vida de la calle y los cenáculos; realizando continuos homenajes a los grandes maestros como Carpaccio, Masaccio o Tiziano.[228]

Entre los críticos que se acercarán a su obra en esta etapa romana, María Zambrano, también exilada en la misma ciudad, alaba su pintura que subyuga y pasma. Es la época de los homenajes a los pintores, de la serie de la *Vida de Cristo* (Bautismos, Pasión, etc). Destacando el descubrimiento de la arquitectura romana y su reconciliación con Miguel Ángel, de ahí su inusitado interés por los cuadros de temas, que no de historia siguiendo a Tintoretto y Tiziano.[229]

En 1960, realizó su primer viaje a España después del exilio y celebró una exposición en la Galería Mayer de Madrid. Sus cuadros deslumbraron a muchos pintores jóvenes, conmoviendo como si hubieran sido cuadros del Museo del Prado. Sorprendieron por su condición rabiosamente figurativa, por su orden secreto, por su capacidad de misterio, etc. Pero como diría Pérez Sánchez, su verdadera innovación, radicalismo e independentismo estaba en sus textos teóricos.[230]

---

[222]BORRÁS, Manuel y RAMONEDA, Arturo. "Pintura y mundo de...", p. 29.

[223]GAYA, Ramón. *Velázquez, pájaro solitario*. Madrid: Trieste, 1984. O, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1984.

[224]BERASATEGUI, Blanca. "Ramón Gaya, águila solitaria". *ABC*, 12-2-1983.

[225]BONET, J. M. "El surrealismo y la pintura en Nueva York: 1939-1946". En: *El surrealismo...* Ed. BONET CORREA, A., p. 129.

[226]GAYA, Ramón. "Divagación en torno al surrealismo". *Romance*, 2 (1940).

[227]GAYA, Ramón. *Diario de un pintor (1952-1953)*. Valencia: Pre-textos, 1984.

[228]GAYA, Ramón. "Estatuas y esculturas (1961)". En: *Sentimiento y sustancia de...*, p. 71.

[229]ZAMBRANO, María. "La pintura de Ramón Gaya". *Ínsula*, 160 (1960).

[230]PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. E. "Ramón Gaya". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Ramón Gaya...*, p. 50.

Aunque la crítica de la citada exposición fue en cierto modo silenciada, tal vez por razones políticas, pero a la galería acudieron personajes tan singulares como, Luis Rosales, Buero Vallejo, Vázquez Díaz, Juan Bonafé o José Bergamín, que pronunció algunas palabras el mismo día de la inauguración tan destacables como:

"Ha vuelto, amigo Ramón Gaya, a esta España nuestra, poco tiempo después que yo Y aquí estamos. No sé si se nos nota un aire ausente; si hay algo en nosotros que extraña. Hay mucho que nos extraña a nosotros en ella... El arte es admirable por definición: no se puede mirar, sin admirar; no se puede ver sin admirarlo: se puede creer sin admirarse. Tu pintura, tu libro, aquí presentes-querido Ramón- creo que son admirables..."[231]

En 1961 regresa a su Murcia natal, afianzandose poco a poco en sus historia artífice más reciente, destacando sobre todo la fecha de 1978, cuando la galería Multitud de Madrid le dedicó una exposición antológica. En 1985 el Ministerio de Cultura le concedió la medalla de oro de las Bellas Artes y en 1989 realizó la célebre del Museo Español de Arte Contemporáneo, suponiendo por fin, un reconocimiento íntegro de su figura y su obra.

En los últimos tiempos, considerará su creación como algo definitivo y lo aceptará de ese modo, rompiendo definitivamente con esa actitud de pruebas, intentos, aventuras, incluso juegos; despojando de todo lo sobrante, *todo lo que no sirve para hacer algo muy preciso.*[232] Tanto en la exposición de 1989, como la realizada un año antes en la galería Greca de Barcelona, significarán el descubrimiento para el público de entonces de un artista cargado de historia, dando lugar a una pintura sin estridencias, llenos de sabiduría y sensibilidad, y no como un auténtico pintor de oficio.[233]

En definitiva, entre las dos grandes corrientes en las que según Gaya, se dividiría: por un lado la expresividad y por el otro el sentimiento; el personalmente se inclinará por el segundo, al ser más invisible, interior y subterráneo. Se resiente al comprobar que, *las llamadas artes plásticas de nuestros días han olvidado casi por completo esa vena delgada, secretamente vigorosa, del sentimiento.*[234] Este *sentimiento* que se esfuerza por enseñarnos al contemplar la pintura, de creación viva, limpia, limpiada de su estilo, lavada de provisionalidad de su estilo, entonces podrían percibir que una vieja pintura o paisaje velazqueño, brotarían de una misma cueva silenciosa, inexpresiva; *y que el "Beso de Judas" de Giotto, "El Saturno" de Goya, o "Los Girasoles" de Van Gogh, brotan de otra gran caverna hermana: la parlante...*[235]

La figura de Ramón Gaya en el panorama de la cultura española contemporánea, tiene caracteres excepcionales, es a la vez pintor, un admirable escritor, tanto en su faceta poética como en la tratadística. Esta última faceta es la más desconocida, como en la mayoría de los pintores que se dedicaron al mundo de la teoría del arte (Pacheco, Palomino, Solana, Vázquez Díaz, Picasso, Dalí...), y en esta lista incompleta estaría Ramón, que a decir de Andrés Trapiello o Pérez Sánchez, como uno de los mas independientes y autodidactas; sobre todo en lo referente a la

---

[231]BERGAMÍN, José. "A Ramón Gaya". (20-4-1960). Ibíd., p. 14.

[232]SAMANIEGO, Fernando. "Ramón Gaya tiene prisa". *El País*, 10-12-1988.

[233]COMBALÍA, Victoria. "Sabiduría y sensibilidad". *El País*, 3-12-1988.

[234]CALVO SERRALLER, F. "El extraño fulgor de lo indecible. La pintura de Ramón Gaya". *El País*, 23-1-1987.

[235]GAYA, Ramón. "El sentimiento de la pintura (1959)". En: *Sentimiento y sustancia...*, p. 37.

pintura y artes plásticas en general, para el descubrimiento de una belleza eterna y natural, que necesita de un pintor, como él, para hacerse visible a los demás.[236]

Su opinión sobre la pintura la podríamos resumir en los versos de este soneto, titulado: *De pintor a pintor: El atardecer es la hora de la Pintura Tiziano:*

"Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano,
colocar una sombras sobre plano,
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;

pintar es tantear-atardeciendo-
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.

Pintar es asomarte a un precipicio,
entrar en una cueva, hablarle a un pozo
y que el agua responda desde abajo.

Pintura no es hacer, es sacrificio,
es quitar, desnudar; y trozo a trozo,
el alma irá acudiendo sin trabajo."[237]

VI. 4.1.8. BENJAMÍN PALENCIA (1903-1980).

Con Benjamín Palencia nos encontramos con uno de los artistas más interesantes anteriores a la Guerra Civil, además de uno de los más innovadores y puramente vanguardistas. Sintiéndose inmerso en distintos movimientos, conociéndolos a fondo e investigando sobre los mismos, incluso estudiando a artistas destacados que por entonces triunfaban por Europa. Después de la Guerra, sin embargo, su arte sufrió un cambio en su evolución, regresando a una pintura más convencional, menos avanzada y más academicista, aunque nunca abandonará la modernidad asumida en su juventud. Tal vez este giro habría que entenderlo como un proceso de maduración (sobre todo en sus paisajes de los años cincuenta) de un talento de pintor que desde muy joven supo siempre mostrarse a través de un proceso convulso, inquieto incluso atormentado en un itinerario de búsquedas.

Su procedencia geográfica también lo condicionaría en su obra, ya que siempre su tierra estaría presente en su arte, antes y después del cambio. Oriundo de Barrax (Albacete), su infancia es en cierto modo un misterio, aunque parece que pintó desde muy niño. Tan sólo con catorce a años fue con tío a Madrid conociendo ya el Museo del Prado y su obsesión por la pintura. Allí hará copias de los pintores clásicos, sobre todo Velázquez y El Greco, los dos artistas que siempre le atrajeron. Con diecisiete años participó en Madrid en una Exposición en el Museo de

---

[236]GÁLLEGO, Julián. "El sentimiento de la pintura en Ramón Gaya". Ibíd., p. 49.

[237]GAYA, Ramón. "Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)". Ibíd., p. 133.

Arte Moderno, realizando dos pinturas "*Homenaje a Larra*" y "*Cabeza de un mártir*", muy influenciados por Zurbarán; también conoció a Juan Ramón Jiménez, importante eslabón en su carrera.[238]

La pintura inicial de Palencia atraería la atención del poeta Juan Ramón Jiménez, iniciando juntos una amistad duradera. El mismo poeta onubense aconsejó al tío de Palencia que no mandara a su sobrino a ninguna Escuela de pintura, por todo ese marasmo que reinaba del siglo XIX, hubiera hecho de Benjamín un pintor convencional. Entre las selectas ediciones que Juan Ramón patrocinaba, apareció una en 1923, un Cuaderno de dibujos *titulado: Niños*,[239] alguno de los cuales regaló con dedicatoria a Manuel de Falla que conoció junto a otros miembros del grupo del 27, en aquellos años. En este libro reflejaba todo aquel mundo de los comienzos, donde resaltaba la calidad lírica, la espontaneidad de su arte con un cierto acerbo de osadía y refinamiento. Era un momento en que la vanguardia reinante era el Ultraísmo, en una extensión simbolista del mismo movimiento, en el que el poeta Juan Ramón, se acercaba a los poetas ultraístas del momento, como Gerardo Diego o José Ciría y Escalante, a través de la revista *Reflector*; conceptos como depuración y nuevo clasicismo se unieron en la voluntad de recuperar las formulas reencontradas en la lírica popular y tradicional.[240] Llegando a afirmaciones como: *Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica del Ultra, seguro de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro*.[241]

Juan Ramón fue propuesto como modelo, y era consciente del suceso y el lugar que se le otorgaba. Y así lo constató en su revistas, publicando junto a los poetas por él elegidos, dibujos lineales y clasicistas de Bores y Palencia, con unas ideas de pureza y sencillez fomentando una poesía y una pintura neofigurativa, sucesora de los sistemas visuales heredados. El nuevo clasicismo que pregonaba J. Ramón, en pintura tenía que ver con el naturalismo geometrizado y escueto, con el dibujo construido y firme.[242] Juan Ramón aconsejaría al pintor manchego: la Naturaleza, y es cuando comienza su interés por el paisaje, los árboles, los caballos, pastores, etc. De ahí, su acercamiento progresivo a los pintores impresionistas franceses como Renoir o Sisley, teniendo en cuenta sus maestros ideales, como los italianos cuatroccentistas como Giotto, Masaccio o Piero de la Francesca, además de los pintores del Barroco español, sin olvidar a la pujante contemporaneidad de la Escuela de París, con Cezanne a la cabeza, antes de hundirse definitivamente en la vanguardia.[243]

Si quisiéramos caracterizar todo aquel mundo fabuloso de principios de los años veinte en Madrid, bastaría con señalar la labor de la Residencia de Estudiantes, que fue un órgano fundamental en la cultura madrileña de los veinte y los treinta. Se ofrecía un nuevo estilo de vida a los estudiantes y a los intelectuales madrileños y a los más allegados, nuestro pintor albacetense

---

[238]HORIA, Vintilia. "Benjamín Palencia, en su cumbre". *Bellas Artes*, 6 (1970).

[239]PALENCIA, Benjamín. *Niños*. Madrid: Rivadeneyra/Índice, 1923. Ver: JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Niños por Benjamín Palencia". *España*, 395 (1923).

[240]CARMONA, Eugenio. "Pintura y poesía...", p. 108.

[241]VANDO-VILLAR, Isaac. "Manifiesto Ultraísta". *Grecia*, 20 (1919).

[242]PALENCIA, Benjamín. "En la Filarmónica". *Revista de Occidente*, noviembre (1923). Del mismo autor: "Desnudos de muchachas". *Si,(Boletín Bello Español), del andaluz universal*. 1 (1925).

[243]HORIA, Vintilia. "Benjamín Palencia...", p. 54.

también estuvo ligado a todo este mundo cultural de preguerra.[244]

Las llamadas de un arte de vanguardia tuvieron que tener para Palencia, la seducción incomparable de la aventura y en ella se embarcaron los jóvenes de aquel momento. El año 1925 y la Exposición de Artistas Ibéricos también encauzó a Benjamín Palencia, aquella iniciativa a la que tantas veces hemos aludido, tendió a crear en Madrid un Salón de Independientes que aspiraba a una nueva sensibilidad artística, aunque en un principio con cautela y prudentemente. El Manifiesto de los Ibéricos, quería sacar a la capital española del marasmo artístico en que ésta se encontraba. La primera exposición celebrada en 1925 confirmaba estos designios de la libertad generosa y entre los más representativos de la nuevas promociones de artistas estaba B. Palencia, junto a Bores y Cossío, que expusieron sus obras en una sala especial. Palencia se mostró en aquella exposición como una personalidad llena de esperanzas; pintaba entonces naturalezas muertas, sobrias arquitecturas construidas en los que se acogía estructuralmente el cubismo. Moreno Villa, hizo una mención muy elogiosa de nuestro artista, aunque todavía inestable, desconcertante e incluso inseguro, calificándolo de *óptico*, por su distinción fundamental que dominaba la limpieza de la superficie de los lienzos, consiguiendo efectos muy personales y raros, equiparándolo incluso al *fauvista* francés Derain en algunos puntos, por su entrenamiento visual que se acerca a un pintor expresionista.[245]

Después de los Ibéricos, casi todos los pintores participantes fueron a exponer a París, excepto: Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, que se quedaron en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional para que pudiera competir con el de París, aquí surgió la idea de formar la primera **Escuela de Vallecas**, ya que la segunda la formó el pintor manchego en 1941. Sobre este tema ya profundizamos bastante en el epígrafe que dedicamos a Alberto, no obstante podemos añadir que se tomaron la idea muy en serio, formando una nueva escuela, coleccionando piedras, palos, arenas y cualquier objeto que tuviera calidades plásticas. Esta es la época en la que Benjamín pintaba aquellos cuadros castellanizantes y pecualiarmente ibéricos. Extendieron su campo de acción hacia Toledo, a los lugares, los campos y los cerros toledanos, uniéndose al grupo otros como Maruja Mallo, Alberti o Caneja.[246] Este grupo pretendía alumbrar un paisajismo nuevo, no el que se atenía a lo percibido empíricamente, sino el que trata de la sobriedad y sencillez que nos trasmiten las tierras de Castilla. "*Formas hechas por el agua y el viento*", eran las palabras de Alberto en un conocido texto suyo, que sugerían la naturaleza de sus obras y de los artistas como Mallo, Alberti, Ferrant y Palencia, que evidentemte se encontraba entre la nómina más importante de los artistas españoles del momento, junto por qué no, a los ya consagrados a nivel internacionalmente como Miró, Picasso, Dalí, Gris o Julio González.[247]

En 1927 Benjamín viajó a París donde pasaría prácticamente dos años trabajando en un estudio de Montparnasse, incluso trató con Picasso, para regresar a España en 1928. En estos momentos es cuando comienza a moverse con cierta libertad en la creación pictórica, explorando nuevas vías, casi esotéricas, muy cercanas al surrealismo francés. Consigue conciliar en el dominio de la luz y de la forma, lo conceptual y lo real; en la línea de pintores como Cossío, Bores, Viñes

---

[244]LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Benjamín Palencia (Ensayo crítico)". *Clavileño*, 36 (1955).

[245]MORENO VILLA, J. "Nuevas artistas...", pp. 89-90.

[246]SÁNCHEZ, Alberto. "Sobre la Escuela de...", pp. 48 y ss. Ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Benjamín Palencia y el arte nuevo. 1919-1936.* Barcelona: Bancaja, 1994.

[247]BOZAL, Valeriano. "La vanguardia española...", pp. 124-125.

o Bonafé que perseguían los climas atemperados de la expresión de modos sutiles para traducir en sus sueños tiernos y poéticos. La pintura se había liberado en cierto modo de la rigidez del cubismo en ansias de libertad. Incluso era tachada su pintura de entonces de *deliciosamente incomprensible*, dominando sobre todo la sensación viva y el color. Lo que le interesaba era la *pintura en si*, los valores cromáticos por si mismo. Era un arte elemental que hallaba su máxima expresividad en sus materias y dibujos. Así que la evolución desde los dibujos en aquellos primeros libros, culmina ahora en la obra que realiza en términos resueltos de magicismo y morbidez. Destacará en lo lineal, representando en algunos cuadros una nueva vocalización de motivos que el color se encargaría de justificar. De este modo en una exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1928, se decía: "*colorista, admirable, originalísimo, elegante acendramiento y riqueza.*"[248]

En este sentido, la gustación de ciertas tonalidades agudas y frescas, cuyo origen se pondrían rastrear en el venecianismo postbizantino de Giotto. Y no resulta paradójico, el fervor especial de Palencia hacia el arte del Renacimiento italiano, y especial hacia Giotto. En 1934 escribió un artículo después de un viaje a Italia sobre el pintor del treccento italiano, donde precisamente refleja toda la teoría del gusto o inclinación a expresarse con la pluma, en el que había que emplear el tacto para apreciar las calidades de estofa, de metal ardiente o de suave pluma. Y dactilar el frío cristalino de las superficies de porcelana.[249]

En 1930, París era la capital del arte europeo, y los pintores españoles allí residentes que exponen cuando pueden; y que viven la lucha entre lo que Eugenio Montes llama, el conflicto entre la pintura francesa de los españoles y la pintura judía de los eslavos. Así Cossío, Bores, Viñes o Palencia, iban defendiendo la superficie de un arte desraizado, lleno de un impresionismo delicado y delicadamente sexual, contra los Soutine y compañía, haciendo el juego a comerciantes.[250]

Entre 1930 y 1931, Benjamín Palencia se mantendrá en una etapa en la que dominaba perfectamente una cierta tendencia a la abstracción o semiabstracción, trabajando la materia en estrías.[251] De este momento, poseemos un inestimable documento del artista que era un pequeño folleto o libro, en el que el artista suscribiría su orientación estética que tomaría sin embargo, en su madurez y editado en *Plutarco*, y se detuvo en primer volumen que precisamente correspondió a Benjamín Palencia, aunque tenía previsto dedicar otros números a otros artistas españoles como Alberto o Maruja Mallo. El libro se ilustraba con 24 reproducciones, en fototipia, de sus cuadros no siempre acordes con lo que la prosa del propio artista reflejaba en sus páginas iniciales. Se trataba de pinturas hechas entre 1929 y 1931, y los cuadros allí reproducidos podrían ponerse junto a los más representativos del *abstractismo expresionista* de nuestros días. Reflejaban influencias del desaparecido cubismo de Braque, hasta el surrealismo más incipiente de Miró, aunque por lo general veremos un esquema temático de lo que sería la plenitud madura de Palencia después de la Guerra Civil; allí había acervos de la Escuela de Vallecas en los paisajes de gleba hispánica, interpretaciones panorámicas de solitarios desiertos, con rastrojos y surcos paralelos en los campos terrosos, todo un poco cifrado y espectral que anuncia su plenitud

---

[248]ESPINA, Antonio. "Benjamín Palencia". *La Gaceta Literaria*, 46 (1928).

[249]PALENCIA, Benjamín. "Giotto, raíz viva de la pintura". *Cruz y raya*, octubre (1934).

[250]MONTES, Eugenio. "El arte europeo de...".

[251]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Exposición de primitivos vanguardistas españoles". *La Estafeta literaria*, 556 (1975).

inmediata.[252] El libro será todo un discurso de su teoría artística, cuando habla de la capacidad par la creación sin ataduras. Lógica, libre, para aprisionar la poesía de los elementos más nuevos, de la expresión íntima de su época. El mismo diría que el sonido, los tactos, los olores y el viento, son los que despiertan el sentido de su existencia plástica. Tal vez, por eso haría una pintura llena de sentidos y no de ojos. Habla de:

"*... libertad, vibración y signo... No sé dibujar; no quiero saber dibujar, y por eso hago lo que me da la gana, sin tener en cuenta lo que los otros llaman saber dibujar.*

Yo interpreto poéticamente, rayando en el papel mis sueños, mis sensaciones, como un niño que no sabe dibujar, pero que sus imágenes rayadas están cargadas de sensibilidad y poesía... el que dibuja una cabeza con parecido humano, no es mejor dibujante que el que dibuja signos..."[253]

Podemos observar, por tanto esa tendencia hacia la abstracción, aunque esto evidentemente matizado ya que no concuerdan mucho con las ilustraciones que ofrecía esta edición de *Plutarco.*

El arte de Benjamín Palencia participaba, en cierto modo, de los distintos movimientos de vanguardia. Y sus influencias irían desde los pintores españoles del siglo de Oro y el impresionismo francés hasta el surrealismo de raigambre francesa, pasando por el cubismo. En este deambular estético, como la mayoría de los artistas españoles de entonces, paso también por aquel grupo *constructivista* ideado por Torres-García y en el que socavaron artistas que hemos venido estudiando como Alberto, M.A. Ortiz, Maruja Mallo, Moreno Villa, etc. Aunque la exposición que se llevó a cabo en el Salón de Otoño de 1933, el objetivo propuesto no fue alcanzado; expusieron allí escultores y pintores de personalidad ya definida que apenas tenían que ver con está estética unilateral y abstracta que propugnaba el artista uruguayo.[254]

Palencia era un artista conocedor de todas la corrientes de vanguardia y conocedor de los grandes artistas europeos del momento (los maestros del arte del siglo XX), como fue el caso del artista suizo Paul Klee, que influyó decisivamente en el español como él mismo es capaz de reconocer, atraído principalmente por el universo poético que llevaba dentro, "*tenía entonces 28 años, y ya era un artista formado, y pude escoger mi camino, después de tanto aprendizaje y viaje interior.*"[255]

Benjamín Palencia siempre reconoció que una de las estéticas que más le influyeron antes de 1936, fue precisamente el Surrealismo, que actuaría sobre el quehacer artístico de aquellos años, pero en ningún momento determinado posiciones ortodoxas, sino como una suerte lejana de sugestión referencial. La desolación de ese subconsciente que el movimiento propugnaba nunca era pretendido por los artistas españoles, en quienes actúa de manera discreta. Al menos, no surge de los ninguna expresión de intramundo personal. Aparece en su arte, si, un subterráneo revelado, pero nunca personal, sino, en todo caso, terrenal y como obedeciendo a ciertos imponderables de un subconsciente colectivo. De manera que, donde una actuación de acuerdo con los manifiestos revela un mundo de sueños y, a su través, una elementalidad onírica, en las posiciones españolas

---

[252](PALENCIA, Benjamín). *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia.* Madrid: Plutarco, 1932.

[253]Ibíd. Reproducido también en: BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia y la...*, pp. 63-69.

[254]"Pintura Constructiva...". Ver: TORRES-GARCÍA, Joaquín. "Un grup D'art...". Ibíd., pp. 239-242.

[255]HORIA, Vintilia. "Benjamín Palencia...", p. 54.

se advierte más bien una elementalidad genuina. Si el primero hace referencia a un demonismo de la persona civilizado que lo realiza, el segundo parece desentrañar más bien el secreto de una paisaje. Las posiciones de los artistas españoles diferían bastante de los manifiestos bretonianos y parisienses. Lo más significativo del arte de aquel tiempo es una especie de reencuentro tactilar con el paisaje. No se realiza un paisaje visto, sino palpado. Y se ponen de manifiesto las formas-arquetipo del suelo y subsuelo de España, fósiles, síntesis, vegetal, organismos animales, minerales, etc; como subrayaba Alberto[256], y también se darían estas circunstancias en Palencia que junto con el toledano y la Escuela de Vallecas llenaría su obra de raigambres ibérico-surrealistas, muy unidas en este sentido al escultor Ángel Ferrant,[257] desvelando y adelantándose ambos el complejo de formas que, años más tarde, constituiría el mundo escultórico y dibujístico de Henry Moore. Como dice Juan Manuel Bonet, Benjamín Palencia formaría parte del más importante grupo de vanguardistas españoles del interior, entre los años que van desde la fundación de la Escuela de Vallecas (1927) hasta 1936.[258]

Aunque B. Palencia fue un cultivador de todos lo géneros pictóricos, será el paisaje donde se moverá con más libertad y donde alcanzaría sus mayores logros. En su primera etapa, la de la descripción de los paisajes *abstractos* (1925-1935) son paisajes de Vallecas, la forma pictórica inventada, a pesar de residir en sus pura existencia espiritual, proveniente, a través de materias y del oficio de las manos, de las formas de la naturaleza. El pintor va a descubrir plenamente una nueva dimensión plástico-material del paisaje, y desde ella es donde se va organizar la invención de la fisonomía de sus posteriores paisajes pictóricos. Estos constituirían un mundo propio, independiente como forma, constituyen también el intento más serio y más hondo, después del cubismo, de trasladar al concepto de paisaje la renovación esencial que el cubismo había introducido en le de naturaleza muerta.

Su labor escenográfica con Federico García Lorca en *La Barraca* fue decisiva, como ya estudiaremos más adelante, realizando los decorados y figurines para uno de los montajes fundamentales del grupo teatral, como fue *La vida es sueño* de Calderón. Aunque años antes ya había trabajado en estos temas, realizando decorados para Alberti en 1926 (*La pájara pinta*) o en 1929 para una obra de Ignacio Sánchez Mejías, que no se llegó a representar; o los trabajos para Diaghilev para las decoraciones de un ballet titulado *La Nochebuena del Diablo* en colaboración con el compositor Óscar Esplá o la versión del trabajo para la Residencia de Estudiantes para *El burlador de Sevilla*, siempre siguiendo esa lección aprendida de los *fauves* y devolviendo una versión siempre áspera, más fuerte con una raigambre ibérica que siempre le caracterizó.[259]

Después de la Guerra Civil, de sus viajes y vueltas por el mundo (París, Italia, Nueva York, Berlín), Benjamín se arraigará de nuevo en Madrid, al que dedicará prácticamente toda su obra y su vida. (Nos detendremos menos en esta parte, por salirse de nuestro eje cronológico). Madrid, será su centro de actuación, el de la Casa de Campo, o el de las llanuras manchegas que

---

[256]SÁNCHEZ, Alberto. *Palabras de un escultor.* Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 63-67. Ver: CARMONA, Eugenio. "Materias creando un paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria. 1930-1933".
En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Surrealismo en España.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 117-151.

[257]FERRANT, Ángel. "Mis objetos". *Gaceta de Arte,* diciembre (1933).

[258]BONET, Juan Manuel. "Entre París y Vallecas...", p. 10.

[259]THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet.* Barcelona: Argos/Buenos Aires, 1950, p. 44.

ya comienzan en el Cerro de los Ángeles, siguiendo esa tradición ya iniciada en la primera Escuela de Vallecas. Después de los paisajes de raíz surrealista, pasó a un concepto realista, en el que la forma natural y la pictórica se correspondían más estrechamente. Lo que perdía en invención abstracta, lo ganaba en figurativa y concreta. Cambiará conceptualmente su obra, acercándose a las realidades naturales de este mundo. Seguirá cantando la ardua tarea de las tierras de España. Una nueva pujanza se advertirá en su obra de 1940 a 1955, adquiriendo un propio lenguaje.[260]

Durante estos primeros años no iría sólo, sino que se verá acompañando por un grupo de pintores jóvenes que se estaban formando en esta nueva expresividad que sus cuadros predicaban, entre estos entrarían los que formarían la famosa *Escuela de Madrid*, destacando entre otros a San José, Gregorio del Olmo, Lara, García Ochoa y sobre todo el jiennense Rafael Zabaleta.[261] Poco a poco, Palencia va jalonando un proceso ascensional, hasta llegar a convertirse en uno de los pintores más importantes de la posguerra, hasta lo que podríamos llamar las *segundas vanguardias* y la aparición de grupos como *El Paso* en Madrid y *Dau al Set* en Barcelona.[262]

Palencia fue premiado en varias ocasiones (1943, 1945), teniendo numerosos contactos con el público a través de numerosas exposiciones y los numeros premios que fue acumulando, que fue reconocido incluso por régimen político del general Franco. Además de los paisajes, también se adentrará en el mundo del retrato, los niños, los animales (bueyes, perdices, truchas) y sobre todo sus bodegones centrados en el estudio de sus interiores, donde el color era el protagonista predilecto, recordando siempre lo aprendido en el surrealismo de los años veinte y treinta.[263] Pero como el propio pintor diría en un articulo del momento publicado en la revista *Vida española*:

"*... la pintura no es simple realismo, sino realidad poética. Las cosas no son, dentro de la naturaleza de aquella, como en el mundo de la realidad tangible. Todo lo que la pintura expresa con sus medios de representación toma, a partir de ese momento, una fisonomía de particular belleza al transformar los cuerpos visibles en imágenes de subyugante creación. Cuando las formas pasan de ser realidades plásticas, éstas se valoran por una fuerza de originalidad que acentúa la creación de un mundo propio y que no se parece a ninguno de los demás.*"[264]

Siguiendo este pensamiento estético, enlazamos con los inicios de su arte y su colaboración con Juan Ramón Jiménez, en el sentido poético de la representación, labor que nunca abandonará y que seguiría manteniendo como ilustrador de algunos libros, colaborando en este sentido con otros pintores en obras colectivas, como Juan Esplandiú, Agustín Redondela,

---

[260]VIVANCO, Luis Felipe. "Comentando algunos textos de Benjamín Palencia". *Clavileño*, 7 (1951).

[261]GUZMÁN PÉREZ, María. *La pintura de Rafael Zabaleta*. Granada: Caja General de Ahorros, 1985.

[262]UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*. Madrid: Istmo, 1982.

[263]GAYA NUÑO, Juan Antonio. "La exposición de Benjamín Palencia". *Ínsula*, mayo (1955). Ver: BORRÁS, Mª Luisa. "Palencia, introductor del surrealismo". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Benjamín Palencia y...*, pp. 5-15.

[264]PALENCIA, Benjamín. "Fisonomía plástica de la flor". En: VIVANCO, Luis Felipe. "Comentando algunos textos...", p. 33.

Eduardo Vicente o Rafael Zabaleta.[265]

Siguiendo a Lafuente Ferrari, podemos concluir y calificar el arte de Benjamín Palencia: por un lado podríamos decir que sigue el expresionismo y con esto entroncaría con la larga tradición pictórica española que se propaga hasta el mismísimo Greco, pasando por Zuloaga o Solana, sin olvidar a Picasso. Con los *fauves* franceses, teniendo en común el color y una concisa abreviación escenográfica, pero esa pasión por el color de los franceses, Palencia la reduciría a pasión española. Pero la pintura de Benjamín Palencia, inventa y descubre, y nos va a descubrir aspectos indestronables de esta España representada del paisaje más arraigado.[266]

---

[265]CHUECA, Fernando. *El semblante de Madrid*. (Con ilustraciones de Benjamín Palencia y otros). Madrid: Revista de Occidente, 1951. (Existe una 2ª Ed. en, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1991).

[266]LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Benjamín Palencia...", p. 41.

VI.4.2. LAS OBRAS REPRESENTADAS Y SUS ESCENOGRAFÍAS.

El teatro es un arte bastante complejo, ya que en el se conjunta el esfuerzo y la colaboración de un grupo variado de artistas, representantes todos ellos de otras artes distintas que se aunan y se complementan para llevar a cabo una representación escénica. El teatro, es pues, un conglomerado de la labor artística de varias personas, que van desde las actrices y actores que representan la obra, hasta el escenógrafo o director artístico; todo esto sin olvidar, a los demás técnicos, como luces, tramoyistas, maquilladores, etc., y todo esto bajo la supervisión general del director escénico, que será el que coordine cada una de las tareas.

La escenografía va a ocupar un lugar preeminente en la responsabilidad escénica de una obra, y esta se apoyará en unos conceptos básicos de la estética para dotar a la representación del aliciente visual de un complemento de ambientación. El escenógrafo, por tanto, debe poner un gran sentido creador. El estudio de la escenografía comprende, asimismo, conocimientos múltiples que iban desde la arquitectura, lecciones de estética, conocimientos de estilo, dominio del dibujo, color, pintura, etc., o sea, preparación técnica de los artistas.

Normalmente, el escenario de un teatro tiene diversas partes, que contemplando desde una platea, veríamos el *proscenio* o parte anterior de la escena, formado por palcos laterales, orquesta, candilejas, y todo ello, encuadrando la escena por la embocadura. El escenario se completaría con tres partes principales, más otras anexas y complementarias. Las tres primordiales son la *escena*, el *foro* y el *telar*. La primera sería el plano o piso del escenario propiamente dicho. La segundo sería el espacio situado debajo del piso o escena propiamente dicho y el telar, compuesto por *peine* o *emparrillado* consistente en un enrejado de madera, entre cuyos listones van colocadas las poleas que sirven para el deslizamiento de cuerdas, que sostienen los telones, rompimientos, techos bambalinas, etc.[1]

Muchas y variadas son las piezas de las que se compone un decorado, a grandes rasgos señalaremos las más significativas y las que nos serán más útiles:

-**Laterales** de un decorado o piezas colocadas a derecha e izquierda de la embocadura.

-**Visuales**, son piezas armadas como las laterales, si sitúan como las anteriores pero sin estar en los lados de la escena, sino en el centro o las esquinas.

-**Telón de fondo**, es el último plano colgado que cubre la parte infinita de la decoración.

-**Rompimiento**, cuando el telón de fondo tiene un paso más o menos ancho que lo hace transitable.

-**Bambalina** o franja colgada, unía los bastidores en lo más alto de los dos. También a veces, forma parte de la decoración, sirve para cubrir alguna aforada o descubierta en la parte superior.

-**Bastidor**, parte del decorado formando los laterales del escenario, cubiertos de papel, madera, etc.

-**Ferma**, pieza que va desde los fosos hacia arriba formando la parte alta de la decoración.

-**Forillo**, trozo de telón que colgado detrás de las posibles aberturas del decorado (ventanas, puertas, etc.), impide que el público vea los interiores.

-**Faldeta**, trozo de telón que tapa las aberturas del escenario. Es una parte de lienzo que

---

[1]MESTRES CABANES, José y VALLVÉ VENTOSA, Andrés. "Los decorados". En: *Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Noguer, 1958, pp. 231-237. Ver también: VAREY, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1987.

cuelga de la parte baja de un telón y que se coloca doblada sobre el suelo para unir este con la perspectiva plasmada en el telón, disimulando así la base del decorado.

-**Aletillas**, son las piezas que al extremo de los telones y rompimientos se doblan hacia el espectador para cubrir los aforados laterales.

-**Aplique**, pieza independiente de una decoración con la que, disponiéndola a conveniencia, se modifica o completa el sentido de una composición escenográfica.

-**Panorama**, telón que abraza con su forma semicilíndrica a la escena, haciendo así las veces de fondo (curvado) y paredes laterales de la escena.

-**Ciclorama**, es también un telón curvo, pero preparado en un color gris infinito, susceptible a todos los cambios de luz y adecuado para proyecciones filmografías.

-**Techos o plafones**, son las piezas armadas que descansan sobre los laterales y bastidores, para formar lo que se llama decoraciones cerradas. Los techos pueden ser planos o de varias vertientes, y un mismo decorado puede estar compuesto de uno o varios techos.

-**Practicables**, o también llamados, **plataformas o módulos**, tablado desarmable para elevar a conveniencia, sectorialmente, el suelo del escenario. Existen diversos tipos de plataformas o practicables como rampas, gradines (escaleras de uno o dos escalones), escaleras, etc.

-Por último, **alfombra o terraza**, que es la lona que convenientemente pintada, cubre el piso de la escena.[2]

Son éstas las principales piezas que intervienen en un decorado teatral, pero de un teatro convencional cerrado al estilo de la *caja italiana* y de modo estático. Pero con *La Barraca*, nos encontraremos en primer lugar, con un teatro itinerante, o ambulante que iba a recorrer diversos pueblos y lugares de la geografía española, como ya hemos analizado al inicio del capítulo. Y por lo tanto toda esta parafernalia se tenía que reducir mucho, porque todo esto, se debía de transportar en un pequeño camión, donde iban los decorados realizados y el tablado, así como los cestos de los vestuarios y atrezzos. Un autobús para los actores y actrices, y los demás participantes. Todo ello suponía, un cuidado sobre los decorados, a la vez que había que simplificarlo todo.[3] El propio Federico García Lorca, había dicho que el teatro tendría que ser portátil, porque sería errante y recorrería distintos pueblos a través de diversas carreteras, se introducirían en aldehuelas, poblados y villorrios, de ahí la simplificación de todo lo adyacente,[4] sería "*una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y marcha por los caminos del mundo...*".[5]

Por eso, hubo que renunciar a proyectos más ambiciosos y *La Barraca*, sólo sería un teatro ambulante. Así se construyó una plataforma desmontable de ocho metros de largo por seis de ancho, y un metro y medio de altura. Un gran lienzo negro servía de fondo, y en los extremos laterales, dos cortinas facilitadas y ayudantes se desplazaban en camioneta.[6] Con los medios que disponían, no daba sino para una decoración simplista, sobria y de buen gusto, pero limitada en sus medios de expresión, porque como decía el mismo poeta: "*esto no es Teatro de*

---

[2]Ibíd., pp. 237-240. Y *Léxico teatral*, confeccionado para la asignatura de "Teatro", en la sección de Historia del arte, de la facultad de Geografía e historia, de la Universidad Central de Barcelona. (Sin publicar). Facilitado por Araceli Caballero de la Torre. s.p.

[3]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 44.

[4]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, p. 131.

[5]SALAVERRÍA, José Mª. "El carro de la...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 310.

[6]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 440.

Arte".[7] Aunque, a veces, el mismo se contradecía cuando lo llamaba, *institución de arte*, pero no en el sentido al que nos hemos referido más arriba, sino a lo que Federico se refería a evitar el anquilosamiento, ni poder depender económicamente del Estado, aunque ya vimos que se sufragaba en parte, por el mismo estado, como institución cultural dependiente del mismo, pero un factor elemental fueron los estudiantes que se encargaron de todo, con un total de 30 personas y 4 camiones donde llevaban decorados, aparatos eléctricos, escenarios desmontables, tablado, etc.[8]

En cierto modo, podemos decir que el planteamiento escenotécnico que llevaría a cabo el grupo teatral de Federico iba a ser convencional, pero muy simple y portátil. El convencionalismo participaría en cada uno, o al menos, una gran parte de los elementos del decorado que hemos enumerado al principio; desde el tablado donde se subían los actores, hasta el telón de fondo, o las bambalinas, contando por supuesto con la luminotecnia.

Hemos señalado, que la decoración en el teatro es la evocación o reproducción, según los casos, del lugar donde se desarrolla la acción concebida por el autor de la obra.

Si la escenografía tiene varios caminos, o se puede enfocar por distintas vías, hablo formalmente y en un sentido tradicional, podrían hacerse divisiones que encerrarían tres tendencias principalmente: la escena real, que sería la copia de la naturaleza, la escena de farsa o fantasía, indicada para obras fantásticas, que respiren aire de ficción, de cuento y leyenda, o la escena esquemática, que consistiría en la supresión total del decorado.[9] Y los decorados de las obras de *La Barraca*, como veremos con posteridad, en cierto modo van a participar de las tres tendencias, pero eso si, según cada obra. Cada uno de los pintores-escenógrafos que participaron en la realización de los decorados, estaban inmersos al menos en una corriente de vanguardia, o sea que participaban de cierta modernidad, conociendo estéticas como el surrealismo, cubismo, expresionismo e incluso abstracción; y estas tendencias las tendrían en cuenta a la hora de diseñar cada uno de los distintos bocetos o realizar los dibujos preparatorios, todo esto supervisado por García Lorca, siempre dejando márgenes de libertad. Podemos decir por tanto, que los decorados eran absolutamente convencionales, esto es, como decía Sáenz de la Calzada, "*no convencían a nadie, pero representaban lo que había que representar*".[10] Nos encontramos por tanto, con todos los elementos necesarios para la puesta en escena de una obra de teatro, autores teatrales, obras escritas, actrices, actores, tramoyistas, decorados, pintores, escenógrafos, figurinistas..., y tendríamos también un público muy especial; todo ello bajo la batuta de un director de escena, cuya labor reuniría todos estos elementos en una mente, fue este el caso de Federico García Lorca, cuya labor como director fue fundamental a la hora de llevar a cabo en el estudio, no sólo de *La Barraca*, sino de cualquier obra que se montarán en su vida, sus estrenos teatrales, como hemos venido viendo y seguiremos.

VI. 4.2.1. LORCA, DIRECTOR ESCÉNICO DE *LA BARRACA*.

---

[7] O.C. T. III, p. 535.

[8] Ibíd., p. 550.

[9] MESTRES CABANES, José y VALLVÉ VENTOSA, Andrés. "Los decorados...". En: *Enciclopedia del arte...*, p. 250.

[10] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 35. Todo el proceso de montaje de tablado y decorados están bien documentado en esta misma obra citada, y en la Catálogo de *La Barraca y su entorno teatral*, además en la Fundación Federico García Lorca, existen numerosos documentos fotográficos, bocetos, dibujos, etc, que responden a todo este capítulo; y a los que aludiremos en su momento.

"... yo siento que me voy formando como director de escena, formación difícil y lenta. Estoy animado a aprovechar esa experiencia para hacer muchas cosas."[11]

Estas palabras las decía Lorca en 1934 en una entrevista, cuando ya llevaba dos años de andadura con el teatro universitario de *La Barraca*, y demuestra su interés por esta labor esencial y desconocida en gran parte del poeta granadino. Trabajo que no se circunscribiría solamente a este grupo, sino que llevaría a cabo en todos sus montajes teatrales *comerciales*, desde *El maleficio de la mariposa* hasta *Doña Rosita la soltera*. Pero sería *La Barraca*, donde desarrollaría esta tarea con auténtica libertad de experimentación. Esto supondría el ponerse al frente de una de las corrientes más significativas del teatro vanguardista de su época, la que deba protagonismo al director de escena dentro del complejo semiológico que acompaña cualquier puesta en escena de una obra dramática, o de varias, en este caso.[12] Estas corrientes fueron iniciadas a principios de los años veinte por Cipriano de Rivas Cherif, que trabajó con Lorca en diversas ocasiones, y que podemos considerar junto con el catalán Adriá Gual, como el primer director de la escena moderna en España, en su propio sentido. Ya hemos hablado, que fue introductor de la ideas teatrales de Gordon Craig en España y difusor de las mismas, considera en torno a 1932, que este país está necesitada de directores de escena. Introductor y reteatralizador de Adophe Appia y Pérez de Ayala, además de fundador de numerosos grupos teatrales experimentales, que ya hemos estudiado, y que en cierto modo tuvieron que ver con el espíritu lorquiano de *La Barraca*.[13] Uno de sus primeros empeños era romper el marco habitual de los escenarios, con un sin fin de posibilidades, todo movido con un criterio plástico y musical, con amplia arquitectura de fondo, o sea, un teatro más acorde con la conciencia social contemporánea, teniendo en cuenta todas las innovaciones teatrales que se llevan a cabo en Europa, sacando lo más interesante de cada uno.[14] Fundar un teatro nuevo para Rivas Cherif, significaba constituir una cooperativa espiritual, en la que los autores, actores y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo, es lo que el teórico llama teatro de la *escuela nueva*, de educación socialista muy en la línea de lo que oficialmente se estaba realizando en estos momentos en la Unión Soviética.[15]

Y este será el sentido, que Lorca querrá dar a su *Barraca*, como hemos venido analizando a lo largo del capítulo. Aunque él tendrá muy en cuenta, su trabajo como director de escena, que en 1932 y al principio de echar a andar el grupo teatral se considere solamente *un director de escena*.[16] Un año más tarde, en una entrevista de Enrique Moreno Báez, con motivo de la

---

[11]CHABÁS, Juan. "Federico García Lorca y la tragedia". *Luz*, 3-7-1934. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 278.

[12]VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. "Federico García Lorca como director...". En: *El teatro en España*.... Ed. Los mismos autores, p. 241. Ver también: SOUFAS, Christopher C. "Lorca's theatre in a Modernist/Performance context". *Gestos*, 19 (1995).

[13]SÁNCHEZ CASADO, Mª José. "Ideas teatrales de don Cipriano...".

[14]RIVAS CHERIF, C. "Divagación a la luz...".

[15]RIVAS CHERIF, C. "El teatro de la...".

[16]SALVERRÍA, José Mª. "El carro de la ...". En: LAFFRANQUE, Mª. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 310.

presentación del grupo teatral en la Universidad Internacional de Santander, Lorca declarará que su ideal sería que surgieran en España grupos similares a *La Barraca*, de ahí su interés por despertar a estos universitarios una fuerza para el estudio del teatro haciendo un esfuerzo colectivo que el mismo formará a directores de escena en el grupo, porque "*un teatro, es ante todo un buen director*".[17]

A pesar de esta afirmación, que puede parecer tajante, es cierto que llevará todo el control de lo que suceda en escena y fuera de ella, aunque no de un modo dictatorial, sino que habría que tomarlo como un trabajo colectivo, dirigido por él. Podemos considerar la dirección teatral como otro aspecto importante de la múltiples facetas de García Lorca. Esta actividad a la que dedicará gran parte del tiempo en sus últimas años y su entrenamiento iba a venir directamente como resultado de su labor en este grupo. Siguiendo un orden cronológico, el tercer director importante del teatro español anterior a la Guerra Civil, detrás de Martínez Sierra y Rivas Cherif, fue Lorca. En cuanto al método o escuela que seguirá en la dirección, no tuvo ninguna predilecta, sin embargo conocía las teorías de los grandes directores escénicos europeos del momento, como Max Reinhardt o Erwin Piscator.[18] El mismo tuvo contactos con alguno de ellos, o al menos así, él lo declara en 1933, a propósito de *La zapatera prodigiosa*:

"*Ahora, por cierto, me pide Max Reinhardt para hacer una interpretación española, acentuando probablemte su carácter de pantomima. Yo quiero enviarle la música para animar las escenas*".[19]

También analizará la labor de Erwin Piscator y sus propuestas teatrales, reconociendo la extraordinaria influencia de este teatro en la actualidad, sobre todo en cuanto a lo que conlleva su espíritu organizador. Llegando a crear un verdadero teatro de masas, teatro de educación revolucionario, entroncando aquí con Rivas Cherif; sin embargo siente su fracaso, por inadaptación al gran público, aunque representaba obras de un gran valor era excesivamente cerradas, y esto le hizo fallar por su dogmatismo, o sea, que el teatro Piscator, para el poeta granadino fallaría por lo que ha fracasado el teatro tradicional, ambos se han separado de la vida, y esto por estar muy encorsetado en la línea del partido Comunista. Pero esto no sería óbice para que Lorca, reconozca acertadamente como un director teatral sobresaliente en la escena contemporánea. Su espíritu innovador se centrará en la asimilación de las técnicas rusas del gran director Meyerhold, que llegará a través de otro genio ruso como fue el cineasta **S.M. Eisenstein**, director único y gran admirado de Lorca, por su película más célebre, *El acorazado Potenkim*, que según el poeta hace llegar el mensaje a todos los públicos, cosa que Piscator no consigue.[20]

Lorca llega a declarar del cine y la literatura soviética, estas palabras tan significativas:

"... *Lo considero indiscutiblemente. El gran arte literario ruso pre-revolucionario ha influido y formado a gran parte el alma de mi generación. Esto no ocurrió en Francia, sino*

---

[17]O.C. T. III, p. 533.

[18]UCELAY, Margarita. "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca". *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 6 (1989).

[19]GARCÍA LORCA, Federico. "Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales". *El Sol*, 5-4-1933. En: LAFFRANQUE, Mª. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 275.

[20]GARCÍA LORCA, Federico. "Federico García Lorca parla pers obrers catalans". *L'hora*, 27-9-1935, p. 4. En: UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca parla pers....", pp. 53-58.

específicamente en España. Y, por lo tanto, el cinema de la Rusia soviética, con más razón que la literatura pre-revolucionaria de Dostoyevski, Gogol, Tolstoi y Puschkin, es mejor entendido por los españoles debido a su dureza de expresión, a su pasión rural y a su ritmo. Lo creo, por esta razón, un factor a tener presente en el desarrollo de la cultura de nuestro pueblo. [...] ... *en el cinema soviético representan una lección que los intelectuales españoles debemos asimilarnos."*[21]

Quizá la técnica de Lorca en la dirección teatral, no fue aprendida en ninguna escuela ajena, sino derivada de la experiencia y el esfuerzo que le llevó a probar sobre el escenario cualquier forma de expresión, aunque no debemos olvidar todo este proceso de aprendizaje desde su primera experiencia con Martínez Sierra y posteriormente con la Sesión de Títeres de 1923, *Mariana Pineda*, etc.

La Barraca ayudaría a Lorca a poner en práctica sus ideas sobre la renovación teatral, ya que el mismo punto de buscar una nueva organización que no fuera la empresa privada y la búsqueda de un nuevo público a espaldas de la burguesía dominante; ya que para él las empresas controlarían absolutamente a los autores, actores y actrices, desde el punto de vista comercial y sin ningún tipo de control literario. Así que él se debía imponer al público y no el público al teatro, por eso su tarea en este grupo de teatro, en cierto modo, fue la de maestro, ensañar al público, para que este puede aprender y disfrutar.[22] Lorca no estaba concienciando solamente mediante representaciones de corte clásico, que será los que realice en *La Barraca*: *Fuenteovejuna, El caballero de Olmedo, La vida es sueño,* etc, sino que irá tratado de formar una audiencia, un futuro público en una difícil tarea.[23]

Es interesante observar todos los motivos que García Lorca introduce en las obras que iba a montar con *La Barraca*, desde textos alterados, donde imprime o suprime lo que le interesa, pero nunca sin alterar la esencia principal de la obra. Tachaba, añadía, y suprimía sin piedad escenas enteras si le convenía y más tarde las rehacía. También introducía elementos ajenos a la obra, una característica muy del teatro contemporáneo, como canciones, danzas y bailes, que el mismo se ocupaba de buscar, adaptar y componer.[24]El propio Federico en una entrevista en 1935 a Silvio D'Amico sobre *La Barraca*, dijo que como director de escena, tenía que hacerlo todo, ya que su compañía era de principiantes, así el mismo fue el encargado de escoger, adaptar, dirigir la escena, la interpretación de los actores, componer música y buscar las danzas.[25] Y precisamente, en este último arte de la danza y la música, Lorca destacará especialmente en su propósito de propagar la música española.

La fusión del teatro, con la danza y el canto sería la puerta de salida para esa necesidad de expresión integral del arte lorquiano, que lo llevó a cabo también en su teatro comercial; por ejemplo en 1933 ideó en Buenos Aires un *fin de fiesta*, con motivo del cierre de presentación de

---

[21]O.C. T. III, pp. 647-648. Ver: MAHIEU, José Agustín. "García Lorca y el cine". *Cuadernos hispanoamericanos,* 433-436 (1986). UTRERA, R. *García Lorca y el cine.* Sevilla: Edisur, 1982.

[22]GARCÍA LORCA, Federico. "García Lorca habla sobre el teatro". *El mono azul,* 46 (1938).

[23]ORTEGA, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca.* Granada: Universidad, 1989, p. 141.

[24]BARDI, Ubaldo. *Federico García Lorca: musicista, sceografo e direttore della "Barraca".* Firenze: Provincia di Firenze, 1978.

[25]SORIA OLMEDO, Andrés. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca.* Madrid: Aguilar, 1088, p. 203. (Aparece traducido al español, ya que el original está en italiano, por ejemplo el de las O.C. T. III, p. 639).

La zapatera prodigiosa, con la escenificación cantada del *Romance Pascual de los pelegrinitos,* de la *Canción de otoño de Castilla,* y de las seguidillas de los *cuatro muleros*: el poeta armonizó las melodías.[26]

La música en el teatro siempre había estado unida, o mejor dicho encasillada, en la zarzuela en España, y muy pocos autores le habían introducido en un texto dramático propiamente dicho.[27] Y será Lorca, un gran acicate para la introducción de formas musicales en obras de teatro desde sus primeros estrenos.[28]

Su relación con lo musical, excede del marco meramente académico o profesional, para transformarse en un hecho poético y vital. Del mismo modo que poesía y música son inseparables en su obra, con lo *popular*, y en este sentido los jóvenes compositores y el mismo Falla, su maestro, apuntarán en esta dirección. Y estas experiencias de *La Barraca*, nos hablará de una preocupación por lo popular, en un intento de ese medio al repertorio el teatro clásico que iba a representar, no ocultando su interés por lo social.[29] Y en esta tarea enseñaba a los actores de *La Barraca*, la música que había escogido para las representaciones clásicas del teatro español. Las armonizaciones eran suyas, a las que acompañaba sus canciones, dentro de una sencillez de gran efecto, porque acentuaban a descubrir la armonía y el ritmo implícito de la canción.[30] Su trabajo no sería más que una prolongación, por distinto camino, de las exquisitas grabaciones discográficas realizadas con *La Argentinita*, en 1931, sobre cantos populares españoles. Esta fue una gran colaboradora, con la que Lorca contó para la difusión de muchas de éstas canciones registradas en el sello discográfico *La voz de su amo*, en cinco discos de 78 revoluciones, entre las que destacaban: *Anda Jaleo, Zorongo gitano o Los cuatro muleros*, en las que el propio Federico las armonizaba al piano.[31]

En el caso de *La Barraca*, las canciones, junto con las danzas formaban un todo con la obra representada. En varias de las obras; la pieza musical con su letra, venía exigida por el texto, fue de Lope de Vega (al final de *Fuenteovejuna*) o de Cervantes ("*sacristán de mi vida/ tenme por tuya/ y fiado en mi fe/ canta alleluia*"); estos dos ejemplos de *Fuenteovejuna* y *La guardia cuidadosa*, García Lorca debió utilizar su conocimiento de canciones antiguas y modernas.[32]En otro momentos, actuó libremente introduciendo aires populares de la tradición moderna que realzaban e intensificaban escenas como la de la boda de Laurencia y Frondoso en *Fuenteovejuna*, o la de Aminta y Patricio en *El burlador de Sevilla*. Así con el concurso de *la Argentinita* y su hermana Pilar López, añadió en *El retablo de las maravillas*, unas sevillanas que había aprendido de una criada en su casa procedente del pueblo granadino de Illora, según noticia transmitida por

---

[26]O. C. T. III, pp. 576-577.

[27]LEOZ, Jesús G."La música, en el teatro". *El mono azul*, 36 (1937).

[28]MAURER, Christopher . "Lorca y las formas musicales". En: *Lecciones sobre Federico...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 237-250.

[29]PERSIA, Jorge de. "La música en la residencia...". En: *La música en la generación...*, pp. 47-63.

[30]ONIS, Federico de. "Lorca, folklorista..". Ibíd., pp. 84-88. Ver: SALAZAR, Adolfo. "La voz de su amo: un cancionero viviente". *El Sol*, 13-3-1931. En: *Canciones populares españoles. Federico García Lorca y la Argentinita.* Madrid: SONIFOLK, 1990. s.p.

[31]GIBSON, Ian. "Lorca y la música". En: *La música en la generación...*, pp. 81-83. (En cuanto a la nueva edición de las canciones en L.P., C.D. y cassette, ver nota anterior).

[32]ONIS, Federico. "Lorca...". Ibíd., pp. 84-85.

Isabel García Lorca. Para *El burlador de Sevilla*, usó un canto gitano de boda: "*Esta noche mando yo*". En la *Égloga de Plácida y Victoriano*, incluyó un romancillo gallego, versión pontevedresa del "*Romance de Santa Elena*", que Federico conocía desde niño. Esta variante gallega la adaptó variando el ritmo, del cancionero musical popular español de Felipe Pedrell.[33]

En una labor paralela, García Lorca mandó imprimir los folletos con romances y canciones para repartir entre el público que acudía a ver las representaciones. El primero de los folletos reproducía bajo un dibujo de Santiago Ontañón, el único romance contemporáneo que pusieron en escena, fue *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, reproducido en la imprenta del poeta malagueño Manuel Altolaguirre, en Madrid, 1933. El segundo fue ilustrado por una viñeta de otro habitual colaborador de Lorca, el escultor Alberto Sánchez, con el título de *Cantares*, de Lope de Vega, en Madrid, 1935. La selección se ofrecía, según indicación de la última página, como *Homenaje al teatro universitario "La Barraca"al gran poeta español Lope de Vega*, con motivo de su centenario.[34]

El instrumento musical que fue definitivo en García Lorca, fue el piano, aunque conocía otros y tocaba también la guitarra. Apenas, Lorca tocó en público, aunque si lo hacía en privado ante sus amigos más íntimos para acompañar a otras voces más privilegiadas. Utilizó mucho el piano en su época de la Residencia de estudiantes de Madrid, así como en la preparación de sus obras o en las giras de *La Barraca*.[35] La música, generalmente era buscada por Federico, sin embargo, hubo excepciones como todas las canciones, loas y bendiciones del auto sacramental *La vida es sueño*, las había armonizado Julián Bautista. La "*partecillas*" para los instrumentos que acompañaban las canciones de las bodas de *Fuenteovejuna*, las compuso Ernesto Halffter; mientras que los bailes que danzaban los actores, tanto en *Fuenteovejuna*, como en *El burlador de Sevilla,* parece ser que también surgieron de la mente coreográfica de Lorca; únicamente el poeta recurrió a Encarnación López Julves y su hermana Pilar, para las sevillanas del *Retablo de las maravillas*, en la que no fue su primera colaboración.[36] Entre las muchas canciones armonizadas por Lorca para los distintos montajes de *La Barraca*, destacaron: *El romancillo* de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, y otras canciones de *El caballero de Olmedo, La tierra de Alvargonzález y El bobo de la olla,* etc.[37]

Ya hemos hablado en alguna ocasión, que Lorca consideraba al teatro clásico, como un espectáculo de gran modernidad, puesto en manos de buen director, por supuesto; así montará las obras hechas a la *manera moderna*, explicadas de manera sencilla y presentadas del modo simplificado que necesitaba para el éxito de *nuestro plan* y que hace tan interesante al teatro

---

[33]M.H. (Mario HERNÁNDEZ). "Música para *La Barraca*". (Transcripciones de Gustavo DURÁN). En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 495-496.

[34]ODRAIZOLA, Antonio. "*La Barraca* y sus ediciones poéticas". *Informaciones*, 3-3-1977.

[35]VAQUERO, Pedro. "*La Argentinita*, García Lorca y las canciones populares antiguas". En: *Canciones populares antiguas...*, s.p.

[36]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 230.

[37]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp.498-512. Sobre la música y García Lorca en general, ver: TINNELL, Roger D. *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía* anotados. Madrid: Fundación Juan March/Fundación Federico García Lorca, 1993. Del mismo autor: *Federico García Lorca, catálogo-discográfico de las "canciones españolas antiguas" y de música basada en textos lorquianos.* Universty of New Hampshire: Plymonth state college, 1986. Ver también las partituras que aparecen en: O.C. T. II, pp. 1153-1199. Además del citado, Gustavo *PITTALUGA. Canciones para el teatro de Federico...*

experimental.[38] Volvemos a reincidir su conexión con el teatro contemporáneo y su nuevo resurgir de los clásicos, que tanto habían propugnado teóricos y directores de escena, como Reinhardt, invirtiendo en la contemporaneidad de los clásicos. Esto lo recuerda, una y mil veces Federico, por ejemplo a causa del éxito que *La dama boba* de Lope de Vega había tenido en Buenos Aires, donde alcanzó a representarse hasta doscientas veces por una compañía argentina, ejemplo de como teatro clásico modernizado podía conectar con el público; y en esa misma entrevista elogia a los actores de *La Barraca* y al proyecto en si, llegando a decir que nunca moriría a pesar de los malos tiempos que corrían para el grupo en 1935, estando dispuestos a representar en cuevas incluso, haciendo lo que el poeta llamaba *teatro oculto.*[39]

Evidentemente, trabajar con actores aficionados y plantearse una compañía itinerante, cuyos montajes se iban a realizar al aire libre, imponía bastante condiciones a la hora de la puesta en escena. Y en esto, los actores y actrices del grupo iban a tener mucho que ver. Federico insistía sobre la rigurosidad a la hora de escoger los actores que van a actuar:

"*Les sometemos a diversas pruebas y se eliminan a todos aquellos que no sirven, aunque sea muy fuerte su vocación*".[40]

[...] "*A pesar de que son jóvenes, son estudiantes e inteligentes. Se tomaron el asunto con una vocación admirable, a prueba de sacrificios ya que todos están ocupados, unos acabando la carrera, otros haciendo el servicio militar, aquellos opositando, etc; lo que por el momento les entusiasma es la gloria del actor. Y lo cierto es que han conseguido su deseo. Resultan unos actores formidables... Ya quisieran los cómicos de profesión parecerse a ellos. Y es que para reproducir una obra teatral primitiva hace falta algo más que amaneramiento y los recursos de los oficios de los profesionales; se precisa, junto a la vocación, la cultura literaria y el hondo sentido profesional de esos muchachos universitarios.* [...] *Aquí no hay ni primeras, ni segundas figuras; no se admiten los divos...*".[41]

Federico explicó sus métodos de pruebas para conseguir un papel, de un modo exhaustivo. En una entrevista de 1934, el poeta explicaba minuciosamente el proceso de la selección de actores, que aquí reproducimos en su totalidad, por su inmensa valía:

"... *Todos sus interpretes son estudiantes universitarios de la Universidad de Madrid, y los elegimos después de una serie escalonada de pruebas. Primero llamamos a todos los que sientan vocación por el arte a una primera prueba, en los que les hacemos leer un trozo de prosa o un trozo de versos. Producida la eliminación de los que evidentemente no tienen condiciones, pasan, los que quedan, a una segunda prueba, en las que los hacemos recitar, ya de memoria, la poesía o la prosa que ellos elijan. Después de esta segunda eliminación de los que no acusan dotes, los que parecen tenerlas pasan a una tercera prueba, en la que cada cual representa, en*

---

[38]ADAMS, Mildred. "The theatre in the spanish...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 510-515.

[39]PÉREZ FERRERO, Miguel. "La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega". *Heraldo de Madrid*, 22-8-1935, En: O.C. T. III, p. 645.

[40]O.C. T. III, p. 529.

[41]SALAVERRÍA, José María. "El carro de la...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 309-310.

una obra, el personaje que prefiere. Luego hacemos representar, a cada uno, todos los tipos de una pieza. Y después de esto, quedan definitivamente seleccionados e inscritos en el fichero de nuestro teatro, que es una de las cosas más curiosas. Tenemos catalogados más de cien interpretes, de acuerdo con el tipo de cada uno, para llamarlo cada vez que se presenta un personaje que se adapta a sus condiciones. Y así, al lado de cada nombre pueden leerse las indicaciones: "Galán", "Seductor", "Mujer peligrosa", "Novia tierna", "Hombre feliz", "Traidor", "Canalla", "Monstruo". [42]

Se puede observar que la selección de actores era rigurosa, teniendo en cuenta muchos caracteres peculiares de estos. Observando una honda preocupación por una puesta en escena lo más digna posible, y perfeccionando al máximo cada uno de los detalles interpretativos de cada uno de los personajes.

Unos apuntes inéditos, conservados en la Fundación Federico García Lorca, permiten hacernos una idea como el poeta escogía a los actores que iban a formar la compañía. Al estudiante se le exigía una lectura de textos en prosa y en verso. Y al lado de cada persona convocada para el tema, Federico anotaba si les iba bien o no, caracterizando la cualidad de su voz y su aptitud para el verso. Al final, si el estudiante prometía, indicaba el tipo de papel que le convenía, como el mismo poeta ha indicado anteriormente, veamos un ejemplo:

"*-Mujeres-*
Carmen Tellez-Jovellanos 7-
Voz fina. Dramática-Buen castellano Apasionada
Lee bien- sentido de la prosa- No tiene sentido del verso- Papel de campesina.

Carmen Merino. Gabriel 5.
Bella. Tipo castaño. Lee regular un poco gris-
Voz suave- No sabe leer verso- Dramática.

Pilar Nadal- Castellana 80-
Voz deliciosa de niña. Lee con sentido. Frescura-
Cabeza expresiva. Tiene más sentido del verso que sus [compañeros]
Sirve. Es viva y apasionada.

Isaac García del Valle- Alvarez Quintero 2- 43507
Lee bien- Tipo fuerte- Voz de campesino- Buena pronunciación
Gris en el verso sirve.[43]

Leyendo estos simples ejemplos, notamos la importancia que el poeta da a la voz, no debemos olvidar que la representaciones teatrales de *La Barraca* se realizaban al aire libre, para lo cual el tiple de voz y la potencia eran muy importantes. También destaca la clasificación del tipo físico del estudiante/a; esto dice mucho de su concepción esteticísta del teatro y su puesta en escena, y el protagonismo del cuerpo humano en la misma, como el propio Lorca había apuntado

---

[42]RAMÍREZ, O. "Teatro para el...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Encore...", p. 65.

[43]VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. "Federico García Lorca, director...". En: *El teatro en España*...Ed. Los mismo autores, p. 246. Estas anotaciones y apuntes inéditos serán publicados como facsímiles por los mismos autores del articulo, en un número del Boletín de la Fundación Federico..., por ellos mismos.

en alguna ocasión:

"... *Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se valoriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, interprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo.*"[44]

En este sentido, nos aventuramos a decir, que encontramos un cierto *paralelismo* con las ideas teatrales de Antonín Artaud, ideas que revolucionarán el arte teatral del siglo XX, y del que aún hoy en día somos deudores, pero esta cierta similitud entre Lorca y Artaud, puede ser simplemente coincidente y a pesar de la contemporaneidad de las ideas artudianas con Federico (en 1932 publica el primer manifiesto de su *Teatro de la crueldad*); en lo que coinciden realmente, es en el nuevo valor moderno del teatro a la hora de la puesta en escena, al incluir en el espectáculo, la música, la danza, la pantomima, la mímica, el gesto, la voz, etc., como valores primordiales, además de todos los nuevos conceptos escenográficos, que hemos venido observando.[45]

Todo el problema de Federico con la formación de los actores quede perfectamente recogido en el libro de Sáenz de la Calzada, donde el autor, como otro componente más del grupo de teatro que fue actor también, y narra en primera persona todos y cada uno de los avatares de los distintos montajes y las ideas de las puestas en escena.

La importancia que concedía Federico a conocerse la obra entera, incluso a sabersela por si en un momento dado, era necesario hacer la sustitución de un actor, además de que era imprescindible para que el montaje saliera bien en su totalidad. También era reiterativo en la repetición de los ensayos, pero sin llegar al agotamiento, pero siempre buscando la lucidez de los actores.[46] Aunque Federico dirigía de manera diferente a unos actores de otro, según su capacidad y sus posibilidades con un profundo conocimiento de lo que hacía, como recuerdan otros componentes de *La Barraca*, como una de las actrices más destacadas que fue Mª del Carmen García Lasgoity, que había un proceso selectivo y eliminativo de los que no tenían condiciones, haciendo hasta tres pruebas para llegar a la decisión final, haciendo incluso representar cada uno de los personajes de una obra.[47]

Federico no acostumbraba a corregir a los actores, a menos que cometieran errores profundos; indicaba previamente como habían de decir o hacer, dejando espontaneidad al resto, consiguiendo así la impresión de frescura, tan inusual en los teatros profesionales, y que podía resultar tan grata al inexperto espectador; conectando así con el espíritu creativo de García Lorca en ese afán de fantasía que siempre imprimía a sus montajes inventando la mitad de las cosas.[48]

---

[44] O.C. T. III, p. 582.

[45] ARTAUD, Antonín. *El teatro y su...*, p. 103. Ver también: BERENGUER, Ángel. "Teatro y subteatro en Federico García Lorca". En: *Federico García Lorca. Perfiles...* Ed. REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ., p. 16.

[46] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, pp. 110-111.

[47] HIGUERA, Eulalia-Dolores de la. *Mujeres en la vida....*, p. 176.

[48] Ibíd., p. 179.

A pesar de todo, no hay que olvidar que los componentes de *La Barraca* realizaban teatro de aficionados, no conociendo los auténticos resortes del oficio que un profesional debía tener a pesar de las indicaciones de dos profesionales como Lorca y Ugarte, eran. Como recuerda, de nuevo Sáenz de la Calzada, Federico nunca les dio lecciones magistrales de teatro, considerando la labor interpretadora como de segundo rango en el contexto global del espectáculo, manteniendo otros elementos adyacentes como singulares e interesantes para la totalidad del montaje. Federico, ponía sobre todo *hipersensibilidad* y mucha imaginación en un proceso creativo mayúsculo. Sin embargo, había suprimido la concha del apuntador, esto era un auténtico atisbo de modernidad, y obligaba a aprender las obras en su totalidad, para poder percibir íntegramente el sentido estético de la obra y su entera belleza.[49]

Sin embargo en la labor de la dirección de escena no debemos olvidar a otro de los pilares fundamentales del grupo, como fue el caso de **Eduardo Ugarte**, siendo el más entrañable colaborador de Federico, con un talento teatral extraordinario, y realmente hay que decir, que ambos llevaron a cabo la empresa de la puesta en escena, no debiendo desligar al uno del otro.[50]

Eduardo Ugarte era escritor, y director de cine. Ya había estrenado con éxito algunas obras teatrales en Madrid, aunque en algunos momentos podamos pensar que la fuerte personalidad de Federico pudiera eclipsar la participación de Ugarte, esto no fue del todo así; ya que también fue colaborador de escena en la dirección artística, complementando con un espíritu previsor y activo de falta de visión práctica del que el poeta adolecía. Eduardo Ugarte cumplió ampliamente su difícil cometido manifestándose como un director artístico genial y experimentado, contribuyendo así de manera especial a una excelente interpretación de nuestro teatro clásico.[51]

Federico, por otra parte, escuchaba con cariño y respeto los distintos consejos de Ugarte, admirando siempre su labor como escritor teatral, así en alguna ocasión, dirá:

"... *Fundamos "La Barraca", Eduardo Ugarte y yo. Eduardo Ugarte es un escritor teatral de mucho talento... Tiene dos obras admirables: "La casa de naipes" y "De la noche a la mañana...."*[52]

Y efectivamente, Eduardo Ugarte con estas dos obras de teatro, obtuvo el premio "*ABC*" en 1927, concretamente con la segunda, y fue estrenada por la compañía Díaz-Artigas en el Teatro Victoria, mientras la primera fue estrenada en el Teatro Español, dirigiéndola el mismo Rivas Cherif, saltando a la palestra la polémica. En el teatro de Ugarte tendía hacia las realidades psicológicas del momento de los españoles. Sus ideas teatrales estaban muy acordes con el sentir general de la escena contemporánea del momento, ofreciendo un paisaje lamentable, culpando sobre todo a la comercialización del mismo. Echando en falta los elementos técnicos y humanos que permitían atender a las nuevas concepciones estéticas. Sin saber salir siempre de los mismos temas y de los mismos procedimientos de siempre. Considera así, Ugarte al teatro contemporáneo

---

[49]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 114.

[50]Ibid., p. 179. (En el citado homenaje a los componentes vivos de *La Barraca* en el año 1992, en la Casa-museo *Federico García Lorca* de Fuentevaqueros, y donde asistieron algunos de los supervivientes del grupo, fue resaltada con especial atención la labor de Eduardo Ugarte, como miembro fundamental).

[51]SÁENZ DE LA CALZADA, Carlos. "El teatro universitario...".

[52]O.C. T. III, p. 550.

español como una auténtica *receta*. Ugarte abogará sin duda alguna , por los autores jóvenes, aunque éste le lleve a una lucha encarnizada con los empresarios, que consideraban a estos como *peligrosos*, aunque realmente eran peligrosos para sus intereses económicos, ya que lo único que trataban de salvar era la taquilla, lo demás no le interesaba. El único remedio que verá Ugarte para la salvación del teatro, será la creación de un teatro de ensayo o experimental, formando así la nueva escena española al mismo modo que la europea, intentando cambiar así los distintos gustos de las gentes, pero todo esto tendría que estar protegido por el Estado.[53]

Existen ideas coincidentes entre Ugarte y Lorca, además de un concepto del teatro moderno y contemporáneo muy acordes con el espíritu total de *La Barraca*; su labor, por tanto, es muy significativa llegando incluso a augurar su entusiasmo por el propio García Lorca, como uno de sus autores preferidos, por ese ímpetu arrollador del mismo. En la misma entrevista citada, interviniendo el propio poeta que estaba presente, para precisamente resaltar los éxitos que estaban teniendo con su grupo teatral ambulante, y dando especial atención a la labor de Ugarte:

"*La modestia agresiva de este hombre le impulsa a silenciar sistemáticamente su labor.*"[54]

Y en varias ocasiones se refiere a él como:

"*... un gran colaborador que dirige admirablemente. Y es trabajador, e inteligente y bueno.*"[55]

Aunque otras veces afirmará, que el verdadero director de *La Barraca*, es él mismo, teniendo siempre en cuenta a Eduardo Ugarte:

"*Digo mío, aunque no lo dirijo yo sólo. Compartimos la dirección con Eduardo Ugarte, el colaborador de López Rubio, en la bella pieza "De la noche a la mañana", premiada en el concurso teatral. Pero la verdad es que el que dirige soy yo, y Ugarte es mi control. Yo hago todo; él lo observa todo, y me va diciendo si está bien o está mal, y yo siempre es acertado. Es el crítico que necesita siempre todo artista llevar consigo.*"[56]

Resulta significativo que Federico no escoja como codirector a ningún otro poeta de sus amigos, con los que tenía mucha amistad, sino más bien, a un autor novel desde el primer momento de la fundación del grupo de teatro; pero a pesar de los distintos elogios no escatimados por Federico, y de su propia infravaloración, reconocía el éxito de *La Barraca*. Sirva esta mención mínima a Eduardo Ugarte para rescatar a esta figura fundamental dentro del grupo, y a su contribución en particular a cada uno de los montajes, creemos que todavía no se ha hecho justicia a este afán renovador y trabajador del teatro que fue Ugarte. Y a pesar de haber pasado ya más de 60 años, y considerar a este capítulo de la cultura moderna, como uno de los más importantes

---

[53]En una entrevista con Eduardo Ugarte. *El Imparcial*, 2-5-1933. En: GIBSON, Ian. "Federico García Lorca: tres entrevistas...", pp. 114-116.

[54]Ibíd., p. 115.

[55]CHABÁS, J. "Vacaciones de...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 281.

[56]RAMÍREZ, O. "Teatro para el...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Encore...", p. 64.

de nuestra historia contemporánea.

VI. 4.2.2. LOS ENTREMESES DE CERVANTES.

Los entremeses cervantinos que montó *La Barraca,* fueron los siguientes: *La Cueva de Salamanca,* que solía ofrecerse en primer lugar; *La guardia cuidadosa*, que se hacía a continuación, y en último lugar solía montarse, *Los dos habladores*. A ellos se unió más adelante, *El retablo de las maravillas*, que fue estrenado en el Teatro Español con bastante éxito, y que normalmente se montaba cuando, se representaba una obra de gran peso como: *Fuenteovejuna, El caballero de Olmedo* o *La vida es sueño*. Pero los tres entremeses anteriores, estaban unidos con un carácter indisoluble, y generalmente se representaban en ese orden. Estos se montaban casi exclusivamente cuando el día de la representación era dedicado únicamente a los entremeses. Y tanto Federico García Lorca como Eduardo Ugarte decidieron montar algunos de los entremeses cervantinos porque les gustaban particularmente y veían en ellos posibilidades escénicas inéditas; desde el punto de vista de la puesta en escena funcionaron a modo de *ballet*, como casi la mayoría de los montajes que realizaron para el grupo teatral.[57]

Lorca tuvo siempre una predilección especial por Cervantes y su teatro, que el consideraba:

"*... de colores costumbristas, donde se recoge ironizada y asimilada toda la picante sexualidad de la época...* [...] *... por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática...*

llegándolo a comparar incluso con autores contemporáneos de la escena europea de la talla de Luigi Pirandello en lo que se refiere a montaje escénico, y como un teatro más cercano a la tierra, un teatro auténticamente popular y humano. Así el teatro de Cervantes sería:

"*... tierra pura, llena de jugos y de raíces y de colores y de ansia dramática de vuelo.*"[58]

De este modo, Lorca llegará a decir que:

"*Calderón es el poeta del cielo; Cervantes es el poeta de la tierra. Los personajes de Calderón son ángeles; los de Cervantes son hombres.*"[59]

Aludiendo a estas tres piezas cervantinas, diría el poeta en una presentación inédita, de la que se ha conservado un fragmento:

"*Estas tres obritas son tres joyas en los que se nota la maestría del poeta, que trabajaba*

---

[57]NIEVA, Francisco. "García Lorca metteur en scene: les intermedes de Cervantes". En: *La mise en scéne de ouvres du passe*. París: C.N.R.S., 1957, pp. 81-90.

[58]Federico GARCÍA LORCA. "Alocución previa a una representación del auto *La vida es sueño*, de Calderón". (1932). En: O.C. T. III, pp. 436-437.

[59]FERRANDIZ TORREMOCHA, J. "En la Universidad...". En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Conferences...", p. 515.

con alegría y con altura, es decir, dominando el tema. Esta sensación de dominio, de caliente frialdad, la tiene Cervantes como la tiene Goethe. Es la facultad de ir guiando los asuntos por un cauce previsto sin que jamás falte el temblor misterioso de lo inspirado. Aiameda plantada con estilo personal donde el poeta permite que entre un viento de no se sabe donde.

Cervantes trabaja con su plano hecho y por eso asombra la sensación de cosa improvisada, de dalia nacida que corre por toda su obra fresquísima.

Y desde luego no es arqueológico, no es viejo, no está pasado. Estos entremeses están vivos, como acabados de hacer, y yo he visto su efecto siempre despierto en los públicos de aldeas y de ciudades.

Trama y lenguaje de farsa humana eterna..."[60]

Lorca convencido de la contemporaneidad de los entremeses cervantinos, no dudará en llevarlos a escena de una manera moderna. Y para ello contará, como ya hemos citado en alguna ocasión, para la realización de los distintos decorados y figurines, de la participación de tres jóvenes pintores que fueron: Santiago Ontañón, Ramón Gaya y Alfonso Ponce de León, cuya trayectoria artística personal, ya hemos analizado. Sin duda alguna, los distintos decorados que se llevaron a cabo fueron de un marcado carácter escamadas. Federico quería que la realización de cada uno de los decorados y vestuario de los *Entremeses* de Cervantes había que resolverlos con simplicidad para evitar problemas técnicos en la acción. Un gran número de los elementos que componían la escena eran de cartón y por tanto fácilmente transportables. Esta excesiva estilización de la decoración nos daba una idea perfecta en consonancia con todos los demás elementos que componían la representación teatral, como los actores, las luces, el escenario, etc.[61] Estas características las veremos a continuación de forma individualizada, aunque la única obra de los entremeses que realmente tuvo unos decorados diseñados, fue *La guardia cuidadosa*, a cargo de Ponce de León, que también hizo los figurines; los demás entremeses solamente fueron realizados los figurines a cargo de Ontañón para *La cueva de Salamanca*, Ramón Gaya para *Los dos habladores*, y *El retablo de las maravillas*, cuyos figurines realizó M.A. Ortiz.

VI. 4.2.2.1. *LOS DOS HABLADORES.*

No sería la primera vez que García Lorca se iba a ver en la tarea de poner en escena esta obra; sino que diez años antes de este montaje ya realizó otra puesta en escena de la misma, concretamente en el año 1923, en su propia casa granadina en la tarde de Reyes el 5 de enero de 1923, la única diferencia es que ésta fue en una sesión de títeres, como ya vimos, mientras que aquí tuvo que enfrentarse con auténticos actores.

Normalmente este entremés se montaba en último lugar, cuando en el programa se representaban los tres. Los distintos personajes como el *hablador*, *Dª Beatriz, El procurador, el alguacil*, lo hacían los estudiantes: Modesto Higueras, Mª del Carmen García Lasgoity, Jacinto Higueras o Diego Marín. Realmente el entremés carecía de decorado; se representaba sobre la

---

[60]Reproducido en: *LORCA*. (Selección de textos: Andrés AMORÓS). *Cuaderno 5* (1986-1987), p. 87.

[61]N. de la F. "El teatro universitario *La Barraca* representa al aire libre tres entremeses de Cervantes". *El Defensor de Granada*, 9-10-1932.

cortina negra del fondo, que siempre llevaban consigo, aunque como apunta Sáenz de la Calzada, esta obrita no necesitaba decorado, sólo la muchachita *Inés*, sacaba una mesita pintada muy *graciosa*, con la comida, mesa que se sujetaba con una recua articulada. Luego en un cambio de escena, en la casa de *Dª Beatriz* había a modo de atrezzo, un sillón y unas esteras con unos palos para sacudirlas, y eso era todo.[62]

El diseño de los *decorados* y figurines fueron confiados al joven pintor Ramón Gaya. Delante de la cortina negra, o telón, era el lugar donde transcurría las representación, y el lugar de la acción estaba indicado por medio de una tabla pintada que representaba un refugio levantado y cubierto. Esta tabla, que era la mesa pintada a la que hemos aludido anteriormente, estaba situada sobre un caballete, en posición semivertical y estaba introducida tal cual, en la escena para la diversión de la asistencia. La farsa cervantina era representada con un acento muy marcado, resaltando la comicidad del gesto. Además García Lorca, armonizaba con un aire popular las palabras del fin y el estribillo cantado, alternando la copla recitada:

"*Vete enfermo de la lengua*
vete pícaro hablador
Aunque diga su mujer
por no darme de comer
vete pícaro hablador..."[63]

"*Este entremés era el tercero de la serie y el que daba fin al espectáculo; más tarde se recogía el tablado, los decorados, los trajes, montar todo en los camiones e irnos a dormir*", dice Sáenz de la Calzada.[64]

VI. 4.2.2.2. *LA CUEVA DE SALAMANCA.*

La cueva de Salamanca repite el mismo esquema escenográfico que el anterior, o sea que no existe un específico diseño para dicho entremés, aunque de los distintos arreglos escenográficos se ocupó Santiago Ontañón, que también diseñó algunos figurines. En este entremés, la cortina negra o telón de fondo, tenía colocada en el fondo una puerta de madera recortada como único atisbo escénico. Tampoco hubo canto, sino que en el momento en que se quedaba la escena vacía unas voces armoniosas repetían las palabras que titulaban el entremés:"*la cueva de Salamanca...*".[65] Ontañón fue el encargado de la dirección artística y realizador de la escenografía, también hizo los de *La tierra de Alvargonzález*, que veremos más adelante, pero

---

[62]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 61. Ver sobre todo: CATÁLOGO-*EXPOSICIÓN. García Lorca y Ramón Gaya: el* teatro. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1993. (Exposición celebrada en el museo *Ramón Gaya*- Casa Palarea-Murcia, del 15 de enero al 7 de marzo de 1993). Contiene: Dos bocetos para decorados de *Los dos habladores*: "la calle " y "la casa" (1932) y dos bocetos de figurines: "el corchete" y "el alguacil" (1932). Acuarelas sobre papel, 25x16 cm. (Aunque no se llegaron a construir nunca).

[63]TREPANIER, Estelle. "García Lorca et...", p. 172. RUEDA, Lope de; CERVANTES, Miguel de. *Pasos y entremeses.* (Edición , estudio y notas, José Manuel Blécua). Zaragoza: Ebro, 1976, pp. 102-115.

[64]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 62.

[65]TREPANIER, Estelle. "García Lorca et...", p. 173.

no los de *La guardia cuidadosa*, que los hizo Ponce de León, a pesar de la afirmación de Santiago Ontañón en su libro de *Memorias*; debemos pensar que se trata de un fallo de memoria de este gran escenógrafo santanderino.[66]

Son elogiosas las palabras de Sáenz de la Calzada sobre esta obra de Cervantes, y en general para las demás representadas, tanto en la dirección escénica como la interpretación de los mismos fueron irrepetibles. Aunque reconoce, que incluso tuvieron algunas malas críticas, sobre todo en lo referente a la puesta en escena que Lorca había diseñado, como si se tratase de un *ballet*, no les gustó mucho a los *ortodoxos*, así comenta la anécdota en la representación que hicieron especial para la Residencia de Señoritas de Madrid, cuya directora era María de Maeztu, a la cual no gustó la representación, porque según ella se trataba irrespetuoasamente a Cervantes, "*lo que constituía poco menos que un delito.*"[67] Y con esta crítica anecdótica, volvemos a recordar la polémica que ya habíamos anunciado al principio, la disputa entre los clásicos y la modernidad como fusión arriesgada.

Federico participó especialmente en *La cueva de Salamanca*, ya que para este montaje diseñó cuatro figurines, que se encuentran entre sus obras plásticas más sobresalientes, y que correspondían a los personajes: "*Leonarda*", "*Pancracio*", "*El barbero*" y "*El estudiante*". Hemos hablado ampliamente sobre la capacidad plástica de crear en García Lorca, en diversos capítulos de este estudio, con lo que esta aportación no nos parece nueva, por tanto. Si nos centramos en los figurines que ahora nos toca analizar, podemos decir que se observa en ellos una parcial repetición de los modelos fijados en sus primeros dibujos, pero ahora responde a una nueva concepción más cercana la modernidad reinante. Resalta sobre todo en el diseño de estos bocetos para figurines, la atención prestada a los mínimos detalles de las supuestas telas y a la definición cromática de los personajes, que aparecen escritos en distintas anotaciones junto a ellos:[68]

En el dibujo de "*Pancracio*", anota:

"*traje gris muy ajustado/ botas de cuero, capa azul.*"[69]

En el dibujo del "*Barbero*", las anotaciones están indicadas sobre el mismo dibujo:

"*zapato azul/ negro.*"[70]

En el de "*Leonarda*", Federico apunta:

"*traje de pana [tachado: tela negra] / grandes borlas [tachado "de"] peinado con/ alto copete gola azul/ borlas y adornos de tela/ blanca rebeteada de apernan negro.*"[71]

---

[66]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, pp. 146-147.

[67]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 61.

[68]HERNÁNDEZ, Mario. *Libro de los dibujos...*, pp. 87-88. (Los cuatro dibujos pertenecen a la colección de la Casa-museo de la Huerta de San Vicente. Ayuntamiento de Granada).

[69]Ibíd., p. 241. Realizado a tinta china y lápices de color sobre papel. 221x158 mm. Nº de cat. 317.

[70]Ibíd. Tinta y lápices de colores sobre papel. Nº de cat. 316.

[71]Ibíd., p. 242. Tinta y lápices de color sobre papel. Nº de cat. 318.

En el otro personaje, que probablemente sea "*El estudiante*", escribe el poeta:

"*Traje naranja/ pálido./ Capa encarnada/ con los picos también/ encarnados. Sombrero negro/ con la cuchara en oro.*"[72]

Como sigue apuntando Mario Hernández, Lorca con estos dibujos y con otros de este mismo género, no sólo va a teatralizar la visión de la realidad, sino que colmará su poesía y su teatro con dibujos plásticos. En sus dibujos busca dar forma gráfica a su emoción lírica, al tiempo que intentaba con acertada sabiduría, la interrealción de lo lírico y lo plástico en su obra. Buscaba, Lorca con sus dibujos romper las fronteras divisorias de los distintos dominios del arte, buscando una obra que integrara sus posibilidades en una sola y en una única unidad de expresión. Y esto lo conseguiría sobre todo en los diseños que realizó para sus propias obras.[73] Estéticamente estos dibujos que acabamos de presentar, entroncan directamente con los realizados para el montaje de *Mariana Pineda* en 1927, resaltando sobre todo los colores explosivos: el azul del *Barbero*, y del verde en *Leonarda*, utilizando colores más fríos para *el estudiante*, un marrón suave y gris nítido de *Pancracio*. En cuanto a la técnica, no difiere mucho del resto de los dibujos que se encuentran bajo este estilo, siempre utilizando esa gran libertad que le caracterizaría en la creación de los mismos, con aquella *ingenuidad aparente*, de la que tantas veces hemos hablado.[74]

VI. 4.2.2.3. *LA GUARDIA CUIDADOSA.*

La guardia cuidadosa, era el tercer entremés cervantino que se representaba dentro de la misma remesa de entremeses. Al igual que en los anteriores, había canciones en escena, cancioncillas antiguas que Federico con un acierto insuperable, sabía colocar en el momento oportuno; así por ejemplo en el desenlace final de la obra, cuando la protagonista "*Cristinica*" acaba casándose con el sacristán, en vez del enamoradísimo soldado, provoca su lamentación diciendo:

"*Siempre escogen las mujeres*
aquello que vale menos..."[75]

Desde el punto de vista de la escenografía, decorados y figurines, fue probablemente la más interesante de todas. Como ya hemos anunciado, los decorados y figurines fueron diseñados por el joven pintor malagueño Alfonso Ponce de León. Los decorados, como en realidad todos los que se hicieron para *La Barraca*, seguirían una línea muy sintética y esquemática, de igual modo los figurines, que resultaban muy graciosos de acuerdo con el carácter guiñolesco y de paso de ballet que Lorca había dado al entremés. También fue el único para el que se realicen bocetos de decorados y la realización de los mismos en cartón. Aunque seguía apareciendo la misma

---

[72]Ibíd. Nº de cat. 319.

[73]Ibíd., p. 88.

[74]GARCÍA DE CARPI, Lucia. "Federico García Lorca, dibujante y pintor...".

[75]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 62.

cortina negra sobre el fondo, en la que se superponía la estilizada casa del maestro de *Cristinica*, la protagonista del mismo. Sin duda alguna, lo que más nos va a interesar, será destacar esta escenografía desde el punto de vista plástico y por primera vez, considerar como auténticamente vanguardista; así por ejemplo la mesa que vuelve aparecer pintada, es un elemento que ya había utilizado y habían puesto de moda como un truco o artificio los **surrealistas** franceses, aunque aquí Lorca lo utilizaría con éxito innegable. Pero este acierto fue utilizado anteriormente en 1921, por el que unos años más tarde sería el célebre surrealista francés, Jean Cocteau en *Les Maries de la Tour Eiffel*.[76] Anteriormente, Cocteau había trabajado con Satie y Picasso para las escenografías de los *ballets russes*, concretamente para *Parade*, cuyo primer bailarín, recordamos, fue Massine. Hacemos este pequeño inciso, por el paralelismo que hemos encontrado entre el autor francés (Cocteau) y el propio Federico García Lorca, ya que como vimos en el capitulo correspondiente a *El maleficio de la mariposa*, existió una influencia directa en este montaje de los ballets de Diaghilev, a través de Martínez Sierra, en cuya memoria siempre se quedaría grabado.[77]

Efectivamente, lo más destacable de la escenografía de Ponce de León para dicho entremés representado por vez primera en 1932, es su marcado carácter vanguardista e innovador. Desde el punto de vista plástico, tanto el decorado en si, como los figurines en concreto. Este artista, a pesar de ser un gran desconocido, realizó una labor como parte integrante de la introducción de los movimientos modernos en el arte español del momento. Por otro lado, existe una gran cantidad de reproducciones fotográficas en distintas publicaciones, a través de los cuales observamos ese acercamiento acertado hacia una nueva interpretación de la puesta en escena de una obra de teatro, sobre todo en lo referente a la escenografía.[78] Pero también, hemos podido observar una serie de fotografías inéditas, pertenecientes al archivo familiar de la Fundación Federico García Lorca, donde se aprecian a un mejor todas estas características. En una de ellas, aparece el escenario completamente vacío, antes de empezar la función. Vuelve a reaparecer todo el cortinaje negro del fondo, y el de los laterales; en el centro del escenario hay un panel irregular, cortado oblicuamente por ambos lados con una puerta rectangular situada en el centro, y una ventana en la parte superior derecha, también de líneas trapezoidales, abierta con un postigo de líneas paralelas. En la parte más salida del escenario aparece un pilar con una bola en la parte superior a modo de balaustrado. Todo ello en un ambiente netamente moderno, por esa ruptura de líneas perpendiculares, que podrían haber salido perfectamente de ese laboratorio experimental que fue *La Bauhaus* alemana, aunque también se podrían ver reminiscencias cubistas, incluso expresionistas, al menos en la concepción del escenario.[79] Pero si hay algo que verdaderamente sorprende es el figurín que llevaba Diego Marín, con unas mangas a modo de dobles circunferencias, que nos recuerdan bastante a aquellas figuras que el artista alemán de *La Bauhaus*, Oskar Schlemmer para su *Ballet triádico*, por ese sentido de la redondez en los trajes realizados; éste artista alemán ya vimos que fue uno de los más influyentes en el cambio de la

---

[76]COCTEAU, Jean. *Les Maries de la Tour Eiffel.* Théâtre París: Gallimard, 1948, p. 55. Citado en: TREPANIER, E. "García Lorca et...", p. 173.

[77]COCTEAU, Jean. "Picasso: la telepatía de *Parade*...", pp. 43-46.

[78]Las mejores reproducciones aparecen en el citado, CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno*... y en el libro de SÁENZ DE LA CALZADA. L. *La Barraca. Teatro*... De los dos reproducimos numerosas fotografías en los volúmenes correspondientes a la documentación gráfica, y en general de todos los montajes lorquianos.

[79]Fotografía procedente de la Fundación F.G.L. "Escenario de *La guardia cuidadosa*" (1932). La reproducimos en el volumen de documentación gráfica.

escenografía y el teatro vanguardista, aunque no nos aventuramos si Ponce de León conoció los diseños de Schlemmer, pero si estamos seguros que en su visita parisina pudo ver y estar en contacto con la más variada vanguardia y modernidad del momento, además hay que decir que las ideas estéticas de *La Bauhaus* y de este artista en concreto se extendían por aquellos círculos de modernidad; o al menos vería algo parecido que pudo influirlo para el diseño de estos figurines.[80]

VI. 4.2.2.4. *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS.*

Otro de los entremeses cervantinos que montó *La Barraca* fue *El retablo de la maravillas*, que hemos incluido en este epígrafe por pertenecer al mismo autor, aunque normalmente no formaba parte del bloque de los entremeses anteriores; sin embargo fue una de las obras más utilizadas por García Lorca para llevar a escena en los distintos lugares en lo que actuó el grupo. En este entremés, uno de los alicientes principales que introdujo Federico, fueron de nuevo los bailes, también utilizados en los otros, aunque aquí se servirá de ellos de manera singular.

Lorca preparó este montaje a su manera, utiliza el elemento cómico del bufón que baila con una sombra, aquí Cervantes propone una zarabanda, pero Lorca sustituye esto por una canción cuyo ritmo ternario fue el típico de varios bailes castellanos; ritmo también utilizado en el otro entremés de *Los dos habladores*. Esta técnica, llamará a la alegría popular explotando los elementos líricos y plásticos que la misma obra sugería, y es por ello una de las más utilizadas por el poeta, como dice E. Trepanier, esto manifiesta una idea por el teatro experimental, tanto en la forma como el modo de tratarlo, y lo que no impide que esto se aleje de la intención del teatro popular.[81] También recuerda Sáenz de la Calzada, que la obra tuvo danza, incluso algunos de los intérpretes tuvieron que aprender a bailar sevillanas, que fueron enseñadas por Encarnación López Julvez *La Argentinita* y su hermana Pilar López.[82] Ya habíamos aludido de esta colaboración en el epígrafe anterior, sobre la dirección escénica de Lorca, en la que Isabel García Lorca recordaba que estas sevillanas a las que aludía fueron aprendidos por una criada en su casa procedente del pueblo granadino de Illora.[83] Decían así estas sevillanas:

"Camino de Sevilla, camino de Sevilla
olé, olé camino llano, olé, olé camino llano,
se enamoró mi niña, se enamoró ni niña
olé, olé de un sevillano, olé, olé de un sevillano..."[84]

---

[80]Ibíd. *La guardia cuidadosa*. Diego Marín (1932). También la reproducimos. Ver también: SCHLEMMER, Oskar. "La construcción escénica moderna...". En: *Teatro y...*, pp. 61-63. Reproducido en: *Cuadernos "el público"...*, pp. 47-50.

[81]TREPANIER, E. "García Lorca et...", pp. 176-177.

[82]SÁENZ DE LA CALZADA, L. *La Barraca. Teatro...*, p. 64.

[83]M.H. "Música para...". En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 495-496.

[84]SÁENZ DE LA CALZADA, L. *La Barraca. Teatro...*, p. 64.

Los figurines de *El retablo de las maravillas*, fueron creados por el pintor jiennense y amigo de Federico, Manuel Ángeles Ortiz. El retablo en realidad, y fuera de una pequeña embocadura con bambalinas de colores que llevaban "*Chirinos*" y "*Chanfalla*", que eran dos personajes del entremés; no necesitaba decorado, y tal como hemos en visto en *Los dos habladores*, se representaba con el telón negro del fondo. Únicamente cuando estos dos personajes presentaban sus *invisibles maravillas*, se colocaban unos bancos oblicuos para que cada personaje que participaba y ocupaba su asiento, no tapara al del puesto siguiente.[85] Sin embargo, en una fotografía recuperada y conservada en el citado archivo de la Fundación del poeta granadino, aparece una escena donde hay once personajes en plena actuación. Y se pueden observar, claramente los ropajes inspirados en los figurines del pintor jiennense, muy en la línea de los que hemos visto anteriormente, en los otros entremeses. De los personajes, aparecen siete sentados y cuatro de pie. Y lo más llamativo de esta escena, es la propia escenografía, porque a pesar de los que nos vuelve a recordar Sáenz de la Calzada, es cierto que aparece el telón de fondo en la parte posterior del escenario, sin embargo existe un atisbo de realización de los decorados, ya que a ambos lados de la escena, hay dos puertas a modo de pura escenografía simplificada. En el panel de la izquierda, y de forma trapezoidal, es roto por un vano con un arco de medio punto y en la parte derecha, el panel está cubierto con unas telas y la puerta tiene forma rectangular. Podemos decir por tanto, que a parte de los actores, en este entremés existió un escamado decorado.[86]

VI. 4.2.3. *LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ* DE ANTONIO MACHADO.

Dentro de la variedad de obras de teatro clásico español del Siglo de Oro que llevó a cabo *La Barraca*, la única que no pertenecía a este grupo, esto es, la única que se representó dentro de un amplio repertorio y que pertenecía al teatro contemporáneo, fue la obra de Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález*.

Antonio Machado había sido siempre un maestro muy admirado desde la juventud, por García Lorca. Por primera vez se puso en contacto con el gran poeta sevillano, fue precisamente en Baeza (Jaén), dentro de las excursiones que Federico realizó por distintos puntos de la geografía española con sus maestros, principalmente con don Martín Domínguez Berrueta, quien había de ejercer una enorme influencia sobre el poeta granadino. En torno a 1916, Federico fue a Úbeda y Baeza, como queda recogido en su primer libro publicado en prosa, *Impresiones y paisajes*, donde recoge las andanzas por España en sus viajes de adolescente.[87] En esta ocasión, Federico se pondrá en contacto con Machado por vez primera, cuando era profesor de francés, del Instituto de Baéza; cuenta su hermano, que le visitaron en su casa y que don Martín quiso leer en presencia del autor el romance castellano de Alvargonzález, y Machado tomó el libro y el

---

[85]Ibíd., p. 63.

[86]Fotografía de la Fundación F.G.L. *El retablo de las maravillas*. Aparecen en escena: Mª del Carmen García Lasgoity, los hermanos Higueras, Carmen Risoto, Carmen Galán y otros. Figurines de M. A. Ortiz. (1933). La reproducimos también en el volumen de documentación fotográfica.

[87]GARCÍA LORCA, Federico. "Impresiones y paisajes" (1918). En: O.C. T. III, pp. 65-75. Para completar sus viajes de juventud ver también: "Apuntes de un viajero", en: Federico GARCÍA LORCA. *Prosa inédita...*, pp. 463-488.

mismo leyó su poema en presencia de todos.[88]

La idea de escenificar un romance, no es una idea nueva, llevada a cabo por Lorca, sino que ésta aparece ya en nuestro teatro primitivo, y en este caso fue el de Gil Vicente, que saca al tablado los músicos, que en tiempos de Lope de Rueda, detrás de la manta, "*cantaban sin guitarra algún romance antiguo*". Y esta incorporación de lo popular a las formas cultas de la poesía tradicional española, también fue recogida por poetas contemporáneos como Rafael Alberti o Antonio Machado con su romance *La tierra de Alvargonzález*, y que Lorca, gran conocedor de la poesía clásica española y admirador de Machado, habrá en el "*una manipulación directa de la materia popular, en una nueva reelaboración.*"[89]

La auténtica novedad de la representación del romance de Machado por parte de Lorca, consistiría en subirlo al tablado y plastificarlo, conservando sin cambios su identidad de romance. Y ello era posible, porque los romances tradicionales funcionaban como pequeños dramas, sin contar con la parte narrada, decreciendo en algunos casos hasta el punto que alguno de ellos aparecen dialogados. La acción se representaba, la parte dialogada la decían los personajes, y la voz del narrador estaba siempre a cargo del propio Lorca. Federico se sabía de memoria, si no toda, gran parte de la poesía de Machado y de este romance. Y quería representar este romance como la canción del ciego, que con grandes cartelones daría la información gráfica de lo que iba cantando. Como recuerda nuevamente, Sáenz de la Calzada, Federico se colocaba en la lado izquierdo dejando libre el tablado para la acción. Vestía su traje de mono azul con la insignia del grupo y recitaba de pie. Empezaba con la escena vacía, iluminada por un foco que le permitía leer. Recitando siempre con voz clara, pesando el ritmo, midiendo la cadencia y enumerando la emoción, como gran recitador que era.[90]

La Barraca y en homenaje a Antonio Machado, había impreso el romance entero, ilustrado con un dibujo de Santiago Ontañón, que también se encargó de los decorados y figurines, y que se repartía por los pueblos después de la representación. Parece ser que la idea del romance se la había dado a Machado, un hecho que aconteció en la provincia de Soria; lo que no es muy seguro, es que Machado viera la obra. Al igual que el resto de los montajes, la obra tenía música que cantaban los invisibles acompañantes:

"*... no tiene tumba en la tierra*
entre los pinos del valle
del valle de Revinuesa
al padre muerto llevaron
hasta la Laguna Negra..."[91]

La obra tenía un montaje bastante sofisticado, no sólo por los decorados en si, sino por la misma puesta en escena en si. La utilización de auténticos *efectos especiales*, como focos iluminando distintas partes, voces en off, música, incluso la utilización de ecos; es por eso que la obra tuvo siempre un gran éxito por donde se representaba, aunque en algunos lugares hubo

---

[88]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 91.

[89]Ibíd., p. 187.

[90]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. "Noticia sobre *La Barraca*". En: BYRD, Suzanne W. *La Fuenteovejuna de...*, p. 120.

[91]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 90. Para el romance "La tierra de Alvargonzález" , ver: MACHADO, Antonio. *Poesías completas.* Madrid: Espasa-Calpe, 1955, pp. 138-168.

problemas como el poeta recuerda, y que no sería la única vez, sino que tuvo muchas más sobre todo con el montaje de *Fuenteovejuna*, como hemos comprobado cuando dice:

"... *¿Creerá usted que yo he salido a representar una escenificación mía del poema de Antonio Machado "En la tierra de Alvargonzález" y que el pueblo lo escucha emocionado y embelesado en todas partes?... Nuestros camiones con los anagramas o distintivos de la República nos expusieron a una pelea en Estella, que es un pueblo carlista...*"[92]

Aunque esto que relata el poeta, no iba a ocurrir en todos los lugares donde se representó la obra.

En la adaptación escénica del romance de Machado, Lorca empleará otros medios para provocar la emoción del público, como fue la elección de una obra que hablaba del tradicionalismo español, y por otro lado, la utilización de recursos modernos, como los nuevos procedimientos de la puesta en escena. Llegó a crear un espectáculo de una auténtica intensidad dramática. Los tres lugares de la acción del romance estaban simultáneamente representados en el tablado del escenario, iluminándose sucesivamente la parte deseada. Los iluminados no iban dirigidos más que sobre un motivo y la aportación principal de Lorca fue, el establecimiento de un diálogo entre el narrador y los actores que representaban la acción sugerida tan poderosamente en el poema. Así el poder de encantamiento de la voz que se reservaba a Lorca, como hemos dicho. Un fondo musical, un tanto misterioso y unas voces acordes, intensificaban la atmósfera lúgubre y el tono profético del poema. Al contrario que otras músicas de *La Barraca*, que eran traídas del folklore español, la música que aquí se recogía no ha podido ser identificada por Castro Escudero, aunque sus interpretes, Risoto y González Etchevarri, siempre han creyeron que fue una creación original del poeta.[93] Y como indica Daniel Devoto, la impronta del folklore lorquiano son dificiles de precisar por la razón, de que las somete a una auténtica libertad cuando las adapta y las traspasa a la escena.[94]

A pesar de no haber encontrado ninguna reproducción gráfica del montaje, sabemos que los decorados fueron diseñados por Ontañón, y también los figurines, aunque según las noticias de nuestra fuente fundamental, Luis Sáenz de la Calzada, alguno de los trajes utilizados para las representaciones pertenecían a los campesinos de *Fuenteovejuna*, consistentes en pana, con chaquetas cortas, y fajas rojas y negras, que diseñó Alberto Sánchez.[95]

Los decorados ordenados por Santiago Ontañón presentaban tres motivos simultáneos que indicaban los lugares donde se situaba la acción: el hogar iluminado, la laguna negra y el bosque. Estos decorados, que eran muy sintéticos, tenían la forma de biombo. El primero de ellos, representaba la arboleda o bosque sobre la cual extendía Alvargonzález la manta para dormir al arrullo del agua, antes de ser asesinado. El segundo biombo, imitaba el hogar familiar iluminado, la cocina pueblerina con el fuego y las cacerolas; y finalmente el último biombo representaba el fantástico y sombrío paisaje de la Laguna Negra, "*entre viejos árboles, pinos cubiertos de blanca lepra, laguna a la que acababan tirándose los hermanos mayores, los asesinos*. Estos tres biombos se ponían a la vez en el escenario y el foco de luz iluminaba a aquel que constituía el

---

[92]O.C. T. III, p. 550.

[93]TREPANIER, Estelle. "García Lorca et...", p. 177.

[94]DEVOTO, Daniel. "Lecturas de García Lorca". *La revue de litterature compareé*, octubre-diciembre (1959), p. 518. Citado en: ver nota anterior.

[95]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 89.

entorno de la escena, de acuerdo con el recitado, lo que suponía desde el punto de vista de la puesta en escena, un alarde de auténtica modernidad en una idea casi de *travelling* cinematográfico,[96] arte (el cine) que por aquel entonces, estaba en plena efervescencia y que Federico conocía muy bien, como ya hemos comprobado en alguna ocasión, influeciándose bastante para sus montajes teatrales y para sus propias obras de creación, como *El paseo de Buster Keaton* o *El viaje a la luna*.[97] Las mismas técnicas cinematográficas eran llevadas a la escena teatral, y que en aquellos momentos eran cuestionados como una única minoría por ambos, como era:

"... *acercarse a la vida de los seres; en el cine aceptando el convencionalismo de contentarse con imágenes visuales y sus movimientos mudos. Y en el teatro, la cortina se alzaría sobre los mismos seres contemplados, aunque su medio de interesarnos sería la palabra, aunque teniendo en cuenta las distintas limitaciones por ambas partes.*"[98]

De nuevo, este análisis que acabamos de hacer nos hace reflexionar, sobre el criterio de modernidad regido en los montajes de *La Barraca*, sin que ello sea obstáculo para seguir rescatando el pasado clásico español, pero siempre con un criterio de adaptación moderna que Federico siempre tenía en cuenta.

VI. 4.2.4. *ÉGLOGA DE PLÁCIDA Y VICTORIANO* DE JUAN DEL ENCINA.

El grupo teatral *La Barraca* llevaba un repertorio muy aceptable del siglo XVII. Evidentemente era más fácil encontrar algo teatralizable en esta fabulosa época del teatro clásico español, que de su época anterior, el Renacimiento, época en la que España no gozó del esplendor de otros teatros europeos como el de Italia. Pero este Renacimiento, también alcanzó a otros autores españoles, y este fue el caso de Juan del Encina, que introducirá todos los temas importados desde Italia, incluyendo el paganismo en una cosmovisión poética y teatral. Precisamente esta égloga que iban a llevar a cabo, sacará a escena a dioses del Olimpo, nada más que a Venus y Mercurio, que se dignarán en arreglar los amores precarios de Plácida y Victoriano. Este autor, junto con el de Gil Vicente, se encargarían de evocar rústicos pastores de su teatro, procedentes de la inmediata realidad y no exentos de ecos virgilianos, pudiendo hablar perfectamente con Eros o con Venus.[99] Tanto Federico como Ugarte que husmeaban en toda clase del teatro clásico español, decidieron escoger ésta égloga del Renacimiento español y del que se ha llamado el padre del teatro español. Y evidentemente, ese nombre no podía faltar entre el repertorio de *La Barraca*, un autor de raíz española, músico y hombre del teatro, inmerso en corrientes populares al que algún crítico ha comparado incluso al mismo Federico García Lorca.[100]

---

[96] Ibíd., p. 90.

[97] O.C. T. II, pp. 1139-1148.

[98] LAFUENTE, Enrique. "Teatro y cinema". *La Gaceta Literaria*, 43 (1928).

[99] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 340.

[100] Ibíd., p. 448.

El propio Lorca consideraba a este teatro de Juan del Encina o de Gil Vicente, como el auténtico teatro moderno:

"... *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*..."[101]

La creación de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, es sin duda una de las más reveladoras de la progresión de *La Barraca* en el teatro de ensayo. Había, sin duda alguna, un fuerte contraste entre la pastoral donde interviene Venus y Mercurio, y los temas simples y violentos que Lorca adapta aquí; y esto se explica por la elección de villancicos que animarán esta égloga, a modo de canciones rústicas, y que la abastece para hacer oír una música del siglo XV interpretado por dos voces y dos violines. Hasta se puede ver una tendencia a la coreografía, y es preciso constatar la tendencia al lirismo que Lorca va apuntando en esta etapa del grupo teatral.[102]

La égloga estaba escrita en dialecto leonés llamado *sayagués*, lenguaje rústico y pueblerino, pero que Lorca mantendrá y sacará a escena como la forma más natural del mundo, en un arrebato de auténtico popularismo:

"*Estando cosendo pas'un cabaleiro*
n'a mi niña almohada pidénme posada
miñ'agulla d'ouro ¡Quén amores ten
meu dedal de prata a lá en Castela
miñas tixeiriñas que non é vento
de folla de lata que va e ven."[103]

Siguiendo la tradición de algunos de estos entremeses que hemos analizado anteriormente, la égloga, también carecerá de decorado íntegro para la misma. Solamente la cortina negra o telón de fondo, la que tantas veces hemos aludido, iba a servir de entorno de la acción. Sin embargo, el tablado poseía unos rompimientos laterales, también de cortina negra, tras los que se podían ocultar músicos y cantores, además de los mismos actores antes de salir a escena, pero si el coro era muy numeroso, éste se situaba detrás del telón de fondo para que no se viera. Como apunta, Sáenz de la Calzada, ignora si el decorado no se realizó por expreso directo de Federico o porque Norah Borges, que se encargó del diseño de los figurines, no acertó en lo que le pedía el poeta granadino; pero lo más probable es que Federico no quisiera decorados para este montaje, ya que la capacidad de Norah Borges como artista era muy reputada, como ya hemos podido comprobar, además de su relación especial con el mismo Federico, a través de su correspondencia y su intercambios de dibujos (ver epígrafe dedicado a esta artista). Consiguió, no obstante, que los figurines diseñados por esta pintora argentina que fuesen los auténticos protagonistas del montaje de *La Barraca*, protagonistas de la escenografía, llevando al público a soñar con casas, prados, árboles y rebaños en un auténtico ejercicio de abstracción.[104] Estos figurines, siguieron una línea

---

[101] O.C. T. III, p. 534.

[102] TREPANIER, E. "García Lorca et...", pp. 177-178.

[103] ENCINA, Juan de la. *Égloga de Plácida y Victoriano, precedida de tres églogas más.* Zaragoza: Ebro, 1954, p. 125.

[104] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 86. MAURER, Christopher. "De la correspondencia inédita de García Lorca...", p. 64.

estética muy cercana a las propias pinturas de carácter *mágico* de Norah, muy en consonancia, por tanto, con la esencia de la obra; de una sensibilidad prodigiosa, dibujados con gracia etérea, como aquellos *ángeles* de 1928. Todos los figurines fueron realizados a base de brocados y rasos, lo que suponía una gran riqueza estética y visual. Los trajes de Norah Borges, cosidos por la sastra de *La Barraca*, fueron muy elogiados por la crítica, en muchas referencias sobre sus actuaciones, pero especialmente cuando el grupo acudió en agosto de 1934 a Santander a representar algunas obras en la Universidad Internacional, con motivos de los cursos de verano, que había sido invitada en este año con un éxito memorable, como la mayoría de los lugares donde este grupo actuó.[105]

VI. 4.2.5. *LA VIDA ES SUEÑO.* CALDERÓN DE LA BARCA.

Sin duda alguna, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, fue uno de los montajes más importantes que *La Barraca* llevó a cabo; y esto, desde varios puntos de vista: desde lo dramático hasta lo escenográfico, la puesta en escena de este auto sacramental supondrá un auténtico reto dentro de la carrera como director de escena de García Lorca. Las escenografías y figurines que se realizaron, fueron las más complejas y verdaderamente innovadoras, muy cercanas en algunos casos al surrealismo, como el mismo título lo indica. Lorca, con Calderón y su teatro, se enfrentó a uno de los textos dramáticos más importantes de la historia de la literatura española y con una obra de difícil realización. Pero Federico se iba a atrever con ella en un alarde de auténtico reto, además utilizando el texto íntegro, "*tal como el autor quería que se montara.*"[106]

Como podemos comprobar, en distintas entrevistas y declaraciones que Federico había realizado, sentía un verdadero entusiasmo con el montaje de la obra, llegando a decir:

"*Recuerdo haber tenido en Almazán una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos al aire libre, el auto "La vida es sueño". Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos...*"[107]

Hemos visto en anteriores epígrafes la recuperación, que a finales de los años veinte y principios de los treinta, hubo de los autos sacramentales. Y esa tendencia no iba a pasar desapercibida por Lorca, que escogerá el auto de Calderón y lo llevará a escena. Para juicio del propio Federico, *La vida es sueño*, es:

"*...el auto de más altura de este poeta. Es el poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevada y profunda que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas.* [...] *La lucha de los cuatro elementos de la naturaleza por dominar el mundo, el terror del hombre recién nacido, todavía tembloroso de arcilla y luz planetaria, y la escena de la*

---

[105] "En la Universidad Internacional. Actuación de *La Barraca* Universitaria". *El Cantábrico*, 14-8-1934. En: VALBUENA MORÁN, Celia. *García Lorca y "La Barraca" en Santander*. Santander, 1974, p. 23. La primera versión de este trabajo apareció en: *Revista "Peña Labra". Institución cultural de Cantabria*, (1974), pp. 12-16.

[106] RAMÍREZ, O. "Teatro para...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Encore...", p. 65.

[107] O.C. T. III, p. 534.

sombra con el pálido príncipe de las tinieblas son momentos dramáticos de difícil superación en ningún teatro."[108]

En el montaje de *La vida es sueño*, Federico seguirá concibiendo el espectáculo a modo de ballet, donde los elementos de la naturaleza serían producidos por una danza furiosa (Tierra, aire, mar y fuego) que sugiriera la lucha entablada entre ellos. Lorca a todo un espectáculo visual, añadirá de nuevo impresiones auditivas, así los elementos de la naturaleza formaron un coro de voces armonizadas, que recuerda el coro de las lavanderas de *Yerma*. Montará una obra casi hipnótica en este sentido, que junto con los figurines y decorados de Benjamín Palencia, realizaron un espectáculo muy cercano a la estética surrealista, acercándose al mundo de lo onírico;[109] aunque tanto la música como el canto era pedido en las acotaciones por el mismo autor del auto. A pesar de que esta obra fue una de las más representadas por el grupo, y en la mayoría de los lugares con un éxito clamoroso, hubo momentos en que la representación fue empañada con hechos que enturbiaron un poco los acontecimientos. Un ejemplo de esto fue el caso que ocurrió el día 15 de julio de 1932, al poco tiempo de su formación, cuando un grupo de estudiantes tradicionalistas por un lado, y obreros anarquistas de la C.N.T., atacaron violentamente la representación del auto que hubo de suspenderse, en el claustro de la iglesia románica de San Juan de Duero (Soria); uno de los componentes del grupo recuerda así los hechos:

"... *Apenas se apagaron las luces que iluminaban la nave de la iglesia, y comenzó la representación, empezaron también los siseos y murmullos entre los espectadores. Pronto, entre los que hablaban y mandaban callar, se armó un escándalo con el que era imposible seguir la representación. Federico hizo dar la luz a lo que pudiéramos llamar la sala y se adelantó en el tablado para rogarles silencio, explicándoles la calidad de aquel espectáculo. Creía que el escándalo se producía a cuenta de lo que pasaba en escena, de que no lo entendían. Calló el público; se rearmó la representación, y se reanudó también el escándalo en la sala. Volvieron a dar la luz y volvió a hablar Federico. Se repitió lo que la vez anterior. Y de nuevo el escándalo. Ya no había lugar a dudas de que en la sala abundaban los "reventadores"... Los muchachos que no trabajaban habían salido a ver si averiguaban algo, y uno de ellos volvió afligidísimo. Había descubierto en la sala a varios compañeros suyos de la Universidad, pertenecientes a una organización política determinada. Con uno de ellos había hablado. Por él acababa de saber que habían ido de Madrid dispuestos a acabar con "La Barraca"...*"[110]

Pero esta no fue la tónica general de las representaciones, sino todo lo contrario, cualquier crítica que repasemos de algún diario, semanal, o revista de la época, no escatimaban en elogios, que iban desde la puesta en escena, dirección, música, etc;[111] hasta la admiración por el vestuario, que en esta obra fue magnífico, como veremos más adelante, y los decorados, auténtico ejercicio

---

[108]GARCÍA LORCA, Federico. "Presentación del auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por *La Barraca*". Texto leído por Lorca en el paraninfo de la Universidad de Madrid, 25-10-1932. En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 489-490.

[109]TREPANIER, E. "García Lorca et...", pp. 173-174.

[110]PEDRO, Valentín de. "Yo estuve con García Lorca en *La Barraca*. Relato de María del Carmen García Lasgoity". *¡Aquí esta!* 17-5-1945, p. 20. En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 443.

[111]"Teatro universitario *La Barraca*". *Blanco y negro*, 6-11-1932.

de creación plástica.[112]

Si en algo fue acertado el montaje del auto sacramental, desde luego lo fue en lo puramente escenográfico. La realización de los decorados y figurines, que estuvieron a cargo de Benjamín Palencia, un joven pintor entonces, que Lorca reclutó para el grupo teatral, y que como vimos fue uno de los más interesantes en la plástica española del momento, creador además de la insignia de *La Barraca*, esa máscara del teatro con unas formas muy cercanas al cubismo. El mismo Lorca haría un juicio de valor sobre el pintor albacetense y su labor para el grupo:

"*La interpretación ha sido realizada por el pintor Benjamín Palencia, uno de los valores más puros y más firmes de la actual juventud española. Esta versión no es la definitiva, sino la que se a en las plazas públicas, pues la verdadera interpretación de la obra requiere escenario, y es la que se dará próximamente, para que los trajes y los ritmos queden en sus planos y con sus propios valores. La parte musical corre a cargo de la orquesta universitaria a cargo de Benedicto...*"[113]

Volviendo a las limitaciones del escenario donde se iba a desarrollar la obra, la decoración tuvo que ser forzosamente simple y esquemática, siguiendo la línea de los entremeses; sin embargo los trajes, basados en los figurines de Palencia, fueron sumamente elaborados. Incluso aquí, el maquillaje hizo su función importante a colorear los distintos rostros de los actores. La vestimenta fue inspirada el famoso códice de la Baja Edad Media, que recuerdan sin duda alguna a las miniaturas del *Beato de Liébana*, comentador e ilustrador del *Apocalipsis* de San Juan en el siglo VIII[114]; pero eso si, todo ello versionado por Palencia en un auténtico alarde de modernidad, que como dirían algunos críticos del momento, las luces, los decorados y los trajes estaban hechos como si de una escena fija se tratase, que adquirirían vida gracias al entusiasmo de los estudiantes.[115]

El decorado, en general, tenía una tonalidad celeste con el objetivo de crear un ambiente onírico. Benjamín Palencia había dibujado un gran telón, con dos rompimientos laterales, todo ello en tonos grises, azules y blancos. El escenario estaba compuesto de un gran telón pintado, en el que aparecían la bóveda celeste, en una representación esquemática y netamente innovadora. Delante de este telón se levantaba muy estilizado *el árbol del Bien y del Mal*, y en la derecha una especie de menhir decorado con símbolos abstractos, creaban un escenario verdaderamente inquietante. No olvidemos que Palencia en 1932 estaba bastante influido por la corriente estética

---

[112]N. de la F. "En el Isabel la Católica. La agrupación universitaria *La Barraca* representa *La vida es sueño*." *El defensor de Granada*, 8-10-1932.

[113]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p. Ver: "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca" (Anotación y transcripción por Christopher MAURER). *Poesía*, 38 (1992), pp. 279-307. Contiene once cartas entre 1925-1927, que revelan una profunda y temprana amistad y un interés compartido por la pintura y el arte nuevo, que culminaría con esta colaboración de *La Barraca*.

[114]TREPANIER, E. "García Lorca et...", p. 173. Hemos consultado las láminas reproducidas en la edición de: BEATO DE LIÉBANA. *Manuscrito del Beato- de Fernando I y Sancha*. (Manuscrito de la Biblioteca Nacional. Madrid- Vit. 14.2). Texto y comentarios a las tablas de Umberto ECO. (Introducción y notas bibliográficas de Luis Vázquez de Parga Iglesias). Milano: Franco María Ricci, 1983. (1ª edición numerada-nº 4942). (Aparecen reproducidas todas las miniaturas mozárabes del Beato en color).

[115]LANZ, Hermenegildo. "Misioneros del arte...".

del surrealismo, y esto se dejó ver en los decorados y, sobre todo en los trajes.[116]

Los efectos especiales de luces y maquillaje fueron esenciales para la puesta en escena en total, por ejemplo, para obtener los efectos de las cabelleras se hicieron pelucas metálicas, de hilo de alambre o virutas de metal, de diferentes rizos y anchuras, cobrizas, plateadas y niqueladas.[117] Pero sería el vestuario, el auténtico protagonista de *La vida es sueño*. Los figurines ideados por Palencia, tendría un auténtico sentido de la modernidad, pero sin perder el espíritu religioso del teatro de Calderón, no obstante iban a estar basados en el Códice miniado del *Beato de Liébana*. Pero en esto, tenemos que pensar que Federico tuvo mucho que ver, por lo menos en el sentido simbólico que daría a cada uno de los personajes y ello traducido simbólicamente en el vestuario. Según estas palabras significativas de Lorca:

"*En el teatro religioso de Calderón... el hombre ocupa un segundo plano. Todo tiende a él, pero él no es el drama; el drama lo llevan los símbolos, lo llevan los elementos de la naturaleza de la naturaleza; el drama lo lleva, como en la misa o como en los toros, viejo espectáculo donde se sacrifica un símbolo, el drama lo lleva Dios. Todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, lo busca, lo perdona, y lo vuelve a llamar, lleno de heridas, con rayo de coral o balido de cordero. El drama de Dios consigo mismo y con todo lo que ha creado. Y lo más admirable es que ni por casualidad hay en todo este teatro, único en el mundo, sentimientos y pasiones o gestos humanos. Los símbolos siguen símbolos, dentro de la más estricta disciplina, los pensamientos se enlazan con rigor dogmático, y las escapadas al misterio van provistas de telescopios seguros y divinos reflectores...*"[118]

Y fue este el sentido que Lorca pretendía darle Lorca, a sus personajes, traducido esto a los bocetos dibujados por Benjamín Palencia.

El figurinismo no era un arte muy arraigado en España, sin embargo durante la primera mitad del siglo XX, y gracias a la admiración por los espectáculos extranjeros de carácter vario, la intervención poco a poco de dibujantes especializados, y en España esta costumbre no se mantenía, gracias a la aportación de hombres del teatro como Martínez Sierra, o actrices como Margarita Xirgu, o la profesionalidad de escenógrafos de la talla de Burmann, Fontanals, Mignoni o Barradas, (todos los citados, trabajaron con Federico), irá contribuyendo a las necesidades del buen gusto de la escena, y a una preocupación cada vez mayores por estos temas del diseño de figurines para el teatro, y la escenografía en general, como elementos de auténtico avance para el teatro como espectáculo.[119]

Benjamín Palencia realizó numerosos bocetos para los figurines de los distintos personajes del auto sacramental, así mientras en otras obras montadas de *La Barraca* se aprovechaban los trajes, como hemos visto en los entremeses; aquí Palencia tendrá plena libertad para crear cada uno de los figurines para los distintos personajes, que fueron: "*El delfín*", "*El albedrío*", "*El fuego*", "*El entendimiento*", "*El príncipe*", "*El aire*", "*El águila*", "*El príncipe de las tinieblas*", "*El hombre*", "*La sabiduría*", "*La tierra*", "*La sombra*", "*La luz*", "*El león*", "*El amor*"; y además

---

[116]Ver nota 111. Aparece una foto de conjunto de todos los actores con los trajes. La reproducimos en el volumen documental.

[117]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 442.

[118]GARCÍA LORCA, Federico. "Presentación del auto sacramental...". Ibíd., p. 488.

[119]HOYO, José Mª. "Vestuario y decoración". *Blanco y negro*, 17-5-1925.

una serie de elementos accesorios como maquetas de decorados y atrezzos, como: "*El árbol del paraíso*" y el cartel anunciador de la obra, en el que aparecía una figura y un león con un marcado carácter miniaturista y casi medieval.[120]

Los cuatro elementos que aparecen en la obra de Calderón: Agua, aire, tierra y fuego, salían a escena disputándose una corona de laurel. Calderón imaginaba a la tierra saliendo de su esfera cabalgando en un león, el fuego sobre una salamandra, al agua jinete sobre un delfín y al aire sobre un águila. Todos salían a la vez, pero sin cabalgar, llevaban una gran corona, sujetándola con ambas manos cada uno tirando de ella sin romperla, sobre el fondo infinito del universo representado.[121] Esta escena era una de las más efectistas de la representación; los elementos salían en un momento en que la luz blanca aparecía rebajada y los elementos iban saliendo poco a poco, como si estuvieran en sombras, y la luz iba aumentando en intensidad, pero no demasiado, hasta que aparecían otros personajes en escena, como *el Poder, la Sabiduría y el Amor*.[122] Existe un documento filmográfico, conservado en la Filmoteca Nacional, donde aparecen varias acciones de *La Barraca*, en el deambular por las tierras de España, y uno de los pocos fragmentos que se han conservado de esta filmación, y es precisamente esta escena que estamos comentando, donde se puede apreciar todo lo bien que se puede, esa intención onírica y fantástica que Lorca imprimió a esta obra, y toda la magnificencia y riqueza de decorados y vestuario.[123]

Los cuatro elementos estaban representados por Julita Rodríguez Mata que era el *Agua*, Mª del Carmen García Lasgoity que era la *Tierra*, el *Aire*, Modesto Higueras y el *Fuego*, Arturo Sáenz de la Calzada. Cada uno de estos figurines fueron dibujados por Palencia, así el *Agua* se representaba en azul y verde, la *Tierra* era blanca y siena tostado, el *Aire* gris de purpurina y el *Fuego* amarillo, naranja y rojo en forma de llamas. Palencia realizó varios figurines que representaban a estos personajes. El *Fuego*, que fue dibujado a la cera, tinta y toques de purpurina dorada y que a la hora de llevarlo al vestuario guardaba una gran similitud, en un traje que emulaba las llamas del fuego, acabado en un pelo, también de esta forma.[124] El *Aire*, dibujado a tinta y purpurina plateada, aparecen dos dibujos realizados por B. Palencia, de un gran esquematismo pero de una cierta similitud.[125]La *Tierra*, dibujada a tinta y a lápiz, representa un figurín acabado en una gran falda con motivos de líneas y trazos gruesos, cuando este es llevado a escena por Mª del Carmen García Lasgoity, se conservan algunos trazos originales de la idea primigenia de Benjamín, pero se añadirá una decoración en forma serpenteante que parecen distintos planetas unidos por un mismo hilo.[126] El resto de los personajes que acompañan a los

---

[120]Todos estos boceto los reproducimos en los volúmenes documentales; sacados de algunas obras que ya hemos citado y sobre todo del archivo fotográfico de la Fundación F.G.L.

[121]"Escena de los cuatro elementos". Foto del archivo de la fundación F.G.L. Reproducida en el volumen de documentación fotográfica.

[122]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p.52.

[123]Existe una copia en video de esta secuencia en la Casa-museo de F.G.L. de Fuentevaqueros (Granada), la que hemos consultado.

[124]*La vida es sueño*- Personaje, el fuego. Arturo Sainz de la Calzada. En el archivo de la Fundación F.G.L. (Lo reproducimos).

[125]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p.

[126]*La vida es sueño*. María del Carmen García Lasgoity en el papel de Tierra. Archivo de la Fundación F.G.L. (Lo reproducimos).

elementos, el *Delfín* (tinta, acuarela y lápiz), el *Águila* (collage, tinta china y toques de gouache, aunque existe otro dibujo realizado en acuarela, tinta y toques de purpurina plateada), y un dibujo a lápiz del *León*, realizados todos por Palencia en una misma línea estética.[127]

El auto sacramental de Calderón tendría un personaje medular e importante, fue *La sombra*, que fue representada por el propio Federico García Lorca, como un verdadero actor, y aparecía con un traje en el que imponía salir cubierto de velos que ocultaban la fisonomía.[128] El vestuario que sacaba Federico fue uno de los más sofisticados de los que aparecieron en escena; envuelto en amplios tules negros con un tocado bicorne del que pendían también oscurísimos velos que apenas dejaban transparentar su rostro.[129] El dibujo que realizó Palencia era muy similar al que aparecía en las fotografías, con lo que podemos suponer que no hubo cambios a la hora de llevarlo a escena.[130]En el segundo acto de la obra, según Federico, ya que Calderón no dividía el auto en partes, aparecían otros personajes nuevos como "*el Entendimiento*" y la "*Luz*" de Gracia, así como el "*el Albedrío*". Calderón consideraba al Libre Albedrío como un ser más bien perverso, tendiente a procurar la caída del Hombre, que era otro personaje de la obra, y en la que lo consigue, a pesar de que el "*Entendimiento*" y la "*Luz*" lo intentan evitar, pero el "*Albedrío*" aliado, de la "*Sombra*" y del "*Príncipe de las tinieblas*", cada vez que salían a escena, hacían que la luz disminuyera de intensidad, y empezaba a aparecer el color rojo en la escena. Aunque la "*Sombra*" se acompañaba siempre en su salida del frío color azul, la "*Luz de gracia*" iba siempre blanca acompañada con reflejos nacarados y el Hombre, es meramente de barro, *desdichada arcilla*.[131]

B. Palencia realizó varios dibujos de los distintos figurines citados: del "*Entendimiento*", hay hasta cuatro dibujos, y todos coinciden en una misma línea estilística, más cercanos a un realismo o a lo terrenal, coronados todos con una especie de Tiara y todos ellos cubiertos con grandes trajes, largos faldones hasta abajo. Dibujados en la misma técnica que los anteriores, en *collage*, gouache, tinta y purpurina plateada. Del "*Albedrío*" hay dos dibujos en un mismo papel, uno por delante y el otro aparece al dorso. El primero es un *collage*, pintado a acuarela, tinta y purpurina dorada, mientras que el segundo, mucho más abocetado, sólo está dibujado a lápiz. El dibujo más acabado fue el que se llevó a escena, como se puede ver por los documentos fotográficos, es un traje cubierto enteramente de trazos gruesos, completamente arlequinado, sin duda uno de los trajes más vistosos. En el "*Príncipe de las tinieblas*", dibujado a tinta china y a lápiz, guarda el figurín una cierta similitud con el anterior, tal vez porque en la obra también son aliados. Muy arlequinado resulta bastante provocativo. Sin embargo, "*la Luz*", tiene un figurín realizado para un personaje femenino, como indica el mismo dibujo, aunque aparecen dos dibujos sobre el mismo papel, uno más pequeño abocetado y otro más grande terminado, también en *collage*, tinta con toques de gouache y lápiz. Es un traje bastante fantástico, con líneas y estrellas a modo de cometas, muy en consonancia con lo que el personaje representa. "*El Hombre*", tiene dos figurines, uno dibujado a lápiz y tinta china más incompleto, y otro realizado a gouache, tinta

---

[127]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p. Ver foto de la Universidad Central de Madrid de 1932, donde aparecen todos los personajes de la obra . (La reproducimos).

[128]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 285-286.

[129]Ver fotografías del archivo de la Fundación. Tres documentos gráficos cortesía de Gonzalo Menéndez Pidal. (Los reproducimos).

[130]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno...*, s.p. "Sombra", dibujo a la cera y tinta.

[131]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *Teatro universitario...*, pp. 54-55.

y toques de purpurina plateada y dorada, además de *collage*. Este segundo traje, mucho más acabado, aparece más cercano a la realidad, a la tierra, por sus ropajes más convencionales, con una gran espada y un tocado en la cabeza acabado en una gran pluma.[132]

El tercer acto lo iniciaba la aparición del "*Amor*", su interprete era siempre femenino, juntamente con el "*Poder*", que decide perdonar al Hombre. Aparece también la "*Sabiduría*" para quitarles las cadenas al Hombre, asumiendo el papel de "*Cristo*", liberándole del pecado. La luz se tornaba de azul y aparecía de nuevo el "*Príncipe de las tinieblas*" y la "*Sombra*", decididos a matar al Hombre, pero el puesto de éste lo había tomado la "*Sabiduría*", y deciden perdonarlo para toda la eternidad, dando fin así al auto sacramental de *La vida es sueño*. El dibujo del "*Amor*", hecho en un *collage* de tinta, acuarela, gouache y ceras, representa a un personaje femenino, es un sencillo e inocente vestido, tocado con una cinta en el pelo. De la "*Sabiduría*" existen dos dibujos, uno a lápiz y otro más acabado en *collage*, con tinta, gouache, lápiz, purpurina dorada, muy similar al figurín del "*Entendimiento*". Por último del "*Príncipe*", existen tres dibujos a lápiz muy sencillos siguiendo la línea anterior pero en un marcado carácter terrenal.[133]

Haciendo un pequeño balance de lo que hasta aquí hemos dicho a propósito de la aportación plástica a la obra que montó Lorca, tenemos que tener en cuenta varias opciones; en primer lugar, en lo que se refiere a la técnica empleada para la realización de los bocetos, una y otra vez utiliza el *collage*, técnica que inventó la estética cubista y que más tarde la retoman los artistas surrealistas como una de sus aportaciones fundamentales, quiere esto decir, que el conocimiento que Benjamín Palencia de las nuevas aportaciones estéticas de vanguardia era un hecho, ya hemos analizado que precisamente este pintor será uno de los más avanzados en los años anteriores a la Guerra Civil, que abandonará más adelante para acercarse a una arte *pseudoimpresionista*. Palencia diseñó los decorados para la obra, que fueron de los más innovadores de *La Barraca*. Se conservan unos bocetos para maquetas de decorados de *La vida es sueño*, dos concretamente que representan un castillo o torre medieval, en una interpretación verdaderamente moderna, en un lenguaje muy cercano al cubismo y al surrealismo. Otro boceto conservado, representa una arca muy cercana al estilo mozárabe con la representación de un demonio al fondo, nos acercan a un lenguaje interpretativo cercano a lo medieval, concretamente a lo altomedieval, ya que como dijimos se inspiró para el diseño de todos estos bocetos en el *Apocalipsis de San Juan* del Beato de Liébana, y esto con toda probabilidad se manifiesta en los dibujos.[134]

Este auto sacramental de Calderón fue uno de los más trabajados en todos los aspectos de producción y realización, también fue uno de los montajes más aplaudidos de *La Barraca*. Desde luego, hay que tener en cuenta la predilección de Federico por esta obra y el autor, casi nos aventuramos a decir que la escogió para poder trabajar en ella directamente como actor, que también lo hizo en otras. Este fue el resultado del montaje llevado a cabo por Lorca y su grupo, con un éxito inigualable. De todas formas no debemos olvidar las distintas acotaciones que las

---

[132]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno*..., s. p. Aparecen todos los dibujos citados. (Todos los reproducimos en los volúmenes de documentación fotográfica).

[133]Ibid. En la escena final con todos los elementos, además aparecen el Amor, la Sabiduría y el Entendimiento. Ver también: SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro*..., pp. 55-56. Foto del archivo de la Fundación F.G.L. (La reproducimos).

[134]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Benjamín Palencia y el Surrealismo (1926-1936)*. Madrid: Guillermo de Osma, Valencia: La nave, Barcelona: Ignacio de Lassaleta, 1944. (*Collages*, dibujos y pinturas). Contiene fotos a color de figurines y decorados para *La Barraca*: El Albedrío, el Aire y el Oído, la insignia del grupo teatral y un boceto de maqueta para decorado, pp. 35-36.

propias obras de teatro tenían, o sea las indicaciones escénicas del autor, donde a veces, se dejaba muy claro como debían llevarse a cabo las distintas escenas del auto en este caso. Así la similitud entre las palabras de Calderón de la Barca y la puesta en escena llevada a cabo por *La Barraca*, es verdaderamente significativa; veamos el texto titulado: *Memoria de las apariencias*, que aparece al principio del auto sacramental, y que seguramente tuvo en cuenta Federico García Lorca, para llevar a buen término el montaje de la difícil obra de Calderón:

"El primer carro ha de ser un globo, lo más capaz que pueda dar de si la fachada del carro. Su primer cuerpo ha de estar pintado de boscajes y entre ellos varios animales, y el globo lineado como mapa de esfera terrestre, y entre sus líneas cuajado de rosas y flores, lo más hermoso que se pueda. Ha de haber delante dos árboles de recortado, en que descanse a su tiempo el medio globo, que se ha de abrir en dos mitades; y de la que quede fija, ha de salir una mujer, caballera en un león corpóreo.

El segundo carro ha de tener otro globo, igual en sus tamaños al primero, con diferencia de que su pintura ha de ser en su primer cuerpo de nubarrones y estrellas y en su globo lineado como esfera celeste, con signos e imágenes del zodíaco, y todo con resplandores. También se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad, que cae en dos columnas de recortado, pintados como pirámide de fuego, y ha de salir de otra mitad, que quede fija, caballera, en una salamandra, también corpórea.

El tercer carro ha de ser otro globo igual a los dos, con diferencia de su pintura sea de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas, todo de diversos pescados. Su mitad ha de descansar sobre otros dos pies, pintados de ovas, conchas y corales y demás adornos marinos, y salir de él otra mujer caballera, en un delfín corpóreo.

El cuarto carro, en correspondencia de los tres, ha de ser pintado de color de aire, cuajado de diversas aves. Ha de descansar un medio globo en dos bichas, con dos pájaros en un remate: la mujer que ha de salir de él ha de venir sobre un águila corpórea.

En uno de estos globos ha de haber en lo bajo del tablado hecha una gruta, que ha de abrirse a su tiempo, y verse en ella un hombre dormido sobre un peñasco; y porque una mujer con su pintura, podrá ser en el globo terrestre."[135]

Relata aquí el autor la introducción a la obra de los *Cuatro Elementos* (Tierra, Agua, Aire y Fuego), cada uno situado en un lugar distinto, con unas connotaciones escénicas diferentes que hacen preludiar como se desarrollará el resto de la obra, y sin duda alguna, todo esto fue tenido en cuenta por García Lorca y Benjamín Palencia, en una reinterpretación.

VI. 4.2.6. *EL BURLADOR DE SEVILLA*. TIRSO DE MOLINA.

Con *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, Federico se va a enfrentar con el personaje más universal del teatro moderno: *Don Juan*, y con una ciudad andaluza por excelencia que era Sevilla, *ciudad del amor* con una expresión lírica, que culminaría como mito con Tirso, Beaumarchais y Zorrilla, como el poeta describe en su conferencia: *Como canta una ciudad de*

---

[135]CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. "La vida es sueño". En: *Autos Sacramentales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. Vol. I, p. 126.

noviembre a noviembre (1933).[136] Pero no sería la primera vez que Federico que iba a enfrentarse con este personaje de Don Juan, ya vimos que años antes, en la madrileña Residencia de Estudiantes hacía cada año un representación que titulaban *La profanación del Tenorio*, en un intento desmitificador y bajo una poética muy cercana al surrealismo, con inagotables sugerencias freudianas, donde participaban además Luis Buñuel y Salvador Dalí, éste último se encargaba de los decorados.[137] Pero en esta ocasión, Lorca volvería a la idea primigenia del mito del Don Juan, con su creador Tirso de Molina, en una versión que según Francisco García Lorca, era la mejor que se había hecho,[138] y que el mismo poeta corrobora en una declaración a propósito del montaje de la obra por el grupo *La Barraca*:

"Todo el mundo- nos dice- ha quedado entusiasmado. . Hemos hecho una labor magnífica. Unamuno vió "El burlador de Sevilla", y tanto le gustó que, encontrándonos luego en Zamora quiso oír y ver de nuevo la obra de Tirso. ¡Qué grande es Unamuno! ¡Cuánto sabe y cuanto crea! El Primer Español..."[139]

Y tal vez, el hecho de que este montaje sea considerado como uno de los mejores que realizó, puede deberse además del texto de Tirso en si; a la especial adaptación que realizó el poeta granadino de la misma, como ocurrirá con *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*, que más adelante analizaremos. Lorca se tomaba ciertas libertades a la hora de llevar a escena algunas obras, aunque siempre era respetuoso con el texto original y su autor. En este montaje, el texto sufrió algunos cortes, tal vez para acortar la longitud de la misma, en beneficio de añadir nuevas canciones y bailes, por ejemplo en " la boda de la hija del campesino."[140]

Tanto Federico como Ugarte, mantendrían la vigencia de una obra concebida en el siglo XVII por un fraile, obras con trucos y engaños que hoy podían parecernos pueriles, y lograron repercutir con ella en las fibras emocionales de los espectadores y *espectadoras*.[141] No olvidando que el inconsciente colectivo de los españoles, estaba siempre presente el *Don Juan* de Zorrilla, que aparecía puntualmente todos los años sobre las tablas de los escenarios de noviembre; y quizá esa contraposición entre un Don Juan romántico y decimonónico y el tratamiento barroco y específico de Tirso, estuviera la idea de Federico y Eduardo Ugarte.

Tirso de Molina recogió con esta obra toda una tradición barroca de leyendas sobre la figura del burlador que corrían por el espacio europeo del siglo XVII. Y estas leyendas son cuajadas por Tirso en un estupendo drama en verso, en la que la supervivencia del más adaptado queda tronchada de principio a fin. En *El burlador de Sevilla*, sería cuatro mujeres las que queden sin honor: Tisbea, la pescadora, la duquesa Isabela, Aminta y doña Ana de Ulloa, la hija del

---

[136] O.C. T. III, p. 322.

[137] ARANDA, Francisco. *El surrealismo...*, pp. 48-49.

[138] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 448.

[139] CHABÁS, J. "Vacaciones de...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 279.

[140] REPANIER, E. "García Lorca et...", p. 177.

[141] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 76.

comendador.[142]

Esta obra tampoco iba a tener decorados, ya que cuando esta se estaba llevando a cabo, Federico estaba en América y probablemente no sentía la necesidad de una decoración para la misma; había que tener en cuenta que los recursos escénicos aumentaban normalmente los presupuestos, además de que ocupaban gran espacio en las camionetas. Así poco a poco, se iban prescindiendo de los decorados, aunque hay que decir que también pudo influir en esta carencia de decorados, las pocas veces que fue llevada a escena, solamente dos: una en la Universidad Internacional de Santander y otra en Palencia.[143] Además lo que más le interesaba a Lorca eran los juegos de escena, aquello que los personajes decían o hacían y como lo representaban, creando un auténtico ambiente que podía prescindir cualquier tipo de decoración. Tanto la música, tomada del Romancero, como la del propio Federico (las canciones que cantaban detrás de la cortina negra del fondo), constituían la única decoración de *El burlador de Sevilla*.[144]

No obstante, si se pudo disfrutar de figurines, realizados por el malagueño Alfonso Ponce de León, que ya había participado en los entremeses cervantinos, y que aquí presentará unos bocetos muy influidos de la tradición del Renacimiento italiano, con un cierto aire decadente y realmente pocos atisbos de modernidad. No hubo decorados para la obra, pero si se hicieron distintos bocetos de hipotéticas decoraciones para llevarlas a escena. Existen dos bocetos firmados por Ponce de León, y conservados en la Fundación F.G.L. que representan sendos paisajes de la ciudad de Sevilla, apareciendo incluso escrito en el mismo boceto a que decorado pertenecen: uno representa "*una calle de Sevilla*" y el otro "*la capilla del comendador*".[145] Estéticamente ambos bocetos dejan bastante que desear si buscamos un acercamiento a la modernidad, más bien representan una cierta ingenuidad en una decoración que entronca más con la tradición que con la vanguardia, más radical. Pero esto no nos sería nuevo, ya que como hemos visto en su trayectoria artística su condición de artista irá marcada hacia ese *nuevo realismo*, que se estaba poniendo de moda en la Europa de finales de los veinte (ver epígrafe). En el boceto de la calle de Sevilla aparecen elementos típicos: rejas, arcos, torre medieval, sin aportar nada interesante. El boceto de la Capilla del Comendador, hay una cierta innovación, sobre todo en el tratamiento *pseudogótico* de un pequeño templete que aparece representado, dividido en cuatro planos que son cuatro arcos que dejan entrar por uno de ellos un rayo de luz. También destaca el sepulcro del comendador, representado con una figura de bastante rigidez y culminado todo con un candelabro encendido con tres velas que ayuda a crear el ambiente de la escena que pretendía retratar. Existe también un dibujo de Ponce de León titulado "*estatua de Don Gonzalo*", que es bastante interesante, no sólo por lo descriptivo, ya que indica gráficamente como debía construirse la supuesta estatua de cartón e incluso como debía iluminarse y colocarse en el escenario, sino por el tratamiento estético del mismo, que a pesar de seguir en su línea de realismo, flota alrededor un mundo de verdadera ensoñación cercana al surrealismo, estética que

---

[142]MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra.* Madrid: Colección de los mejores autores, antiguos y modernos, 1885. T. CV, p. 189. Ver también: *Obras dramáticas completas.* (Edición crítica por Blanca de los RÍOS). Madrid: Aguilar, 1946. 3 Vols.

[143]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 83.

[144]Ibíd., p. 82.

[145]*El burlador de Sevilla.* Ponce de León. " Boceto de decorado de una calle de Sevilla" y "Boceto de decorado de la capilla del comendador". (Reproducimos ambos bocetos en los volúmenes de documentación fotográfica).

el pintor malagueño conocía e interpretaba a su manera.[146]

Además de los bocetos realizados por Ponce de León, otro de los artistas que integraron el grupo teatral, diseñó otros decorados pero que nunca llegaron a plasmarse en realidad; este fue José Caballero. Ya hemos señalado la probabilidad de que los decorados no se realizasen por la falta de espacio en las camionetas, pero también pudo influir la retirada de la subvención por parte del gobierno de Gil Robles de la C.E.D.A. (Bienio Negro, 1935), impidiendo meterse en gastos mayores y no absolutamente necesarios. Sin embargo y a pesar de estas medidas restrictivas, *La Barraca*, siguió funcionando dos años más; incluso el propio Federico García Lorca se hizo eco de esta política de retirada en subvenciones, así en una entrevista de agosto de 1935, el poeta responderá con estas palabras:

"..."La Barraca", pese a que le supriman las subvenciones no morirá porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive horas ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes, ni decorados, representaremos con nuestros monos de teatro clásico..."[147]

Y es cierto, que algunas de las obras fue representada con los *monos* del uniforme de *La Barraca*, como más adelante comprobaremos. Pero en ésta, los figurines si fueron realizados, aunque no los decorados. Los bocetos de José Caballero, resultan bastante interesantes desde el punto de vista estilístico. Muy cercanos a los que realizó para *El caballero de Olmedo*. Todos los bocetos los realizó en gouache sobre papel, en una línea marcadamente clasicista pero con ciertas pinceladas vanguardistas. Caballero llegó a *La Barraca* muy joven y con verdaderas ansias de enriquecerse plasticamente; conocedor de la estética surrealista y arduo defensor en su momento, en estos trabajos la tendrá en cuenta a la hora de crearlos, acercándose tímidamente a lo que tenía de simbólica y onírica la propia obra. Los bocetos fueron expuestos en la célebre exposición de 1975 organizada por la galería Multitud y reproducidos en el citado catálogo, donde en cada uno de los mismos escribió una serie de anotaciones que indicaban a la escena a la que pertenecían o los distintos tonos cromáticos que las escenas debían tener, etc. Aparecen así, escenas que corresponden a lugares concretos: la *capilla del Comendador*, con unos arcos de medio punto peraltados, decorados con cruces y presidido todo por el sepulcro con ciertas connotaciones románticas; o la escena que representa a *Aminta la labradora*, en un supuesto decorado en construcción con una escalera a modo de granero mientras que en el fondo señalan unos árboles esquemáticos lo que de ensoñación tiene la obra; o la escena correspondiente a *Tisbea la pescadora*, toda ella repleta de símbolos marinos (anclas, velas, redes de pesca, etc.), presidiéndolo todo el figurín de la misma. Otros bocetos pertenecientes al *Burlador*, representan escenas de interior, marcados con amplios cortinajes en una alarde de verdadero *neobarroquismo*, aunque sin perder la línea marcada en un principio en ese carácter onírico y freudiano, que la propia obra destilaba. Aunque no se llevaran a cabo la construcción de los decorados, es evidente que hubo un intenso trabajo escenográfico que de todas maneras ayudaron a que la puesta en

---

[146]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca. Vida y obra en fotografías y documentos.* Granada: Fundación Caja de Granada, 1995, s. p. (También reproducida).

[147]O.C. T. III, p. 645.

escena de la obra se llevara a cabo, aunque solamente fuera en dos ocasiones.[148]

VI. 4.2.7. *EL CABALLERO DE OLMEDO.* LOPE DE VEGA.

Lope de Vega fue junto con Cervantes, el autor más representado en el repertorio de *La Barraca*. A éste corresponderá sin duda alguna, el eje central del mismo, ya que sus obras fueron las de más fuerza y las más polémicas a la hora de llevarlas a escena. Pero Lope de Vega, no sólo importaría en estos momentos a *La Barraca*, sino que fue una constante en toda su obra (la de Federico García Lorca) poética y dramática. No debemos olvidar la infinidad de estudios sobre la afinidad existente entre ambos autores, sobre todo la influencia que Lorca recogerá en obras de su creación como, *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda o Yerma*. Además impregnará de ese espíritu clasicista a la hora de llevarlas a escena, teniendo en cuenta no sólo los elementos sintácticos o estructurales de composición, sino elementos propiamente escénicos (bailes, músicas, danzas...), que tan valiosos fueron para Lope.[149] Fue *El caballero de Olmedo*, uno de los puntos culminantes en lo que se refería a puesta en escena, impregnando toda la obra de un auténtico misterio. Y esto fue así, no sólo porque Lope de Vega fuese uno de los dramaturgos más influyentes en Lorca, sino porque además era uno de sus preferidos, y concretamente se podría afirmar que entre todas las obras de Lope, ésta fue la predilecta de García Lorca, ya que probablemente fue la obra más lírica de su creador, también la más misteriosa y una de las más trágicas, teniendo ese gran valor poético y narrativo tan apreciado por Federico.[150]

El mismo Lorca, en alguna ocasión, hace alusión a esta obra y nunca escatima en elogios, tanto de la obra como del dramaturgo, al que llega incluso a poner a la misma altura de Shakespeare, simplemente por el hecho de haber escrito una obra como *El caballero...*, así en unas declaraciones después de la representación de otra obra de Lope de Vega, *La dama boba*, en Buenos Aires en marzo de 1934 que dirigió el mismo Lorca junto a su escenógrafo Manuel Fontanals, dijo:

"Yo quiero esta noche dedicar los aplausos del senado, y contando con su aprobación, a la memoria de Lope de Vega, monstruo de naturaleza y padre del teatro... Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia "El caballero de Olmedo"..."[151]

Por tanto Lorca acentuará al poeta lírico de la obra, haciendo intervenir un conjunto de voces acordes en número creciente, primero dos, después tres y cuatro en el momento más trágico de toda la acción: el de los presagios. La intención sigue siendo la misma, sólo el procedimiento

---

[148]Los bocetos aparecen publicados en las obras de SÁENZ DE LA CALZADA y en el Catalogo de la exposición de la galería Multitud. Además hemos consultado las fotografías del Archivo de la Fundación F.G.L., que aparecen sin cliché. (Las reproducimos todas).

[149]OLMOS, Francisco. "García Lorca, el teatro clásico y Lope de Vega". *Primer Acto*, 37 (1962).

[150]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 291. Ver: LONGRAN, David K. "Lorca, Lope and the idea of a National Theater: *Bodas de Sangre* and *El caballero de Olmedo*". *García Lorca Review*, 2 (1980), pp. 127-135.

[151]GARCÍA LORCA, Federico. "Sobre la representación de *La niña boba*, de Lope de Vega en Buenos Aires". 3-3-1934. En: O.C. T. III, p. 448.

es el que varía, indicando así una experiencia más segura de los elementos líricos.[152] No debemos olvidar que ésta obra fue la última que montó el grupo bajo la dirección de Lorca antes de la Guerra Civil; aunque en realidad Federico montó prácticamente el primer acto, los otros dos los dejó indicados. Esta obra fue la menos trabajada por Lorca, a la que menos ensayos dedicó, llegando incluso a no haber ensayo general, tal vez esto se debió a una cierta desgana de Federico y Ugarte, por ser la última obra que prepararon, como apunta Sáenz de la Calzada.[153]

Sin embargo, desde el punto de vista de la puesta en escena fue uno de los montajes más complejos llevado a cabo por Lorca (junto a *Fuenteovejuna*). La tragedia sufriría nuevamente los *cortes*, a los que nos estaba acostumbrados el poeta de Granada, y no se trataba de una aportación, sobre la que no estaba muy de acuerdo, sino que querría conservar toda la parte viviente del texto dramático dando siempre la imagen y sosteniendo la acción. Federico suprimió las escenas finales, aunque es cierto que aquí la amputación no iba a tener la importancia que en *Fuenteovejuna*; pero puede afirmarse que para Federico la aparición al final de la figura del rey administrando la justicia a los culpables de la muerte del caballero, no era muy aconsejable, ya que podía producir un consiguiente descenso de la acción dramática.[154] Pero estas escenas eran suprimidas por considerarse añadidas por Lope de Vega a modo de concesión al público de su tiempo, como él mismo poeta había indicado, en una famosa entrevista de 1935, que dijo en catalán:

"... *Si hi hagués fet alguna mutilació d' importancia, ho confessaria i tractaria de justificarla. Jo sóc molt franc! En "El caballero de Olmedo", pero exemple, que és una de les obres més considerables del teatre universal, he tallat, en la versió que representa l' agrupament "La Barraca", les tres escenes darreres de la venjança. Amb la mor d' Olmedo tot acaba, no és veritat? Donc, después de la mort, prou! A dormir! Les tres escenes alludides son una concessió feta pero Lope al public, i amb elles l' obra perd grandesa. Però ja és sabut que en temps de Lope el public reclamava el cástig dels culpables "¡Qué los maten!" -cridara- "¡Qué les maten!" Els autors, aleshores, els havien de matar, i axi pero culpa del "¡Qué los maten!" varen esser malmeses un grapat d' obres teatrals d' aquella época...*"[155]

No debemos olvidar que esta intervención lorquiana en el texto del *Caballero...*, entroncaba directamente con el romanticismo y posromanticismo poético y teatral. Así al recurrir a un lugar común de la cultura popular, este proyecto de Lorca apunta a un género trágico, así por ejemplo en la escena en la que lo persiguen las sombras para anunciarle la muerte:

"...*Sombras le avisaron*
al caballero,
la gala de Medina
la flor de Olmedo..."

---

[152]TREPANIER, E. "García et...", p. 178. Ver: JAREÑO, Ernesto. "*El caballero de Olmedo*, García Lorca y Albert Camus". *Papeles de Son Armadans*, 174 (1970), pp. 219-220.

[153]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 97.

[154]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 446.

[155]TOMÁS, Joan. "A proposit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre classic espanyol". *El mirador*, 19-9-1935, p. 5. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 336-337.

Y estos versos grabados siglo tras siglo en la memoria de los españoles, seguían resonando a modo de llanto o deploración en el espíritu del poeta, y también en el recuerdo de quienes vieron la obra en 1935.[156]

Cuando se empezó a ensayar la obra, ni los figurines, ni los decorados estaban hechos, que quedaron encargados a José Caballero. Así que los primeros ensayos se hacían con las cortinas del Auditorium, que eran de color marrón oscuro, pero no pasaría como en *El burlador...*, que no se hicieron los decorados. La escenografía, que resultó de los bocetos que más adelante analizaremos, fueron hechos de una forma bastante sintética, del mismo modo que en *La tierra de...*, estuvieron realizados en forma de biombos que se sujetaban con remos al escenario. Eran tres decorados: uno para representar el interior de la Casa de Inés; otro para el exterior y un tercero que era el paisaje de Castilla donde tras haber triunfado en los juegos, ha de morir Don Alonso. Los biombos eran bastante grandes, pero fáciles de sustituir y mover.[157] Afortunadamente se han conservado bastantes documentos fotográficos a los que podemos aludir. Así la foto en la que se representa el interior de la casa de Dª Inés, podemos observar claramente el sistema de los biombos utilizado, además de la sencillez esquemática del mismo; sólo aparece una puerta abierta en la parte derecha con arco de medio punto y una cortina ladeada por donde entraban y salían los actores; y en la parte izquierda una pequeña ventanilla dibujada, y en el centro del panel aparece lo más desconcertante: una decoración semi-abstracta difícil de descifrar, fue sin duda lo más innovador y verdaderamente vanguardista en el montaje plástico de ésta obra.[158] En el exterior de la casa de Dª Inés, se vuelve a aprovechar pare de la decoración utilizada anteriormente, así el biombo que representaba la puerta de salida en la escena anterior, aquí se mantiene como puerta de entrada, mientras que en el centro se ha colocado una reja y una ventana abierta donde los personajes podían conversar.[159]

Pero sin alguna duda, el más interesante de los decorados será el correspondiente al paisaje castellano, donde moría el caballero. Es el más innovador de los tres y el más cercano a una estética más vanguardista. Compuesto por tres paneles distintos e irregulares, aunque los tres tienen forma rectangular, dibujan un paisaje nada natural, sino más bien onírico, muy cercano al surrealismo. Los árboles que aparecen son esqueléticos, apenas quedan señalados, el paisaje es ondulante y se pierde en la infinitud, mientras que en la parte izquierda, en el panel más alto, se representa una especie de alfileres o agujas (como los presagios) gigantes, que proyectan sus sombras de un modo inquietante, mientras en el cielo brillaba la luz planeta Saturno.[160]

Estos decorados que se realizaron no desmerecieron en nada de los bocetos que Caballero diseñó, aunque en un principio plantearon problemas que parecían de difícil solución, aunque al final todo se llevó a cabo de un modo sencillo. Ya que estos bocetos tenían un sentido escamadas de la puesta en escena, y se llevaron a escena prácticamente igual que los diseñó Caballero, tanto el exterior de la casa de Dª Inés, como el paisaje castellano, son idénticos en ambas realizaciones. Toda esta actividad escenográfica que estaba llevando a cabo José Caballero, al igual que en sus

---

[156] GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inconcluso*...., p. 22.

[157] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro*..., pp. 99-100.

[158] Escena de *El caballero de Olmedo*. Madrid, noviembre 1935. Aparece Luis Risoto. Foto del archivo de la Fundación F.G.L. (La reproducimos).

[159] *El caballero de Olmedo*. Luis Risoto. Archivo de la Fundación F.G.L. (Publicada por José Luis Cano).

[160] Ibíd. (Sin publicar).

otras intervenciones, a pesar de su juventud, al tratar los escenarios en sus bocetos e inventar las formas de decoración y ornamento; está realizando formas escultóricas y arquitectónicas. Son elementos plásticos que componen el espacio real del escenario. En todos estos bocetos domina la seguridad geométrica a través de una línea segura delimitando muy bien los contornos y los volúmenes, son dibujos de un auténtico pintor,[161] de ahí que utilice tres colores distintos para cada uno de los biombos: gris, rojo y beis.

Una mención especial merecen los figurines diseñados por Caballero, que habían sido inspirados todos ellos en el volumen I de la *Historia de la moda* de Max Von Boehn (Ya había servido de inspiración para Lorca y Ontañón en el montaje de 1933 de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, también para los figurines, ver capitulo correspondiente), correspondiendo concretamente a la Edad Media, al siglo XIV.[162]

Evidentemente, cada uno de los figurines que diseñó José Caballero para esta obra tenían indicaciones, igual que los bocetos que realizó para *El burlador...* Aparecen con indicaciones sobre tipos y calidades de telas. Así en las calzas, en las capas, y ropillas llevaban inscripciones de cada uno de los personajes, como se puede observar perfectamente si observamos los distintos documentos fotográficos conservados. Caballero hizo nueve figurines, uno para cada uno de los personajes que aparecen en la obra: Inés, Leonor, Tello el criado, Fabia, Don Alonso, El caballero, Don Pedro, Mendo, Don Fernando y Don Rodrigo.[163] Todos ellos muy estilizados, pertenecientes a una línea más cercana al Renacimiento que al Alto medievo.

Hay que apuntar, que la primera obra en la que se empleó la concha del apuntador fue precisamente en ésta, todo ello por las dificultades que se plantearon desde el principio, aunque finalmente todo saldría bien. Salvo el estreno en Santander, que fue un pequeño fracaso como la representación en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde se estrenó; la obra de Lope constituyó un auténtico éxito allí donde se montó.[164]

VI. 4.2.8. *FUENTEOVEJUNA.* LOPE DE VEGA.

De todas la obras representadas por *La Barraca* durante aquellos cinco años republicanos (1931-1936), la más trascendental e impresionante fue la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en adaptación especial de García Lorca. Esta obra es una de las importantes del dramaturgo español del siglo de Oro y sin duda alguna, una de las obras maestras que tratan el tema de la venganza popular, o quizá justicia, contra el poderoso, atenuaba el papel protagonista hasta lograr una obra colectiva. Es una auténtica concepción lopesca que se acomodaría como molde, a algo que venía hablándose por aquellos años en el teatro europeo: *el teatro de masas.*[165]

Se ha dicho que la incorporación de esta obra al repertorio de *La Barraca*, pudo estar

---

[161]Fotos del Archivo de la Fundación F.G.L. (Sin cliché).

[162]BOEHN, Max Von. *La moda, historia del traje...*; Vol. I.

[163]LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix. *El caballero de Olmedo.* Zaragoza: Ebro, 1957, pp. 29-30. Ver: ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el...".

[164]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 104.

[165]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 445.

influida por el hecho de que el Comité de Estudiantes había objetado, al final del primer año de actuación del Teatro Universitario, que había prestado demasiada atención al lado artístico de la empresa y no bastante a su aspecto social. Por eso *Fuenteovejuna* venía como anillo al dedo. Y como vamos a ver, Federico acentuó su montaje hacia un contenido social, sin olvidarse evidentemente de lo artístico, en esa mezcla peculiar que dominaba el teatro y el arte del momento entre la tradición y la vanguardia. Pero esta obra emanará una serie de ideales muy acordes con la coyuntura histórica del momento. Como apunta Suzanne Byrd, destacó por su concepto de *innovación en la transmisión del espíritu democrático y humano de la nueva república*, se desarrolló de este modo la interpretación de *Fuenteovejuna*, en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas. Quedando intacta la intención lopesca, sin embargo, logró nuevas dimensiones de incidencia en su pintura de los males del señorío y del caciquismo. Con este motivo, Lorca suprimió el argumento secundario, en el que el joven maestre de Calatrava conspira con el Comendador contra el dominio de los Reyes Católicos, atacando a Ciudad Real. Por tanto, resultaba menos compleja la traba argumental principal, manteniendo el interés de los espectadores y a la vez trasponiendo la acción a una época contemporánea con la República. Así los campesinos, que todavía en la década de los treinta vestían trajes rústicos, podían reconocerse e identificarse con los personajes en el drama, ya veremos con los figurines que Alberto Sánchez diseñó para esta obra, entraban dentro de esta línea.[166]

El que *La Barraca* llevara *Fuenteovejuna* en su repertorio, fue muy significativo dentro del entorno del debate que venimos planteando, fue estrenada en 1933 por el grupo teatral este no dejó de reponerla continuamente durante su corta vida. Teniendo siempre un notable éxito. A pesar de que ciertos criterios investigadores del momento, pretendían dar una visión conservadora de Lope de Vega; pero por otra parte se le veían valores progresistas, teniendo divididos, por tanto, a la erudición literaria del momento, sin que en el fondo importara mucho su talla literaria.[167] Sin embargo, Lorca tendrá en cuenta su valor literario y dramático, considerando a Lope de Vega como uno de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos; así lo que hará con *Fuenteovejuna*, fue separar todo el drama político que la obra contenía del siglo XVII, limitándose a seguir su drama social, que en definitiva era lo que constituía el drama español contemporáneo, de ahí el ardiente entusiasmo que siempre suscitaba el público, el mismo Lorca lo recuerda:

"... *Nuestros camiones con los anagramas y distintivos de la República no expusieron a una pedrea en Estella, que es un pueblo carlista después de haberlos congregado y haber explicado, como acostumbramos, el asunto de la obra que íbamos a dar, la vida de quien la escribió y demás cosas, hicimos la obra que era "Fuenteovejuna", de Lope... Y al final nos aclamaron... Lo más sugestivo, lo que habla de una resurrección, son los gritos de "¡Viva España!", que acogen con frecuencia nuestras representaciones...*"[168]

Como señala Francisco Olmos, la mejor caracterización que puede hacerse de la relaciones del teatro de Lorca con el teatro del siglo XVII, y concretamente con Lope de Vega, parece hallarse contenida en la idea que ha guiado a nuestro dramaturgo en el montaje de *Fuenteovejuna*,

---

[166]BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, p. 13.

[167]OSUNA, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939.* Valencia: Pre-textos, 1986, pp. 98-99.

[168]O.C. T. III, pp. 550-551.

que es la idea que ha guiado a toda su producción dramática.[169] Pero será el propio Lorca el que no explicará su intención en la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, así en una entrevista, declaraba el poeta:

"... *Volem un altre exemple de com procedixo i he procedit sempre amb els clássic en general i més concretament amb Lope de Vega. Eus l' oferix "Fuenteovejuna". D' aquesta obra només n' he donat, en las representacions de "La Barraca", seixanta escenes. He separat tot el drama politic i m' he limitat a seguir el drama social. Peró ho he advertit. No he dit: Ara a neau a veure i escoltar "Fuenteovejuna", sin' que he anunciat: "Vaig a presenta- vos una antologia de "Fuenteovejuna"...*"[170]

Hemos señalado en más de una ocasión la tendencia social imperante en algunos grandes directores de la escena europea del momento, como Brecht, Piscator o Reinhardt, y pudo realmente haber influido en su montaje de *La Barraca*, ya que suprimió el final de la obra donde aparecían los Reyes, y los vistió con trajes contemporáneos, así el Comendador podía confundirse con un cacique del momento. Versión de auténtico efecto revolucionario, pero que respondía a la necesidad de simplificar la complejidad barroca del teatro clásico, adaptándolo a un público sencillo.[171]

García Lorca , como en las otras adaptaciones que realizó, en *Fuenteovejuna* también procuró que en el desarrollo de la intriga de cualquier drama el público no se aburriera, ni se distrajera. Por eso eliminó del argumento toda dispersión, con lo que consiguió impulsar agudamente la acción principal. Los cortes, no obstante, fueron hechos con extrema habilidad, para no despojar en nada a la obra de su belleza y poética teatral. El propio Lorca aclarará la tesis de esta técnica en una entrevista realizada en 1934, y que reproduciremos casi en su integridad, por su gran ayuda a nuestra comprensión:

"... *No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, cuadros ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. La obra, tal como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su armazón y en su desarrollo.* [...] *La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes, sería muy fácil, pero es un sacrilegio. Los cortes, en cambió son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua que, no obstante, es la que ha emprendido, porque era la única que debía realizar. Cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía, es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es lo que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido entre las manos. La obra se representará, pues, aligerada, cortada, nunca refundida. Queda no sólo lo esencial, sino lo mejor de ella, porque sin ser esencial, sino lo mejor de ella, porque cuando he encontrado un verso de soberana belleza, aun sin ser esencial a la acción o a la idea, lo he dejado, lo he respetado, porque habría sido una profanación tocarlo. Y así, creo, esto y seguro de que la obra de Lope llegará al público* [...] , *no sólo con toda su lozanía, en toda su gracia, en todo su donaire, sino*

---

[169]OLMOS, Francisco. "García Lorca, el teatro...", p. 19.

[170]TOMÁS, Joan. "A proposit de...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 337.

[171]UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca y el club...". En: *Lecciones sobre...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 51 y 64.

también más perfecta, porque ahora queda de ella lo más grande, lo más justo, lo más hermoso, lo más bello..."[172]

Aunque en esta entrevista Lorca se refiera en concreto a la adaptación que también hizo de *La dama boba*, en Buenos Aires en 1934, con decorados de Fontanals, podemos aplicarlo perfectamente a las otras adaptaciones que realizó, y entre ellas: *Fuenteovejuna*. Esta técnica de simplificar el argumento, atrapa la atención del espectador desde la primera escena. Además tenemos que tener en cuenta, que Lorca nunca se tomó libertad con el texto de Lope, sino que lo sintetizó para lograr así, una unidad más clara de desarrollo. Para un público campesino, rústico o simplemente popular; lo importante era la comprensibilidad y la posible relación que encuentre entre la obra y la vida actual.[173]

Tanto la música como la danza tuvieron su papel primordial en la puesta en escena de la misma. Para hacer de *Fuenteovejuna* un espectáculo lírico, como Lorca pretendía, las canciones indicadas en los textos del Siglo de Oro, fueron armonizados por Ernesto Halffter, discípulo de Falla, para bandurria, guitarra y laúd,[174] que eran instrumentos tradicionales de la música española. El coro de *La Barraca* cantaba mientras tres parejas de bailadores danzaban, creando un ambiente de regocijo popular. Esto fue posible a la colaboración de la *bailaora* Pilar López Julvez, que ya había colaborado también en *El retablo de las maravillas*, y entre las danzas folclóricas que montó, destacaron: el aire asturiano "*Sal a bailar, buena moza*"; "*Las agachadas*", un baile andaluz que arregló y armonizó el propio Lorca con la música popular para conseguir el espíritu señorial y tradicional a la vez. Estos fueron los bailes que se integraron en la obra sin ser versos de Lope de Vega. También el "*romance de Fuenteovejuna*", fue concertado del mismo modo que las anteriores a la antigua música tradicional española.[175]

Pero volvamos nuevamente a la razón argumental de *Fuenteovejuna*, ya que hemos hablado del carácter social que la obra adquiriría bajo la dirección de Federico, no debemos olvidar que una característica muy común entre los dramas barrocos del siglo XVII (y por eso también de Lope) corren dos acciones paralelas siempre enlazadas; una de carácter social: insurrección del pueblo contra el noble que pisotea su dignidad; y otra de carácter político: la legitimación de la venganza popular por la intervención del rey, que sanciona como justo lo hecho por el pueblo al margen de toda legalidad. La obra es a la vez, un canto al pueblo español y a los Reyes Católicos; y estos dos temas se funden en las escenas finales con la aparición de los mismos, y fueron éstas las escenas que suprimió Federico, con lo que quedaba disminuido el tema político y realzado el social; la insurrección contra el poderoso, así como dice el hermano del poeta, *Fuenteovejuna*, fue una obra muy representada en la Rusia revolucionaria, con lo que debemos suponer que la supresión de los Reyes Católicos también se llevaría a cabo en este país, realzando así contra la intención de Lope, el esquema revolucionario. No debemos olvidar que uno de los artífices principales de este montaje lorquiano, fue el escultor toledano Alberto Sánchez, que posteriormente a la Guerra Civil española trabajó en la U.R.S.S. como escenógrafo

---

[172]RAMÍREZ, Octavio. "Lope de Vega en un Teatro Nacional". *La Nación*, 25-2-1934. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 332.

[173]BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, p. 16.

[174]TREPANIER, E. "García Lorca et...", p. 176.

[175]BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, p. 16.

en numerosas obras, entre ellas esta que nos toca analizar.[176]

Y fue precisamente Alberto Sánchez el encargado de llevar a cabo el diseño de los distintos bocetos para los decorados y figurines de la obra; uno de los artistas más destacados de la España anterior a la Guerra, injustamente olvidado (Ver epígrafe dedicado al mismo)y poco a poco ha ido saliendo a la luz, a pesar de que la mayoría de su obra se ha perdido, principalmente como consecuencia de la Guerra Civil. La acción de la obra se desarrollaba originalmente en la España de los Reyes Católicos, pero Federico la montó para el entorno histórico del momento histórico contemporáneo, los años de la República, así Alberto tuvo que atenerse a estas normas a la hora del diseño sobre todo de los figurines, que correspondieron verdaderamente a campesinos españoles de los años treinta.[177] Sólo nos basta observar, algunos de los ejemplos que se reproducen en distintas publicaciones que hemos consultado, en los que aparecen estos figurines, que fueron conservados por la viuda de Alberto, Clara Sánchez, durante mucho tiempo en Rusia. Nos referimos concretamente a "*Laurencia*", "*Alcalde*", "*Soldado*" (o Comendador) y "*Mozo*", todos ellos con ese tinte de contemporaneidad de la que hemos hablado.[178]

El traje del Soldado, que era el Comendador, era de pana ocre que parecía terciopelo; llevaba puesta una banda con una chapa de latón en medio, en la que si bien no se leían las letras de la *leyenda de los Girones*, el público podía suponerle grabada. Además llevaba bordada en oro una gran Cruz de Calatrava, orden a la que pertenecía. También llevaba chaleco y camisa, pero no corbata. El figurín que dibujó Alberto correponde perfectamente a la descripción citada.[179] Los criados del Comendador, o mozos, iban vestidos de pana clara, en tonos ocres, con chaquetillas cortas y con fajas-negras o rojas- tampoco llevaban corbata pero sin camisa blanca.[180] El traje que llevaban los paisanos, también era contemporáneo, totalmente de paño negro, adornado con sombrero de alas anchas del mismo color.[181] Otros figurines como el "*Alcalde*", eran muy similar al de los paisanos, todo de traje negro y con un sombrero de ala ancha, muy rústico, sin olvidar el bastón de mando.[182] El figurín de "*Laurencia*", es una muy típica del momento, con pañuelo al cuello, corpiño, refajo por debajo de la rodillas y delantal blanco. Similar es también el de "*Pascuala*", con la única innovación de una toquilla sobre los hombres.[183] Evidentemente existe variada documentación fotográfica del montaje de *Fuenteovejuna*, al igual que de los demás. Alguna de ellas publicadas (por ejemplo la de José Luis Cano) y otras dos inéditas, donde podemos corroborar perfectamente todo lo apuntado hasta aquí sobre los figurines y la posterior

---

[176]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 445-446. Ver: VEGA CARPIO, Lope de Félix. *Fuenteovejuna*. (Edición, estudio y notas de Tomás GARCÍA DE LA SANTA). Zaragoza: Ebro, 1957.

[177]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 31.

[178]BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, pp. 26, 42, 59, 69. (Los reproducimos en los volúmenes correspondientes a la documentación fotográfica).

[179]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en su...*, p. 39. El boceto es propiedad de la familia, aparece la firma de Alberto y el nombre "Soldado". 32x46'5 cm.

[180]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 66. BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, p. 69.

[181]Ibid., pp. 65-66.

[182]LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en su...*, p. 39. El figurín está realizado en acuarela, 33x48'5 cm. Es propiedad de la familia. Firmada. (Lo reproducimos).

[183]Ibid., p. 39. Acuarela sobre papel. 30x40 cm. Propiedad de la familia. Firmada.

realización de los trajes, además de aparecer los distintos telones de los decorados que ahora vamos a comentar.[184]

Pero fue en los decorados donde realmente Alberto destacó por encima de todos como un escenógrafo verdaderamente de vanguardia. Desde el punto de vista plástico, fueron los más innovadores de los que se realizaron para *La Barraca*. Alberto puso todo su saber aprendido en todos los años de su formación, en la realización y diseño de unos decorados que nos recordarían en primer lugar a aquellos Campos Castellanos que pintaba junto a su amigo y compañero, Benjamín Palencia en la *Escuela de Vallecas*. Los bocetos que pintó, tanto para el decorado central, como para los laterales, tuvieron las mismas características estéticas, muy similares al telón que realizó para el famoso ballet de *La Argentinita* titulado "*La romería de los cornudos*", donde aparecía también ese paisaje castellano ondulante, irreal, casi de ensueño, con carros y animales que tanto nos recuerdan a las composiciones de Maruja Mallo, compañera también junto con el poeta Rafael Alberti, de la citada *Escuela de Vallecas*.[185] Estos decorados se asemejaban mucho a su obra escultórica desde el punto de vista estético: de formas retorcidas, martirizadas, verdes, rojizas u ocres, que podían compararse con órganos humanos o animales en todos los atributos que aparecen.

Cuando Carlos Morla Lynch, recordaba la representación de *Fuenteovejuna* llevada a cabo por *La Barraca* en Santander en 1934, la cual produjo una gran expectación y agrado, además de una auténtica extrañeza, que cuando fueron contemplados, llegó a declarar:

"... *Mucha gente. Agrado inefable de encontrarnos de nuevo con Federico en este escenario que me produce sensación de ensueño, de algo irreal... Comienza el espectáculo con el derrumbamiento del telón de fondo- obra de Alberto- que se viene abajo lentamente, en forma de irremediable, ondulándose y doblándose a todos lados, para quedar por último, hecho pedazos en el suelo. El percance en nada perjudica a la representación. Por el contrario, le imprime aún más colorido y carácter. Nadie lo toma por trágico. Hechas las reparaciones del caso y apuntalado más o menos los decorados, se inicia la obra en escena...*"[186]

El telón al que se refiere Carlos Morla, se corresponde con el que aparece dibujado en el centro lo que Alberto llamó "*pájaro de su invención*", título dado también a una de sus más célebres esculturas y que aparece también en las fotografías citadas anteriormente.

Existe una fotografía que aparece reproducida en el libro de Peter Martin, perteneciente al proyecto de decorado para *Fuenteovejuna*, donde se resumen todas sus aportaciones estéticas para la escenografía de esta obra. En él aparece la casa del Comendador, con torreón y escudo; la casa es de adobe, semicubiertas con rosadas tejas; hay una rueda en primer termino entre formas plásticas de color tierra, con chimeneas antropomórficas y un paisaje que se pierde en la

---

[184]Foto publicada por José Luis Cano y dos fotos de la Fundación F.G.L. (Representación de *Fuenteovejuna*, en Ciudad Real, año 1936- Las reproducimos).

[185]BOZAL, Valeriano. "La vanguardia española...", p. 121. Aparece un fotografía en color del decorado para el citado ballet. Se conserva además del boceto aludido, el telón original en papel de 7 metros de longitud. Teatro Calderón. Propiedad de Pilar López.

[186]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, p. 403.

infinitud.[187]

En esta misma línea de creación diseñaría los decorados Alberto, siempre en consonancia con su obra plástica, así por ejemplo en su acuarela titulada: *Ríos de España desangrandose*, presenta un paisaje muy similar al anterior, lleno de olivos, rastrojos, formando un desértico paisaje o semilunar. Eran tierras de secano, duras y a la vez aradas pero con un sentido primitivo o ibérico, que podemos ver también en otras obras como, *Paisaje con esculturas*, muy acorde con los bocetos que ahora analizamos.[188] Bocetos, para el decorado central y para los decorados laterales, donde vuelve reproducir de nuevo ese paisaje de tierras rojas, sangrientas, alternando con ocres amarillos y blancos ceniza, con apenas vegetales, y los que aparecen muy esquematizados, más parecerían esqueléticos, todo erosionado y golpeado por los elementos naturales de tierra, aire y fuego, además de por el hombre. Todo ello representando una estética muy cerca del surrealismo, entendido evidentemente a lo ibérico, en esa concepción particular albertina.[189]

En la búsqueda de lo artístico, Lorca encontrará en *Fuentecvejuna*, una producción de grandes dimensiones. Se fundirán las artes del drama, el baile y de la música, con la escenografía y el vestuario. El propósito de llevar al pueblo más humilde, a las aldeas más aisladas, un retrato de los bailes y las músicas folclóricas de España, en conjunción con una obra clásica de teatro, comunicó a la escena de esa época un nuevo sentido de valores artísticos y a la vez populares. La combinación de lo clásico y lo popular, lo antiguo con lo contemporáneo, logró imantar tanta al público clásico como contemporáneo, urbano como rural. Se respetaba del drama el tema original de la democracia eficaz, pero ahora en la obra se enaltecía a la democracia social de la II República española.[190]

Por tanto, esta obra que se llevó a cabo, constituyó una demostración de que con los autores clásicos, era lícito tomarse ciertas libertades si se estimaba conveniente para lo que representado llegara más cerca del público, la condición exigible para llevar a cabo tal empresa, era que la libertad tomada cumpliera todos los requisitos exigibles. Federico prescindió del determinados planos de la obra, planos que la ubicaban en una época determinada y le restaban la universalidad que la obra tenía; de este modo quedaba al descubierto el drama rural español. Y la gente lo entendía así, aplaudía no sólo por la interpretación, la dirección, el juego escénico, los decorados, etc., sino porque se hacía patente todo aquello que el campesino español de esos años llevaba en su interior.[191]

VI. 4.2.9. OTROS MONTAJES MENORES.

Titulamos este epígrafe de esta forma, no porque los montajes que aquí analizaremos

---

[187]MARTIN, Peter. *Alberto*. (Prefacio de Pablo Picasso) Budapest: Corvina, 1964. (Seudónimo de Luis Lacasa, sobrino de Alberto). El telón lleva firma y fecha (1937). Acuarela, 92x73 cm. Propiedad familiar. Catalogado también en: LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. *Alberto Sánchez en...*, p. 40.

[188]Ibíd., pp. 38 y 196. "Ríos de España desangrandose" es propiedad del Museo Pushkin de Moscú y el segundo de propiedad familiar.

[189]Ibíd., 39. Bocetos y decorados de propiedad familiar. (Los reproducimos).

[190]BYRD, Suzanne W. *La "Fuenteovejuna" de Federico...*, p. 15.

[191]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, pp. 74-75.

fueran de menor calidad que los anteriores, pero tal vez, por lo menos conocidos. Además, fueron obras menos representadas, si exceptuamos *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, que estaba en el repertorio de *La Barraca* desde el principio. Sin embargo, no hay un acuerdo por parte de los investigadores y críticos sobre el paso o los pasos representados por Lope de Rueda. Mientras Sáenz de la Calzada, cita *La tierra de Jauja* como un paso de Lope de Rueda,[192] Estelle Trepanier y Francisco García Lorca, hablan de un paso titulado *El bobo de la olla*, que según la primera es el título que le da al quinto paso del *Deleitoso*.[193] Además Sáenz de la Calzada introduce otra representación que la llama *Fiesta del Romance*, y que los otros la eluden.[194] Nosotros, no obstante intentaremos aclarar esta pequeña confusión, siguiendo las tres fuentes citadas básicamente. Además, estos montajes nos parecieron menos interesantes desde el punto de vista de la puesta en escena, ya que prácticamente se suprimieron decorados, vestuario, etc.

VI. 4.2.9.1. *LAS ALMENAS DE TORO.* LOPE DE VEGA.

Esta obra de Lope de Vega no era un romance, sino una glosa que el autor hizo de nuestro romancero y que le inspiró la misma obra con tal título. *La Barraca*, sólo puso un fragmento en escena: el pasaje que se refería solamente al romance; que era recitado por Federico García Lorca detrás de las cortinas con una voz en *off*.[195] Evidentemente podía resultar extraño que Federico escogiera una obra tan poco conocida de Lope como era ésta, así le resultó al propio Dámaso Alonso. Sin embargo, podemos suponer que la acción de Federico supone un rescate de las obras dramáticas más olvidadas del autor español, y tal vez por eso contó con ella.[196] Se trataba sin duda alguna de una obra de signo legendario, llena de personajes históricos, y Federico de nuevo llevaría estos elementos de Lope, a un nivel puramente dramático, de unos elementos en sí poéticos o incluso épicos, como había sucedido con *La tierra de Alvargonzález* o la *Égloga de Plácida...*, sobre todo habrá una valoración de la lengua poética.[197]

Esta obra, que apenas duraba unos veinte minutos en escena, carecía de decorado, solamente existía la cortina negra al fondo, pero esa carencia podía estar justificada desde el punto de vista escenográfico, ya que las almenas, donde se desarrollaba la escena escogida, se suponía que estaban a la altura del anfiteatro, en plena sala, por tanto. Los figurines fueron los que primero realizó José Caballero para *La Barraca*, pero no fueron de gran complejidad, ya que para ellos se aprovechaba el traje (*mono*) del uniforme que llevaban todos los componentes del grupo teatral. Sólo mitad del personaje llevaba el atuendo del figurín; la otra mitad era el mono y unas cintas o cuerdas que sujetaban el traje; el pantalón también era atado con estas cintas para

---

[192]Ibíd., p. 95.

[193]TREPANIER, E. "García Lorca et...", p. 171. Ver: LOPE DE RUEDA. "El Deleitoso". En: RUEDA, Lope de. *Teatro.* (Ed. de José MORENO VILLA) Madrid: Espasa-Calpe, 1924, pp. 237-246.

[194]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 86.

[195]Ibíd., p. 92.

[196]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 448.

[197]TREPANIER, E. "García Lorca et...", p. 179.

despojarlo de su condición de tal. Lo que hacía del figurín un auténtico alarde de innovación, ya que con pocos medios se podían conseguir resultados imaginativos. Además otros personajes de la obra salían con otros atuendos, así por ejemplo, El Cid y el Conde llevaban cascos sobre la cabeza y el rey una corona visigótica no almenada y con cadenas colgando, también peluca de seda, barba y bigote pintados.[198]

VI. 4.2.9.2. *LA TIERRA DE JAUJA/EL BOBO DE LA OLLA*. LOPE DE RUEDA.

Iniciamos este epígrafe nuevamente con la polémica que hemos iniciado al principio, ya que según las fuentes consultadas podrían ser dos obras distintas del mismo autor. En principio, la confusión nos puede llegar al consultar una fuente directa, como son las propias palabras de Federico en una entrevista realizada en 1934, donde afirmaba que en año y medio de labor se habían montado entre otras, varias obras de Lope de Rueda,[199] y esto nos puede llevar a pensar que pudieron ser varias las obras representadas, cuando sabemos que en realidad esto no fue así; aunque la contradicción entre varias fuentes sigue patente, en el caso por ejemplo de lo recogido por Andrés Amorós, en sus *Cuadernos del Centro Dramático Nacional*, donde no sólo cita de nuevo dos pasos de Lope de Rueda, sino que hasta cambia el título o tal vez se confunda, cuando de vez de llamarlo *El bobo de la olla*, lo llama *El robo de la olla*, sin indicar la procedencia de la fuente.[200] Pero este error se repite en otras publicaciones. Pero, siguiendo a la fuente primordial para el análisis de *La Barraca*, es decir Luis Sáenz de la Calzada, enumera un total de trece obras representadas, y esto mismo lo corrobora el biógrafo de Lorca, Ian Gibson.[201] Será precisamente Sáenz de la Calzada, el que dirá que *La tierra de Jauja*, sólo se representó dos veces: una de ellas en Santander, la cual salió muy bien, y otra segunda vez en Canfranc, que no corrió la misma suerte.[202] Sin embargo y por otra parte, E. Trepanier, dice que algunos de los intérpretes de *La Barraca* han negado que *El bobo de la olla* formase parte del repertorio, sino que esta obra que ahora nos desconcierta tanto, fue interpretada por algunos de los componentes de *La Barraca*. como Jacinto y Modesto Higueras y Pedro Miguel Quijano, para los estudiantes de la Universidad de Jaca en Canfranc en 1934, con lo que la duda puede ser despejada como veremos más adelante, de que realmente se trata de un único paso. De todas formas, lo que realmente nos interesa es destacar la recuperación por parte de Federico de otro autor clásico y fundamental dentro de la historia del teatro español, como es Lope de Rueda, y que hasta cierto punto fue un autor olvidado:

"... *los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los*

---

[198] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 95. Existe documentación fotográfica sobre este pequeño montaje, pero no me ha sido posible localizarla, ni siquiera en la Fundación F.G.L. Probablemente esté en alguna colección particular.

[199] RAMÍREZ, O. "Teatro para...". En: LAFFRANQUE, Mª. "Federico García Lorca. Encore...", p. 65.

[200] *Lorca.* (Selecc. de texto Andrés AMORÓS), p. 81.

[201] GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Nueva York...*, p. 224.

[202] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 95.

devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos; y si viera usted lo preciosos que resultan."[203]

A propósito de lo que hemos dicho, vamos a reproducir unas palabras muy elocuentes de un contemporáneo de Lope de Rueda, como son las de Cervantes, que nos puede ser de gran ayuda:

"Ya dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne de la representación y en el entendimiento... En el tiempo de célebre español todos los aparatos de un autor de comedias (director de compañía y actor) se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicas blancas guarnecidas de guadamén dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora. Aderenzábalas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos a pie ni a caballo. No había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componía cuatro bancos en cuadro, cuatro o seis tablas encima, con que se levantaban del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una a otra parte, que hacían lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo."[204]

Son significativas estas palabras escritas por Cervantes sobre el dramaturgo coetáneo Lope de Rueda, principalmente porque nos ayudan a comprender la predilección de García Lorca por los pasos de este autor; y esa coincidencia y similitud con el espíritu de fundación itinerante de *La Barraca*, ya que Lope de Rueda fue ante todo, un autor de pasos, pero también fue un *director escénico* y llevó muchos de sus pasos y otras obras por algunos lugares de la geografía española de su época, con esos pocos medios con los que contaba y con esa falta de escenografía a la que alude. En este sentido entroncamos directamente con el montaje de Federico *La tierra de Jauja*, ya que lo hizo como en los entremeses cervantinos, sin decorados, ni figurines, al objeto de representarlo al final de una obra de larga duración, como era por ejemplo *Fuenteovejuna*. Aunque el montaje solía ser breve, apenas si duraba un cuarto de hora, Federico se preocupó de buscar una música apropiada para la misma, al igual que en el resto de los montajes. Reproducimos una palabras literales, que nos van a ayudar a descifrar este misterio que venimos señalando desde el principio, si se trataba de un paso o al contrario eran dos, dicen así las palabras de Sáenz de la Calzada:

"... pero el Paso de la letra de esta música era: "Mala noche me diste, Mª del Río, mala noche me diste. Dios te la de peor". La cantaba Jacinto Higueras, el bobo de la olla, quien salía con una cazuela, para llevarsela a su mujer, que estaba trabajando; Jacinto Higueras era el tonto del pueblo, -Mendrugo- y dos sinvergüenzas, Navas y Modesto Higueras -Panaziro y Hozinguera- con tanta hambre como total ausencia de escrúpulos, deciden entretenerle y comerle de cazuela; lo consiguen hablándole de La tierra de Jauja, en la que hay ríos de miel y todas las exquisiteces imaginables y aún inimaginables; mientras el tonto escucha lo que uno

---

[203] SALAVERRÍA, José Mª. "El carro de la...". En: LAFFRANQUE. M. "Federico García Lorca. Declarations...", p. 310.

[204] CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de . "Prólogo al lector" de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados.* Madrid, 1615. En: *Obras dramáticas II.* (Ed. de Francisco YNDURAÍN) Madrid: ATLAS, 1962, p. 73.

la dice, el otro come cazuela; el bobo sigue oyendo embelesado hablar de guisados, de pasteles, de salsas riquísimas y así, turnándose, los dos sinvergüenzas le comen lo que el pobre Mendrugo llevaba a su mujer..."[205]

Queda aquí por tanto, despejada la duda que habíamos planteado al principio del análisis de este paso, vemos que se trata del mismo paso: *La tierra de Jauja* y *El bobo de la olla*, sólo que son llamados de manera diferente según la fuente que se consulte, aunque como dijimos al principio, procedía del quinto paso titulado *Deleitoso*, según E. Trepanier solamente se representó una vez, aunque siguiendo a De la Cazada parece ser que fueron dos; pero tal vez esto sea lo de menos. Como hemos señalado con anterioridad, no se hicieron ni decorados, ni figurines, sino que los personajes salían en plena libertad a escena: con pelucas, sombreros, espadas, y otras indumentarias de apoyo; además de estrafalariamente maquillados y de nuevo con el mono del uniforme oficial de grupo teatral, que como en *Las almenas de Toro* se habían atado cintas desde la rodilla hasta los pies, con objeto de que el pantalón simulase unas calzas de la época.[206]

VI. 4.2.9.3. *EL ROMANCE DEL CONDE ALARCOS.* (ANÓNIMO).

Para terminar con este análisis sobre los montajes que realizó *La Barraca*, durante toda su trayectoria, queremos acabar con un pequeño montaje, que lo titulaban como "*La fiesta del romance*", ya que en realidad era llamado así cada vez que se representaba. Este montaje no estaba basado en la obra de ningún autor del Siglo de Oro conocido, como las anteriores: era una *extraña mezcla*, ideada por el propio Federico, y que se presentaba en forma recitada. Esta era una de las cosas que más le gustaban a Federico, realizándolo durante toda su vida (recordemos algunos de los recitales de muchas de sus obras como las que hizo del *Romancero Gitano* en 1926 o la que hizo de *Poeta en Nueva York*, que no fueron las únicas). Además, escribió numerosísimos romances, de modo que esta *fiesta del romance*, no debió de costarle demasiado, ya que la forma poética era la predominante.[207]

El Romance del Conde Alarcos, fue tomado del romancero tradicional español, tal vez de alguna tragedia épica o de alguna gesta olvidada. Federico lo montó a modo de tragedia griega, con un coro que se colocaba a ambos lados del escenario, y es precisamente este coro el que cantaba lo que iba sucediendo en escena.[208]

La decoración se constituía básicamente de los distintos focos de colores que se proyectaban sobre la escena. Los figurines, los dibujó de una forma sencilla y simple, Manuel Ángeles Ortiz, consistente en túnicas griegas que cubrían a los componentes del coro, que era totalmente de color blanco; además las mujeres del coro llevaban velos en la cabeza. También otros figurines como el de la Infanta, consistía en un traje de lamé de plata y con un gorro que

---

[205] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 96. (El subrayado es mío).

[206] Ibid. Ver también: Paso V de *El Deleitoso* de Lope de Rueda, pp. 237-246.

[207] O.C. T. III, pp. 339-365. (Parece ser que en la biblioteca particular de Lorca había un ejemplar de este romance en versión de Jacinto GRAU. Ver: FERNÁNDEZ MONTESINOS, Manuel. *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca.* (Memoria de licenciatura, inédita). Madrid: Universidad Complutense, 1985.

[208] "Romance del conde Alarcos". En: *Romancero antiguo. Romancero amorosos y caballerescos.*(Edición, notas y prólogo de Juan ALCINA FRANCH). Barcelona: Juventud, 1971. Vol. II, pp. 413-424.

colgaba una muselina blanca o el del Rey con una túnica de terciopelo verde y una capa roja bordada de piel blanca, como si fuese de armiño. Pero en definitiva, iban a ser los focos los grandes protagonistas de la escenografía de este Romance, según la escena se utilizaban distintos colores, así por ejemplo cuando el Conde Alarcos da muerte a su mujer, se llevaba todo el escenario de una intensa luz roja, como si todo se manchase de sangre.

La música que Federico utilizó para este romance, gran parte correspondía al romancero tradicional musical español, concretamente al *Romance del Delgadina*, la princesa que se enamora de su padre, el Rey, y quiere casarse con ella. Aunque también, para un breve pasaje de la obra. Federico escogió, una música también de romance que había compuesto el poeta y amigo de Lorca: Pedro Salinas, que pudo asistir sorprendido a una actuación en Santander de su propia composición. Este era el preludio de la representación de *La tierra de Alvargonzález.*[209]

VI. 5. CONCLUSIÓN.

El grupo teatral *La Barraca* montó un total de trece obras, de las cuales doce pertenecían a nuestro patrimonio literario del teatro clásico, y sólo una de ellas estaba basada en un texto contemporáneo. Precisamente, una de las ideas raíces de Federico y Ugarte a la hora de escoger las obras, era que ninguna debían pertenecer al teatro nacional, ni a ningún autor contemporáneo, porque no se trataba de dar a conocer ningún dramaturgo novel o promocionarlo, sino todo lo contrario; los montajes se harían con obras muy conocidas la mayoría del teatro español del Siglo de Oro. Sólo hubo una excepción que salió de la norma, y que no analizaremos aquí en profundidad, por salirse de los cauces marcados en este capítulo. Y fue el montaje que *La Barraca* de su obra *El retablillo de don Cristóbal*, pero esto se hizo con un motivo especial y sin que esto supusiera para Federico García Lorca el utilizar este grupo teatral como vehículo de promoción de sus propias obras de creación y por lo tanto, aprovecharse de ello, o sea servirse para estrenar alguna obra suya, si algún director o compañía profesional la rechazaba. Pero esto nunca fue así, concretamente al hecho aquí referido fue al regreso de Argentina, tras su apoteósico triunfo de sus estrenos teatrales.[210] Y un grupo de intelectuales le ofrecieron un homenaje en el Hotel Florida de Madrid al dramaturgo granadino, para corresponder también para aquella ocasión montó y de modo excepcional, un entremés cervantino y el citado *Retablillo*. Federico echó manos de los actores que sustituyeron a los muñecos originales de la obra, moviéndose y hablando por ellos. Este homenaje fue una auténtico éxito, debido principalmente en gran parte al montaje escenográfico que se hizo; ya que el frontispicio del guiñol lo diseñó Manuel Fontanals, escenógrafo habitual de Lorca por Sudamérica. Los decorados fueron pintados por Miguel Prieto y José Caballero; y los muñecos fueron creación del escultor Ángel Ferrant, uno de los artistas más destacados de la vanguardia española de los años veinte y treinta. Sólo se representó esa vez.[211]

Aunque ya hemos disertado suficientemente sobre la significación de *La Barraca* para el teatro español, y en general la cultura española contemporánea anterior a la Guerra Civil, a

---

[209] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, pp. 87-88.

[210] O.C. T. III, pp. 576, 634, 642,...

[211] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, p. 105.

manera de balance, podemos decir: por un lado, que la obras escenificadas tenían un carácter clásico en esencia y político de vanguardia con lo que se llevó a cabo la idea fundacional del grupo teatral; y por otro parte que su realización plástica de los decorados y figurines, principalmente, fue realizada por algunos de los artistas más interesante de la España del momento, muchos de los cuales sobrevivieron hasta nuestros días y la mayoría han sido injustamente olvidados. Sirva por tanto este análisis, como homenaje no sólo a todos aquellos que colaboraron y participaron de lleno en *La Barraca*, sino en general a toda aquella época histórica que supo impregnarse de libertad y utopía hacia el futuro, en un presente bastante contaminado e inquieto.

No nos queda nada más que añadir en éste capítulo, solamente decir que la última actuación del grupo teatral *La Barraca*, se hizo el 29 de agosto de 1937, en los viveros de Valencia, en el frente de Guadalajara, ya en plena Guerra Civil.[212]

---

[212]GIL-ALBERT, Juan. "*La Barraca...*" , p. 76. Sobre el intento de llevar al grupo al Pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937, ya hemos hablado. Ver el epígrafe dedicado a los "Recorridos e itinerarios" y ALIX TRUEBA, Josefina. "El pabellón español...". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Pabellón español...*, pp. 152-153.

VII. Los éxitos comerciales de Federico García Lorca en el teatro. Decorados, escenografías y puestas en escena (1930-1935).

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

VII. 1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO COMERCIAL EN FEDERICO GARCÍA LORCA.

Si tuviéramos que poner una fecha simbólica dentro de la trayectoria dramática de Federico García Lorca, ésta podría corresponder al año de 1930; que será cuando estrene por vez primera el autor granadino: *La zapatera prodigiosa*. Esto supondría el inicio de una carrera jalonada de éxitos teatrales con sus obras más conocidas y universales que iban a hacer de Federico un dramaturgo conocido y representado por todo el territorio español (véase el caso de *Bodas de sangre*)[1], estrenando sus obras en los teatros más importantes de Madrid y Barcelona, como podremos comprobar. Y sobre todo, comenzará su relación con Hispanoamérica, donde volverá en repetidas veces a lo largo de su vida para asistir a distintos estrenos de algunas de sus obras, algún homenaje o conmemoración; principalmente fueron Buenos Aires en Argentina y Montevideo en Uruguay los lugares donde el dramaturgo llevó a cabo sus montajes más aplaudidos y conocidos: *La zapatera prodigiosa, Yerma, Bodas de sangre* y *Dª Rosita la soltera...*, amén de otros montajes ajenos a su producción propia pero con la intervención directa de él en la dirección escénica en obras como: *La dama boba* de Lope de Vega y otros montajes menores, *Romance de los Pelegrinitos* ("Fin de fiesta" en Buenos Aires) y *El retablillo de Don Cristóbal*, obra para títeres escrita por Federico, pero que no fue lo suficientemente puesta en escena (recordemos el atípico montaje de *La Barraca*).[2]

En el recorrido que venimos haciendo por las distintas puestas en escena que llevó a cabo el poeta y dramaturgo granadino, y el análisis plástico de sus escenografías (decorados y figurines); desde 1920 con su primer estreno teatral *El maleficio de la mariposa* llevada a cabo por Martínez Sierra, hasta la puesta en escena de *Mariana Pineda* junto a Salvador Dalí, hemos notado un cierto distanciamiento de la tradición dominante en la escena española del momento (los años veinte) que al igual que en las artes plásticas representaban meras novedades, o brotes en cadena que nunca acababan de engarzarse, y que representarían lo más avanzado de la modernidad española. De este modo, ya es sabido que con Lorca trabajarían artistas tan peculiares e influyentes para el desarrollo de la vanguardia plástica, como Barradas, Manuel Ángeles Ortiz o Dalí, de la misma manera utilizarían estéticas tan dispares como el *modernismo subyacente* de los *ballets russes* o la versión trasnochada de un postcubismo casi *surrealizante* de un Salvador Dalí en *Mariana Pineda*.

Por otra parte, Federico aún no se había estrenado como un auténtico autor teatral a pesar de haber estrenado ya algunas de sus obras antes de 1930. Nunca paladeó las mieles del éxito, sus montajes habían supuesto en mayoría un gran fracaso, esto no quita la acertada innovación y la modernidad de los mismos (véase el epígrafe dedicado a *el maleficio de la mariposa*); o la famosa función de 1923 de *Títeres de Cachiporra* que fue una función familiar y privada (aunque

---

[1] ANDERSON, Andrew A. "Representaciones provinciales de dramas de García Lorca en vida del autor". En: *Segismundo*. 41-42 (1985), pp. 269-281. (Separata).

[2] VILLAREJO, Pedro. *García Lorca en Buenos Aires*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986. Ver también: GARCÍA-POSADA, Miguel. "García Lorca en Uruguay". *Triunfo*, 21-22 (1982).

transcendió a nivel nacional) y por lo tanto fuera de los círculos comerciales. Y por último, de nuevo *Mariana Pineda*, que aunque consiguió un número considerable de representaciones e incluso la crítica se ocupó abundantemente de ella, no llegó a cuajar del todo, como comprobamos en su momento.

A partir de 1930, su labor como autor teatral fue más prolífica, y en cierto modo tomada en doble sentido: por un lado, llevará a cabo el estreno oficial de algunas sus obras y por otro, se hará cargo a partir de 1932 de la dirección junto a Eduardo Ugarte del grupo teatral *La Barraca* (ampliamente estudiado en el capítulo anterior) donde su experimentación hacia una nueva visión de la escena más acorde con las propuestas de renovación que se estaban dando en Europa, la llevó hasta sus últimas consecuencias (sobre todo en lo referente a lo plástico) o la incursión de grupos independientes del estilo del Club Teatral Anfistora.

Pero éstas dos últimas experiencias dramáticas (*La Barraca* y Anfistora) sucedieron ya en pleno período republicano, pero antes de 1930 el estreno de sus dos primeras obras las había realizado con grandes dificultades y verdadero poco éxito de público y crítica. Aunque tras su viaje a los Estados Unidos y Cuba, realizado entre los años 1929-1930, su producción dramática dará un vuelco significativo, llevando a cabo la puesta en escena de sus obras más universales y de mayor valía, dejando también en proyecto muchas otras que nunca llegaría a estrenar o distintos proyectos inacabados, a los que hemos aludido en alguna ocasión.[3]

Evidentemente podemos suponer que la estancia en Nueva York influirá positivamente en la ambición teatral del dramaturgo, su viaje y el descubrimiento de la escena comercial americana supondría un revulsivo en Lorca que lo lanzaría en España a experiencias dramáticas nuevas, convirtiéndolo en una auténtico autor de éxito con obras como *Bodas de sangre* o *Yerma*, sin que ello significara un *paso atrás* en su calidad artística en el devenir creativo de su teatro y su praxis, ya que siguió sirviéndose de los artistas más avanzados e innovadores del momento en España. La gran mayoría, ya hemos visto que trabajaron con él en *La Barraca*, donde el poeta se reservó para la experimentación, algunos de ellos volverían a trabajar con él en los distintos proyectos comerciales como fueron el caso de José Caballero, Santiago Ontañón y en cierto modo, también Alberto Sánchez.

Pero si tenemos verdaderamente que destacar a auténticos escenógrafos, estos fueron Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann (escenógrafos profesionales) que acompañaron al poeta en sus más representativas obras. Fueron, como veremos más adelante en un análisis individualizado, dos de los artistas más destacados de la escena española durante los años veinte y treinta, aunque también tenemos que decir que sus postulados estéticos entrarían dentro de un eclecticismo indefinido y basculante unas veces hacía la vanguardia y otras hacia la más rancia tradición dominante en la escena del momento en el país; lo que podríamos considerar como un *paso atrás* en la concepción plástica. No obstante, no se apartaría del todo de la innovación, ya que siempre tuvo a mano colaboradores más entroncados con la vanguardia como Caballero, Bartolozzi o Alberti, entre otros; sin olvidar que tanto Fontanals como Burmann habían sido los dos escenógrafos más destacados del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, y que supuso el punto de arranque en la renovación de la escena de los años veinte en las décadas de los años diez y veinte (véase el capitulo dedicado a ello), y es cierto, que ésta línea la mantendrían en sus años posteriores.[4]

Volviendo a Federico García Lorca y su relación con el teatro comercial a partir de los

---

[3]GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inconcluso. Fragmentos...*

[4]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra...*

años treinta, no debemos olvidar que iba a asumir su auténtico papel de intelectual, consciente de su responsabilidad social. En 1935, triunfante ya en lo teatral, Federico declararía en una entrevista estas elocuentes y significativas palabras:

"... *Es la memoria y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas no preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo natural. Sé muy bien como se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época el poeta ha de abrirse la venas para los demás. Por eso yo, a parte de las razones que antes decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas...*"[5]

Y es probable que semejante compromiso se relacionara tan claramente con su estancia neoyorquina, que como defiende Dougherty, podría venir a reforzar la idea defendida aquí; del encuentro de Federico con las multitudes en Nueva York, hizo que éstas tomaran un protagonismo en su auténtica vocación teatral (que ya habíamos anunciado al estudiar el capítulo dedicado a *Amor de Don Perlimplín...*)[6] que experimentó particularmente con Anfistora y *La Barraca*, aunque tras su regreso a España nunca dejó de elogiar la novedades teatrales que había encontrado en dicha ciudad norteamericana. Así en una entrevista de 1931, declararía:

" *El teatro nuevo, de formas y teoría, es mi mayor preocupación* [...] *Nueva York es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte.*"[7]

Por un lado, hay que pensar que Federico encontró en Nueva York una nueva inspiración para alcanzar su interés hacia un teatro de minorías, que representarían en su creación dramática *Así que pasen cinco años* o *El público*, obras en las que el propio poeta afirmaría que estaba su *verdadero propósito*, y que son sus comedias *imposibles e irrepresentables*; en 1933 decía Federico:

"... *"El público", no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna otra parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse.*"[8]

En este teatro de minorías, también se incluirían la visión de los grupos experimentación del momento, que más adelante influirían en cierta medida en el Club Anfistora, como el *Neighborgood Playhouse*, el *Theatre Guild* o el *Civil Repertory Company*, que podrían haber sido foco de investigación lorquiana; aunque el repertorio vanguardista que estos grupos llevaban a escena era de pocos interés, ya que representaban autores como Ibsen, Claudel, Chejov o Shaw, además de los españoles Martínez Sierra, Benavente o los Alvarez Quintero, ponen en duda las

---

[5]PROEL. "Galería. Federico García Lorca..." (interviú). *La voz*, 18-2-1935, p. 3. En: LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Encore textes oublies". *Bulletin hispanique*. 59 (1957), pp. 67-71.

[6]DOUGHERTY, Dru. "Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca". *Boletín de la Fundación de Federico García Lorca*, 10-11 (1992).

[7]BENUMEYA, Gil. "Estampa de García Lorca" (interviú) *La Gaceta Literaria*, 98 (1931).

[8]O.C. T. III, p. 557. Ver: CLEMENTA MILLÁN, María. "*El público* de García Lorca. Obra de hoy". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (1986).

actividades posibles de Lorca.[9]

Por otra parte, lo que verdaderamente encantó a Federico de la escena neoyorquina, fueron las revistas negras de Harlem y los espectáculos de Broadway, como el propio Federico nos recuerda cuando vuelve de Estados Unidos:

"*Los mejores actores que he visto han sido también negros. Mimos insuperables. La revista negra va sustituyendo a la blanca. El arte blanco se va quedando para las minorías. El público siempre quieren teatro negro deliran por él.*"[10]

Este cambio al que alude Lorca, no se estaba produciendo precisamente en Harlem, sino que sería en el propio Broadway, que desde 1927 venían triunfando espectáculos de reparto negro, que tenían una fuerte impregnación de cabaret, como las obras *Porgy* y *Harlem*, y sobre todo la revista *Blackbirds*. Estas obras se repusieron mientras duró la estancia de Federico en Nueva York, se estrenaron otras con gran éxito como *Hot Chocolates*.[11] Pero los que convertían estos espectáculos en éxitos no eran las minorías, sino el gran público neoyorquino que acudía al teatro negro de Broadway, y esto nos acercaría de alguna manera a la idea de que García Lorca encontró en Nueva York no sólo las *masas*, sino a un público en potencia, un público inmenso en espera de un autor (que pudo demostrar con *La Barraca*). Aunque, como señala nuevamente Dougherty, cabe la posibilidad que Lorca no fuera a buscar la renovación a partir de los teatros de minorías cultas y sus teatros de arte (esto lo dejaría para experimentos particulares como el Club Anfistora), sino que tal vez, los espectáculos neoyorquinos le animarán a apostar por un proyecto que incluyera a las *multitudes modernas*.[12] No obstante el poeta definiría su proyecto teatral como una alianza entre las masas y la élite universitaria, que lo llevaría a cabo por un lado en *La Barraca* y por otro en su experimentos de minorías como *Anfistora*; aunque había un público intermedio "*la burguesía frívola y materializada*". Su verdadero público estaría 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 extremos del dolor y a todos los giros de la gracia...*".[13]

Y fue en estas circunstancias serían donde Lorca se movería a partir de 1930, con el inicio de su verdadera carrera dramática, con la puesta en escena de *La zapatera prodigiosa* y su regreso de Cuba y Estados Unidos. Este deambular entre los espectáculos de élite tipo *Anfistora* o el teatro para la *muchedumbre*, que fue el pueblo y público de *La Barraca*, alternando con *lo comercial* de sus posteriores montajes, dirigidos a un público en general como *masa*, pero de un alto nivel artístico e intelectual, obras que podríamos definir como *más difíciles* (*Bodas de sangre*

---

[9]MAURER, Christopher. "Nueva York, 1930. El teatro..."

[10]BENUMEYA, Gil. "Estampa de García...".

[11]ANDERSON, Andrew A. "On Broadway, off Broadway: García Lorca and the New York theatre, 1929-1930". *Gestos*, 16 (1993).

[12]DOUGHERTY, Dru. "Lorca y las multitudes...".

[13]RAMÍREZ, O. "Teatro para...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Encore...", pp. 65 y ss.

o *Yerma*), aunque de sobrado éxito comercial.[14]

Algunos críticos, sobre todo anglosajones (Anderson, Dougherty, Greenfield), insisten en el impacto que le produjo Nueva York, no sólo en su vida personal sino y sobre todo en su obra de creación y su visión del teatro. Efectivamente, compondrá obras dramáticas que darían un giro total con respecto a las anteriores, es reiterativo y tópico volver a referirnos a *Poeta en Nueva York* o a sus dramas *imposibles*. Pero en su corpus más estudiado y conocido, el teatro que Federico escribió principalmente entre 1933 y 1936, también percibirían dichos elementos de renovación, ante todo en cuanto a "maduración" de lo ya existente en su arte. Así temas como la poetización del tiempo en *Dª Rosita la soltera*, la muerte en *Bodas de Sangre* o la angustia estéril de *Yerma*, son constantes que desarrolló en estas obras, y que de alguna manera formaron parte de las constantes vitales de Federico en su vivencia neoyorquina.[15]

Pero Federico García Lorca, ante todo lo que quería era triunfar, como auténtico autor dramático, y verdaderamente lo conseguiría en sus posteriores montajes comerciales, tanto en España como en América, a pesar de que no llegaría *a encadenarle*. Sin embargo, fue un trabajador innato y constante durante su vida, de ahí la amplitud de su obra y los distintos frutos que consiguió, lo realizó con esfuerzo:

"*... Trabajo bastante. Tengo muchas cosas entre manos. En escribir tardo mucho. Me paso tres o cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días. No soy el autor que puede salvar a una compañía, por muy grandes, éxitos que tenga. Cinco años tardé en hacer "Bodas de sangre"; tres invertí en "Yerma"... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena...*"[16]

He aquí unas declaraciones que resumen el quehacer de un autor que se movía en aquellos años dentro de la escena "*comercial*", un autor que piensa, compone y estrena sus obras con una compañía profesional y en un teatro; obteniendo ya, unos beneficios y unos éxitos considerables. Sin que esto supusiese un retroceso en la calidad artística de la obra. Por eso, cuando hemos polemizado sobre el teatro de élite y el de masas, el mismo Federico aclararía esta discusión en una entrevista realizada en 1933, año emblemático de éxitos personales:

"*El teatro debe abandonar la atmósfera abstracta de las salas reducidas, su clima estrecho de experimentación, de élite e ir a las masas* [...] *Eso en lo que trato de hacer yo en "Bodas de sangre" y en "La zapatera prodigiosa". Las cosas están puestas aquí, las palabras, los matices, las ocurrencias, lo delicioso, lo dramático, lo simple y lo complicado, de una*

---

[14]GRAZIA PROFETI, María. "Federico García Lorca: Espectáculo de élite. Espectáculo de masas". En: *Federico García Lorca. Perfiles...* Ed. REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ., pp. 19-24.

[15]GREENFILD, Sumner M. "El poeta de vuelta en España: lo neoyorquino en el teatro de Lorca, 1933-36". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11 (1992).

[16]GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás. "Federico García Lorca y el teatro de hoy". *Escena*, mayo (1935). En: O.C. T. III, P. 629.

manera "popular"..."[17]

Lorca entra en juego del teatro español del momento, el propio Lorca critica la situación del teatro comercial, evidentemente era el problema eterno de la crisis teatral de sus días (Ver capitulo introducción, el epígrafe correspondiente a la situación del teatro español de los años veinte y treinta), así el dramaturgo granadino fue categórico cuando afirma que:

"*Digan lo que quieran* [...] ... *el teatro no decaen lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obra y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todos, sólo conduce al desastre.*"[18]

Así ante la pregunta respecto al éxito que tuvo *Bodas de sangre*, y el reporte de sus beneficios llenando los teatros, sobre si podría considerarse una obra comercial; Federico afirma que hacer una obra con fines exclusivamente comerciales "*muchas veces descabalga el fin propuesto.*[19] Cuando habla de la crisis del teatro, destaca su raíz de una mala organización, mientras que los autores y actores estén en:

"... *manos de empresas absolutamente comerciales* [...] *se hundirá... No hoy decadencia... El teatro ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio* [...] *No estoy hablando de teatro de arte, ni de teatro de experimentación porque éste tiene que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias; hablo del teatro corriente* [...] *del teatro de taquilla* [...] *al que hay que exigirle un mínimun de decoro, y recordado en todo momento su función artística, su función educativa...*"[20]

Ese desinterés por lo puramente material del teatro comercial en Lorca queda nuevamente aclarado en otras declaraciones en 1935, donde ante una pregunta del interlocutor sobre el dinero y la gloria, responde:

"... *Ni una cosa, ni otra. En mi la ambición de autor es una cosa natural, como el ver o el hablar. Escribo, porque, si no, me pudro por dentro. Pero la gloria y el dinero, si vienen ¡bienvenidos!, y si no vienen que se estén en su casa. El dinero sirve muchas veces, otras no; la gloria, aquí entre nosotros, es una cosa vaga con la que sueñan muchos ilusos y que no suele dar sino amarguras y malas melancolías a las gentes.*"[21]

Sin embargo, y siguiendo a Francisco Nieva, Lorca desde un principio no lograría desprenderse, en teatro como el mismo quería- de un cierto racionalismo burgués, de una

---

[17]GARCÍA LORCA, Federico. "Mientras se abre la zapatería, un párrafo de charla con Federico García Lorca". (1933). Ibíd., pp. 571-572.

[18]PRATS, Alardo. "Los artistas en el ambiente...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 285.

[19]Ibíd., p. 283.

[20]Declaraciones reproducidas en: UCELAY, Margarita. "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (1989), pp. 52-53. Y en: O.C. T. III, p. 452.

[21]"García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires". (1935). En: O. C. T. III, p. 636.

consecuencia realista. La ruptura que suponía el teatro de vanguardia, el teatro elitista o experimental le atraía especialmente, pero ante todo lo que buscaba, además de crear sus propias formas, era a un público;[22] que por un lado encontró en *La Barraca* pero que fue muy distinto al que hubiera deseado para sus obras, sin que esto signifique menosprecio peyorativos; el público que fue encontrando en sus obras de "*madurez*", le supondría una profunda satisfacción, tanto si levantaban críticas positivas, como si lo levantado era una auténtica *polvareda de pasión* y malditismo político, como ocurrió con *Yerma*. Lorca estaba satisfecho, porque creía que se estaba *formando un público atento que acude con interés al teatro y que después discute apasionadamente, pero con respeto.*[23]

Lorca consiguió en vida su propósito como autor teatral, se convirtió en el dramaturgo más innovador y renovador de la escena española del momento, junto a Valle-Inclán y Miguel de Unamuno que representaban el teatro más difícil y a menudo marginal, frente al teatro triunfante de Benavente, Arniches, Marquina o los Quintero, que guardaban una relación de complicidad con el público del momento, ese público para el que escribían:

"*personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevado de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco de un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes. Hoy en España*-continúa Federico-*la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que el pueblo, no comprende como se la habla de problemas despreciados por él en los patios de vencidad...*"[24]

Además, Lorca se convirtió en un autor de éxito en los últimos años de su vida, más que los otros dos dramaturgos, Valle y Unamuno; y así es reconocido en su tiempo por unos de los críticos teatrales más agudos y mejor capacitados de su tiempo, que fue Díaz-Canedo, que considera a García Lorca como *la más clara realidad del teatro nuevo español*, pero sobre todo, porque a diferencia de Unamuno o Valle-Inclán, había logrado llenar los teatros de los últimos años de la República.[25]

Evidentemente el teatro de García Lorca se imponía en un proceso de transformación que no había hecho nada más que empezar cuando se le truncó la vida, como apunta Fernández Cifuéntes. Benavente era todavía la máxima autoridad del teatro español. Pero García Lorca, *obsesionado con el público*, entendía que ese teatro había perdido autoridad y que el espectador lograba imponerle su hábitos; el teatro de Lorca iba a suponer una *desfamiliarización de los signos teatrales de la época*, que actuaría en tres direcciones: el teatro comercial del momento, las piezas teatrales del propio Lorca y del teatro de marionetas a las obras más experimentales donde se reconocen varias direcciones que aparecen registrados en un subtítulo para cada obra:

---

[22]NIEVA, Francisco. "El auroral teatro de Lorca". *El país*, 19-8-1986.

[23]O.C. T. III, p. 636.

[24]MORALES, Felipe. "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca." *La Voz*. 7-4-1936. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 536-540.

[25]DIEZ-CANEDO, Enrique. "Panorama del teatro español...".

comedia, tragicomedia, romance popular, farsa violenta, aleluya erótica, farsa para guiñol, leyenda del tiempo, poema granadino, drama de mujeres, poema trágico, tragedia...[26] Atestiguando todos ellos una auténtica variedad formal, que no se daría en ninguno de sus contemporáneos.

Rivas Cherif, del que hemos hablado en diversas ocasiones, fue uno de los hombres que influyeron en las concepciones teatrales de García Lorca, también dirigió la mayoría de los montajes profesionales del dramaturgo granadino, como veremos más adelante. Ya hemos señalado que este director y teórico del teatro español era uno de los más preparados del momento, además del principal introductor de las nuevas tendencias teatrales y los grandes renovadores (como pudimos ver en el capitulo de introducción). Reproducimos aquí, unas palabras a propósito del teatro comercial, que nos ayudarán a comprender la diferencia de los dos tipos diferentes de teatro que se estaban produciendo en España:

"... *El teatro comercial vende un producto elaborado a gusto del público y procurando halagarle. El teatro artístico se funda en la verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático* [...] *El teatro exige un público, por lo tanto, devoto de los artistas, que son quienes interpretan bellamente, recreándola, la vida real y verdadera a imagen de la Creación divina. Así, pues, nada de teatro para el público. El público para el teatro: Y el teatro para el arte de verdad.*

Siendo, pues, el teatro una categoría humana, dicho se está que al despreciar el teatro comercial y el que con el arte se negocie, hablamos en lenguaje común y corriente y en el sentido peyorativo con que las gentes de bien condenan al negociante y al mercader egoístas y pecaminosos que viven para negociar y comerciar, que no comercian y negocian para vivir. [...]

El negocio teatral- incluso el que por bajamente de mercachifle desdeñamos- no implica sólo en punto a su gerencia y administración, la Caja, el Debe y el Haber, de una contaduría en regla; también tiene que contar con el espíritu público..."[27]

VII. 2. BURMANN Y FONTANALS: DOS ESCENÓGRAFOS AFINES A LORCA.

Hemos anticipado en el epígrafe anterior el cambio que se producirá en la producción teatral de García Lorca a partir de 1930 con el estreno de *La zapatera prodigiosa*. Y este cambio también se haría patente en lo referente a las puestas en escena de las distintas obras, sobre todo en lo concerniente a las creaciones plásticas y escenográficas que harían los diversos proyectos, experimentales, comerciales y pedagógicos. Federico no había buscado escenógrafos profesionales, si que se había apoyado en algunos pintores que se habían hecho un pequeño hueco en la decoración teatral (Barradas o Dalí), pero sobre todo en los montajes de *La Barraca* a partir de 1932, algunos de los cuales trabajarían para algunos de sus obras profesionalmente, como José

---

[26]FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el teatro convencional". *Iberorromania*, 17 (1983).

[27]RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-textos, 1991, pp. 331-332. (Este compendio de escritos lo escribió Rivas Cherif en el Penal del Dueso mientras cumplía condena, y fueron publicados muchos años después por su hijo Enrique de Rivas, y se pueden considerar sin duda como una las pocas obras teóricas escritas sobre el teatro español que analiza distintos aspectos del teatro, que van desde su propia experiencia de la dirección de escena, hasta el análisis del teatro español de los años veinte y treinta desde el punto de vista del espectáculo: el público, la empresa, la subvenciones, los actores, los escenógrafos...).

Caballero o Alberto Sánchez; en este sentido vienen a fin las siguientes palabras de José Bergamín, gran amigo del poeta:

"Los pintores deberían pasar siempre por esta prueba del teatro: de esa máscara transparente, que como un enorme cristal de aumento, los afirma, los anula. Así lo hizo Picasso: partiendo de sus figuraciones teutrales para llegar a su Guernica."[28]

Es cierto, Lorca se rodeó siempre de grandes pintores, a veces los más innovadores y vanguardistas, para llevar a cabo el montaje de sus obras, así Barradas, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Caballero, Norah Borges, Benjamín Palencia, Ramón Gaya o Ponce de León, fueron artistas (que ya hemos analizado) que se dedicaron casi exclusivamente a su actividad profesional como pintores, que a veces, gracias a Federico pudieron hacer alguna pequeña incursión en el mundo del teatro.

Sin embargo, en los montajes comerciales a partir de 1930 pero sobre todo de 1933, Lorca realizaría un cambió bastante radical apoyándose casi exclusivamente en escenógrafos profesionales; estos fueron principalmente dos: Burmann y Fontanals, que participaron en la mayoría de sus montajes de éxito, sin olvidar las colaboraciones de otros artistas muy ligados a Federico como José Caballero o Santiago Ontañón, u otros creadores de nueva incorporación como Bartolozzi, Muntañoles o Grau Sala, significarían parte importante de algunos de sus montajes. Aunque los más destacados y los que más trabajaron fueron los dos primeros, colaborando con el dramaturgo granadino en numerosas ocasiones, como veremos más adelante, llegando incluso a llegar a una verdadera relación de amistad, como en el caso de Fontanals.

Ambos artistas estarían estáticamente más cerca de la vertiente tradicional de la escena, especialmente el escenógrafo catalán, sin que esto supusiera un estancamiento en su arte teatral ya que también hicieron algunas incursiones en poéticas mas modernas, sobre todo Burmann, que fue gran conocedor de algunas de estas corrientes de vanguardia aprendidas en su Alemania natal junto a nombres tan fundamentales como Reinhardt, como podremos comprobar.

Tanto Burmann como Fontanals tuvieron una carrera artística brillante a lo largo de su vida profesional por separado, pero hay un capitulo en sus inicios donde trabajaron y se formaron juntos, que les llevó a conocer y experimentar las distintas corrientes escenográficas que triunfaban en los años de la década de los diez y los veinte, un capitulo que hay que ligar a la colaboración con Gregorio Martínez Sierra y su *Teatro de Arte*, en el teatro Eslava de Madrid, que se desarrolló con alguna interrupción entre 1916 y 1926. Representando a autores clásicos, románticos, contemporáneos españoles y europeos, además de un gran número de autores noveles (entre ellos Federico García Lorca y su *maleficio*) que estrenaron sus obras por vez primera.

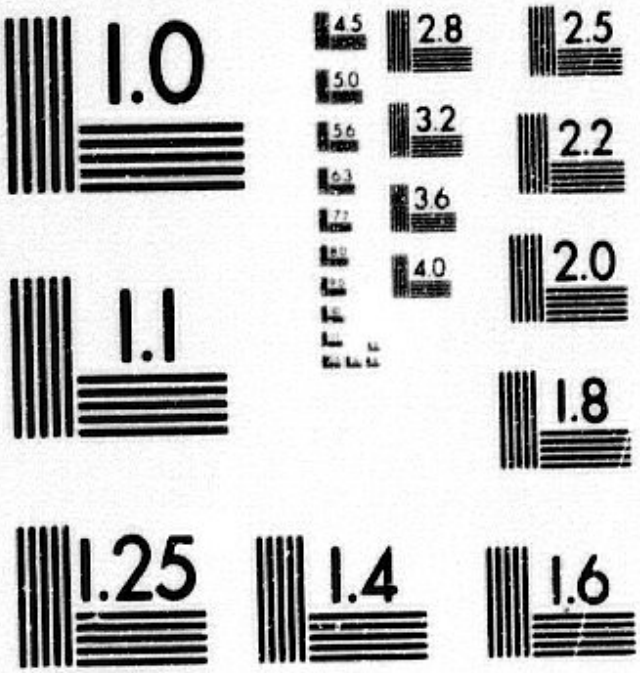
Tanto en lo puramente teatral como en lo escenográfico, consiguieron desarrollar una auténtica renovación en la desolada escena española de aquellos años, que dejará una huella imborrable. Su objetivo principal fue luchar contra el *realismo* que lo había invadido todo, y sobre todo en el teatro. Junto a ellos, trabajaron otros destacados artistas como Barradas o Mignoni, y otro menos conocidos pero no menos importantes como Salvador Alarma, Benedito, Brunet, Junyet, Penagos, Periquet, Pons, Vilumara o Zamora, éstos últimos más cercanos a la tradición realista decimonónica.[29]

Esta unión duró hasta la disolución del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, a partir de aquí

---

[28]Palabras reproducidas en: ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el teatro...".

[29]ABRIL, Manuel. "Exposición de Artes Decorativas de París...".



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

Caballero o Alberto Sánchez; en este sentido vienen a fin las siguientes palabras de José Bergamín, gran amigo del poeta:

"*Los pintores deberían pasar siempre por esta prueba del teatro: de esa máscara transparente, que como un enorme cristal de aumento, los afirma, los anula. Así lo hizo Picasso: partiendo de sus figuraciones teatrales para llegar a su Guernica.*"[28]

Es cierto, Lorca se rodeó siempre de grandes pintores, a veces los más innovadores y vanguardistas, para llevar a cabo el montaje de sus obras, así Barradas, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Caballero, Norah Borges, Benjamín Palencia, Ramón Gaya o Ponce de León, fueron artistas (que ya hemos analizado) que se dedicaron casi exclusivamente a su actividad profesional como pintores, que a veces, gracias a Federico pudieron hacer alguna pequeña incursión en el mundo del teatro.

Sin embargo, en los montajes comerciales a partir de 1930 pero sobre todo de 1933, Lorca realizaría un cambió bastante radical apoyándose casi exclusivamente en escenógrafos profesionales; estos fueron principalmente dos: Burmann y Fontanals, que participaron en la mayoría de sus montajes de éxito, sin olvidar las colaboraciones de otros artistas muy ligados a Federico como José Caballero o Santiago Ontañón, u otros creadores de nueva incorporación como Bartolozzi, Muntañoles o Grau Sala, significarían parte importante de algunos de sus montajes. Aunque los más destacados y los que más trabajaron fueron los dos primeros, colaborando con el dramaturgo granadino en numerosas ocasiones, como veremos más adelante, llegando incluso a llegar a una verdadera relación de amistad, como en el caso de Fontanals.

Ambos artistas estarían estáticamente más cerca de la vertiente tradicional de la escena, especialmente el escenógrafo catalán, sin que esto supusiera un estancamiento en su arte teatral ya que también hicieron algunas incursiones en poéticas mas modernas, sobre todo Burmann, que fue gran conocedor de algunas de estas corrientes de vanguardia aprendidas en su Alemania natal junto a nombres tan fundamentales como Reinhardt, como podremos comprobar.

Tanto Burmann como Fontanals tuvieron una carrera artística brillante a lo largo de su vida profesional por separado, pero hay un capitulo en sus inicios donde trabajaron y se formaron juntos, que les llevó a conocer y experimentar las distintas corrientes escenográficas que triunfaban en los años de la década de los diez y los veinte, un capitulo que hay que ligar a la colaboración con Gregorio Martínez Sierra y su *Teatro de Arte*, en el teatro Eslava de Madrid, que se desarrolló con alguna interrupción entre 1916 y 1926. Representando a autores clásicos, románticos, contemporáneos españoles y europeos, además de un gran número de autores noveles (entre ellos Federico García Lorca y su *maleficio*) que estrenaron sus obras por vez primera.

Tanto en lo puramente teatral como en lo escenográfico, consiguieron desarrollar una auténtica renovación en la desolada escena española de aquellos años, que dejará una huella imborrable. Su objetivo principal fue luchar contra el *realismo* que lo había invadido todo, y sobre todo en el teatro. Junto a ellos, trabajaron otros destacados artistas como Barradas o Mignoni, y otro menos conocidos pero no menos importantes como Salvador Alarma, Benedito, Brunet, Junyet, Penagos, Periquet, Pons, Vilumara o Zamora, éstos últimos más cercanos a la tradición realista decimonónica.[29]

Esta unión duró hasta la disolución del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, a partir de aquí

---

[28]Palabras reproducidas en: ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el teatro...".

[29]ABRIL, Manuel. "Exposición de Artes Decorativas de París...".

tomarían caminos diferentes, volviéndose a encontrar años más tarde (aunque por separado) en algunos de los montajes lorquianos que analizaremos. Encontrando una cierta afinidad entre el poeta y los dos escenógrafos, en una colaboración muy fructífera que tuvo bastante imitadores en la posteridad. Pasemos a estudiar brevemente la trayectoria creativa y profesional de estos dos grandes escenógrafos españoles, muchas veces injustamente olvidados.

VII. 2.1. SIGFRIDO BURMANN (1890-1980).

Después de recorrer toda Europa: Verona, Munich, Estambul, Estocolmo, Barcelona, etc; Burmann se instalaría en Granada. Allí hará amistad con la clase cultural y artística de la ciudad. Conoció a Rodríguez-Acosta, Seco de Lucena, Luis Dávila y Manuel de Falla. Muy pronto se sintió muy atraído por la pintura modernista-simbolista española (Romero de Torres, Anglada Camarasa, etc.) También conoció a Salvador Dalí, el cual lo acompañaba a todas partes, comprándole incluso la primera caja de pinturas que el pintor ampurdanés utilizó en su vida artística. En la ciudad condal estableció amistad con los Raholas, los Pichots, Marquinas, Ardeolas, Maifren, Rusiñol o Enrique Borrás. Pero fue en Granada, donde se lanzó de lleno al mundo de la escenografía teatral, tal vez animado por las tertulias junto a Apperley, Gabriel Morcillo, Juan Cristóbal, Linares Rivas o el mismo Federico García Lorca.[30]

Precisamente fue Granada la que hizo que Martínez Sierra y Burmann se encontraran por primera vez. El primero pudo contemplar las pinturas que este realizaba en estos momentos (ya que su producción como pintor fue notable y varia, conservándose algunos cuadros suyos en España y en alguna galería londinense), y quedó convencido al ejecutar unos ensayos de decorado corpóreo, dedicándose por entero a los decorados de por vida, tanto para el teatro como para el cine.[31]

Burmann se instalaría en el teatro Eslava de Madrid, llenando los pasillos del teatro de columnas, de verjas, de ventanas, de setos, de arrayanes de cartón, y de algunos escenarios portátiles donde él mismo explicaba de que modo habían de armarse cada uno de ellos. Burmann no salió de este teatro hasta el año 1926, y gracias a ello consiguió que tuviera un taller propio, realizando así una tarea escenográfica de un modo sistemático y seguro. Su influencia fue tan importante en el Eslava que incluso se convirtió en un auténtico corrector de algunas de las escenografías proyectadas por otros artistas que trabajaban con él, mejorándolas en muchas ocasiones. Burmann dominaba su oficio a la perfección, con una enérgica precisión y gesto seguro. Realizaba la doble labor de proyectista y ejecutante, en la que su valía de artista se vio reforzada y auxiliada con una pericia de técnico. Fue por ello, que Burmann era un escenógrafo profesional, obteniendo determinados efectos en escena, que un pintor solo no conseguiría, tanto en el manejo de la luz, como en el de la perspectiva.

Sigfrido Burmann se formó en Berlín junto a **Max Reinhardt**, y desde allí conocerá todas las vanguardias de la escenografía moderna. Colaborador también de Sterne, fue el primero en España en aplicar- gracias a escaleras y reductos practicables- esa innovación de Reinhardt de tanta importancia para una nueva valoración del juego escénico: los actores no tenían que representar constantemente en el plano del tablado, sino que podían subir, bajar, cambiar de

---

[30]PENÍN CASTILLO, Isidoro. "Los famosos. Biografía de Sigfrido Burmann". *Dígame*, 4-6-1968.

[31]BURMANN, S. "Medio siglo de escenografía a través de S. Burmann". *Arte-Hogar*, noviembre (1966).

planta, mantener el diálogo desde alturas diferentes, etc., como apunta Manuel Abril, éste escenógrafo tenía capacidad de adaptarse en:

"*cada caso al tono de emoción y de estilo de la obra, y poder elegir en consecuencia, la modalidad plástica que más le acomode. La perfección de una obra escenográfica no puede ser nunca apreciada aisladamente, en función de si misma, sino en relación con la obra dramática para la cual sea destinada. Hay decorados que siendo, como espectáculo, excelentes, son como subrayados plásticos de un determinado poema dramático.*"[32]

La etapa del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra fue sin duda, una de las más fructíferas de su carrera, además de iniciarse de lleno en el mundo de la escenografía teatral, heredando directamente la aportación modernista y simbolista de los *Ballets Russes* y la visión estética de **Lugné-Poé**, entre otros. Así, más de medio centenar de obras representadas llevaron los decorados de Burmann en ese tiempo. Obras que participarían de diversas estéticas, según la temática de la obra o el autor escogido. Si hacemos un breve repaso de los montajes de esta época destacaron principalmente:

"*Marruecos*," destacando sobre todo una línea colorista y fantástica emulando bocetos de León Bakst, diseñador fundamental de Diaghilev. Otras obras que siguieron la misma línea estética fueron "*El grillo del hogar* " o "*El jardín japonés*". En la línea más tradicional y realista, destacó en obras como: "*El reinos de Dios*" (1916), "*Mamá*" (1916), "*La señorita está loca*" (1918), o "*El sueño de una noche de agosto*" (1918). Su primera gran creación fue "*La llama*" del año 1918, resultando un auténtico derroche de color y fantasía, despreciando todo lo que significaba realismo, consiguiendo un conjunto armónico y deslumbrante. Su preocupación por el espacio escénico se reflejó en montajes como, "*El corazón ciego*" (1919) o "*La chica del gato azul*" (1921). Con Fontanals también colaboró en algunos montajes: "*Pavo Real* ", uno de los mayores éxitos del Teatro de Arte. Pero una de las consecuciones más importantes para Martínez Sierra fueron los bocetos realizados para "*Los gorriones del Prado* " (1923), en un lenguaje casi expresionista, herederos directos de las formas de Van Gogh y Gauguin. En "*Una noche en Venecia*" (1923) realizaría una creación personal con unas maquetas sobre un escenario compuesto exclusivamente de bambalinas dispuestas diagonalmente sin evocación alguna de paraje realista. Burmann seguiría realizando obras importantes para el Eslava hasta 1926, como: "*La muerte del Dragón*" (1923), "*Torre de marfil*" (1924) y "*La hija de todos*" (1925), entre otras muchas.[33]

Esta etapa fue fundamental en su carrera de escenógrafo, pero una vez terminada siguió sus pasos y se convirtió en uno de los escenógrafos más solicitados de los años veinte y treinta. El nombre de Sigfrido Burmann está unido, sin duda alguna, a la historia de la escena española contemporánea, y a una constante innovación de técnicas y tendencias plásticas, que mantendría sobre todo en sus primeros años. El hecho de haber sido discípulo de Max Reinhardt, y el haber conocido otras escuelas escénicas a la cabeza de **Meyerhold**, **Piscator**, o la del padre de la escenografía moderna **Gordon Craig**, haría que éste artista introdujera en los decorados españoles -cuando eran de cartón y papel pintados- elementos reales y objetos de valor. Su estética, aunque enraizada a veces en el verismo reinante, iría evolucionando de acuerdo con las orientaciones modernas que él conocía; y por lo tanto vanguardistas. Baste recordar el magnifico

---

[32] ABRIL, Manuel. "Los pintores del....". En: MARTÍNEZ SIERRA, G. (Coord.). *Un teatro de arte...*, pp. 30 y ss.

[33] REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su...*, pp. 11-13.

y recordado montaje realizado en el Teatro Español, "*El gran teatro del mundo*" de Calderón, cuyos bocetos y decorados supusieron un avance extraordinario en la composición plástica de los decorados, prácticamente desconocida en la escena española del momento.[34]

Durante la II República, Burmann realizó numerosas escenografías para distintas obras, pero probablemente las más interesantes desde el punto de vista de la modernidad, fueron los hechos para las obras de Rafael Alberti, Alejandro Casona y Federico García Lorca (las de Federico las estudiaremos pormenorizadamente). Una de las más problemáticas obras de Alberti, fue el "*Fermín Galán*", que estrenó Margarita Xirgu en el Teatro Español el 1 de junio de 1931. Resultó un montaje difícil y polémico dentro del teatro poético comprometido, en virtud de las circunstancias biográficas que acompañaron su proceso y que lo condujeron a su estreno. Esta primera obra teatral-política de Alberti, fue concebida como un romance de ciego escenificado en diez episodios, y cada uno de ellos es un fragmento de la vida de Fermín Galán que se había sublevado en Jaca el año anterior y había sido ejecutado junto a su compañero García Hernández. La obra no tuvo el éxito deseado debido a múltiples factores, entre los que cuenta la inmediatez del suceso y la falta de perspectiva para enfocarlo, lo que limitaba en consecuencia la escenificación. Los únicos aplaudidos fueron, para el trabajo de Margarita Xirgu, la dirección de Rivas Cherif y por supuesto, los decorados de Burmann.[35] Tal vez, como el mismo Alberti considera, la equivocación de la obra fue representarla en un teatro y para un público burgués y aristocrático, cuando en realidad debía de haberse representado en cualquier plaza del pueblo, como correspondería a un romance de ciego. La escenografía de la obra entraba de lleno en la tradición, exaltándose el color y los valores expresivos, que recordaban a sus años del *teatro de arte*;[36] esto quiere decir que Burmann en este montaje se mostró muy homogéneo y su eclecticismo fue el hilo conductor de la mayoría de sus diseños. Otra obra que levantó *polvareda*, fue "*El hombre deshabitado* ", también de Alberti, que representó en el Teatro de la Zarzuela en 1933, donde el escándalo se hizo mayúsculo que en la anterior, cuando el propio Alberti gritaba cuando fue llamado a escena: "*¡Viva el exterminio! Muera la podredumbre de la actual escena española...*"[37]

Para Alejando Casona diseñó las escenografías de "*La sirena varada*" (1934) y "*Otra vez el diablo*" (1935), que siguieron las mismas coordenadas de los decorados realizado hasta esos años, deambulando entre la tradición y la vanguardia, teniendo siempre en cuenta la lección aprendida del expresionismo alemán y sus derivaciones francesas.[38]

Observamos, por tanto, que hasta los inicios de la Guerra Civil, Burmann trabajó con los dramaturgos más destacados de la escena española, los más innovadores y modernos, aquellos que hicieron evolucionar la escena atrasada de un país atrasado, sin olvidar que seguiría realizando creaciones plásticas para los autores y directores más apegados a la tradición y al realismo, como Benavente, Marquina o los hermanos Alvarez Quintero. Aunque siempre intentaría llevar a escena sus ideas escenográficas como auténtico complemento de la obra dramática en si, como un

---

[34]CARRIÓN, Ignacio. "La gran escenografía de Sigfrido Burmann". *Blanco y negro*, 27-3-1971.

[35]GAGEN, Derek. "*Fermín Galán* de Rafael Alberti: hacia un nuevo teatro popular". En: *El teatro en España entre...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, M. F. y DOUGHERTY, D., p. 386.

[36]ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1975. (Ver principalmente los capítulos VII y VIII, donde el autor describe el proceso de creación y montaje de sus obras teatrales).

[37]Ibíd.

[38]RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro...*, p. 227.

elemento más, siguiendo su afirmación de *que un decorado es malo si domina al texto*, pero manteniendo siempre que *en el arte de la escenografía no hay límite; es como la poesía está abierto a la imaginación.*[39]

Burmann siguió trabajando hasta el final de sus días, colaborando con los más grandes del teatro español de la segunda mitad del siglo XX: Felipe Lluch, Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar o José Tamayo. Incluso hubo un momento en que la mayoría de los decorados realizados para películas españolas los diseñó él: "*Raza*", "*Los últimos de Filipinas*", "*Agustina de Aragón*", "*Pequeñeces*" o "*Cristóbal Colón*", llegando a trabajar para más de doscientas películas y más de quinientas obras de teatro.[40] Prefiriendo siempre el teatro porque:

"*en el cine quien hace arte es el director. En el teatro es distinto. Todo es directo; si te dan un palo, te lo dan al día siguiente, y no como en el cine que tardan meses.*"[41]

Existe todavía la ardua tarea de catalogar la copiosa obra de Burmann, aunque por lo observado y conocido, podríamos colocarlo técnica y estáticamente, al lado de los grandes nombres del expresionismo, por su proximidad estética e influencia directa: Oskar Kokosccha, Ludiwg Siever, Otto Reigbert o Erwin Piscator, sin olvidar a Appia, Craig y sobre todo Reinhardt, para el que hizo nada menos que su primer diseño escenográfico:"*Peter Pan*".[42]

VII. 2.2. MANUEL FONTANALS (1895-1972).

Uno de los escenógrafos más importantes del siglo XX en España, fue sin duda alguna el catalán Manuel Fontanals. En su dilatada vida y obra en España y con posterioridad a la Guerra Civil en el exilio, realizó las decoraciones más importantes de la obras teatrales puestas en escena en España durante los años veinte y treinta, convirtiéndose sobre todo, en el escenógrafo predilecto de muchos autores dramáticos, especialmente Federico García Lorca, con el realizó múltiples colaboraciones. Sin embargo, su estilo no estaba muy en consonancia con el deseo de modernidad que algunos deseaban; era, más bien, un escenógrafo tradicional sumido en cierta manera en el verismo realista dominante de la escena española, no obstante también hizo ciertas concesiones a la modernidad, sobre todo en los montajes lorquianos.

El mismo Salvador Dalí va advertía a Federico García Lorca, en una carta que la escribió al poco tiempo de estrenarse *Mariana Pineda* por Margarita Xirgu, le advierte de la falta de vanguardia en los trabajos que realizaba Fontanals, dice así un fragmento:

"*... 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 ha hecho aparecer sobre todo en Madrid una obra de vanguardia, mucho más de vanguardia de los que*

---

[39]BURMANN, Sigfrido. "Sigfrido Burmann y Dalí". *ABC*, 4-6-1957.

[40]PENÍN CASTILLO, Isidoro. "Los famosos. Biografía...".

[41]CARRIÓN, Ignacio. "La gran escenografía...".

[42]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su...* Ver: GÓMEZ SANTOS, Marino. "Sigfrido Burmann". *ABC*, 5-8-1969.

hubiera sido con unos de Fontanals, Alarma..."[43]

Evidentemente, esta advertencia de Dalí no hizo mella en García Lorca, ya que la colaboración Lorca-Fontanals fue una de las más fructíferas de la escena española entre 1930 y 1936. Aunque el origen barcelonés, y trabajador al principio de su carrera como decorador de interiores muy en la línea del modernismo catalán junto a Puig i Cadafalch; pero sería nuevamente Martínez Sierra y su Teatro Eslava el que lo forme como un verdadero escenógrafo, tal vez el más significativo de toda la empresa del *Teatro de Arte*, en la realización de decorados y figurines, en los que predominó sobre todo la elegancia de la línea curva, la fantasía y el color.[44]

Cuando Martínez Sierra se encontró con Fontanals en Barcelona, no había pensado todavía dedicarse al teatro, aunque había ejercitado en varias disciplinas muy en relación para la labor escenográfica. De este modo, Fontanals había trabajado en los talleres de Puig i Cadafalch, realizando una labor en el desarrollo de proyectos arquitectónicos constituyendo un ejercicio de interés para el futuro manejo de la perspectiva y aprender a distribuir con destreza, conjuntos y masas. Fontanals también moderó las artes del cartel y el dibujo ornamental e ilustrativo, ejercitando una virtud de extraordinaria utilidad aplicada a la labor escenográfica, como fue la sintetización. Fue proyectista en casas de muebles y decoración de interior que había fundado su padre en Barcelona, y con ello ensayó la tarea de armonizar mobiliario y arquitectura, tan fundamental para el teatro.[45]

Todas estas disciplinas ayudaron mucho para su posterior labor escenográfica. Valdría para explicar el pronto triunfo de Fontanals en el Eslava, donde pudo demostrar todas las aptitudes para el arte de la decoración teatral, como en los libros editados por el propio Martínez Sierra, en su propia editorial *Estrella*, consolidandose y acrecentando su éxito entre el público en general. Su obra de ilustrador constituiría una especie de prolongación de su producción escénica; las ilustraciones de Fontanals eran comentarios plásticos al espíritu literario de cada obra; entrando en cierto modo en el camino de la renovación artística del momento.[46]

Probablemente fue la figura más representativa de la empresa que dirigió Martínez Sierra, caracterizándose principalmente por la sintetización, la consecución de un efecto total, misterio, y todo ello en medio de una orquestal policromía. Partiendo de un color fundamental con el que solía entonar todo el decorado, a base de pequeñas variaciones de este color primitivo, o a veces, utilizando otros colores complementarios, pero siempre muy pocos, primando por tanto uno de ellos.[47]

Entre los montajes más destacados que Fontanals proyectó para el Eslava, destacaron la composición "*Fiesta valenciana*", en una creación multicolor en la que el blanco de las casas y el azul del cielo se superponían en toda una gama de colores. Dando un aire de fantasía que caracterizará generalmente su obra frente al estilo más técnico de Burmann. "*La princesa que se chupaba el dedo*" (1917) fue una de sus creaciones más perfectamente combinadas, tanto en el

---

[43]Carta conservada en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca de Madrid, y reproducida en: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 266.

[44]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su...*, p. 18.

[45]ABRIL, Manuel. "Los pintores del...". En: *Un teatro de arte en...* (Coord.) MARTÍNEZ SIERRA, G., pp. 28 y ss.

[46]RAFOLS, J. F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña.* Barcelona: Millá, 1953. Vol. I, p. 425.

[47]GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo.* Barcelona: Juan Flors, 1961-1967. Vol. I, p. 491.

aspecto decorativo, como en el vestuario. O en el decorado de "*La vida sigue*", aunque de configuración contemporánea, incorporando detalles de su típica fantasía.[48] Una de las obras que mayor preparación requirió de las que se montaron en el Eslava, fue "*Don Juan de España*", cuyos decorados proyectó Fontanals y realizó Burmann; y en palabras del mismo Martínez Sierra definía la puesta en escena de la obra:

"*Hay que utilizar las artes auxiliares como complemento: la música, el baile, la decoración, todo aquello que preste visualidad al espectáculo. Esto he hecho yo en el "Don Juan de España" y he sido ayudado de tal manera que en ello fío la mayor parte del éxito. Los trabajadores lo han hecho con tal fe, que realmente son mis colaboradores en esta obra a la que he dedicado dos años de trabajo.*"[49]

Concibiendo así un espectáculo total. Pero la obra más aclamada, de las que produjo el *Teatro de Arte*, y también una de las más importantes en su trayectoria como escenógrafo fue, "*El pavo real*" (1922), junto a Burmann; muy elogiada por la crítica y que fue realizada a base de la acumulación de formas fantásticas lejanamente inspiradas en modelos de la arquitectura oriental, predominando el color rojo como el elemento unificador, muy en la línea de los diseños de León Baskt para "*Sherezade*" de los *Ballets Russes*.[50] Siguió colaborando con Martínez Sierra en importantes montajes como: "*El amor no se ríe*" (1923), "*Mujer*" (1924) o "*La hora de diablo*" (1925), que adolecían de cierto conservadurismo, pero que tanto gustaban al mismo Gregorio y a los críticos en general, que llegaban a decir:

"*... tanto en los decorados y figurines para escena como en las ilustraciones de los libros y carteles, compagina, con rara fortuna, una cadencia rítmica constante, una belleza irreal y refinada de fina transparencia y un juego intelectual de comprensión sutil y de ironía.*"[51]

Al igual que Burmann, después de terminar su etapa con el *Teatro de Arte*, Fontanals realizó su periplo americano, trabajando también en España en numerosas escenografías en distintas compañías teatrales, para acabar después de la Guerra Civil yéndose al exilio a América donde seguiría su trabajo en el teatro. Pero una de las colaboraciones más importantes, la haría con Federico García Lorca, desarrollando la mayoría de las escenografías de sus montajes comerciales (que veremos individualizadas en distintos epígrafes), tanto en los escenarios españoles como en los de Sudamérica. Pero al margen de estos trabajos, colaboró en otros montajes que dirigió el propio Lorca, de distintas obras ajenas a su producción, como fueron "*Peribañez y el comendador de Ocaña*" que hizo con Anfistora y "*La dama boba*", las dos obras de Lope de Vega, amén de un pequeño homenaje basado en el "*Romance de los Pelegrinitos*" del mismo Federico, y que lo llevó incluso a América.

En marzo de 1934 montó en el Teatro Nacional de Buenos Aires, con la compañía de Eva Franco "*La dama boba*", causando un éxito extraordinario. La obra la había adaptado Federico, respetando escrupulosamente el contenido y achicando los versos (recordemos lo realizado en *La*

---

[48]REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su...*, pp. 14-15.

[49]MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. "Vida Nacional. El Teatro de Martínez Sierra". *Blanco y negro*, 20-11-1921.

[50]BRAVO, Isidre. *L' escenografia...*, p. 212.

[51]ABRIL, Manuel. "Los pintores del...". En: *Un teatro de arte...* (Coord.) MARTÍNEZ SIERRA, G., pp. 30 y ss.

Barraca), el mismo poeta nos aclara lo hecho:

"*... he procurado aliviar la obra de monólogos, hasta ponerla como una muchachita sobre la punta de sus pies.* [...] *Si este juego divino de amor que jugó Félix Lope de Vega y Carpio y os ha conmovido, agradecerlo a esta compañía, a cuyo frente ríe la deliciosa Eva Franco.* [...] ... *en una tan españolísima que ha dado lugar a que el gran Manuel Fontanals realice esta poética evolución clásica que mete al espectador dentro del ambiente de la comedia.*"[52]

La protagonista, Eva Franco, también recuerda el acontecimiento con estas palabras:

"*Al contrario. Como le digo, todo en él era un juego, una cascada. Siempre que se dirigía a mi me llamaba "la capitana", y así me sentí en aquel teatro que Federico, por obra y gracia de su arte y con el maestro Fontanals, había convertido el corral de la Pacheca: mantones, geranios, colgaduras,... navegando entre los aplausos del público. Fue un éxito algo increíble, un delirio.*"[53]

Ese mismo *Corral de Comedias* de corte clásico es evocado por el hermano del poeta, que nos recuerda que trataba de sugerir la idea de un *corral* de comedias, utilizando para ello no sólo el escenario, sino pare de la sala, Fontanals se entiende que realizó todo esto.[54]

Reproducimos en su totalidad la descripción que el propio Manuel Fontanals da del mismo:

"*Claro está* [...] *que no ha podido hacerse todo con rigurosa exactitud, pues ello lo impiden insalvables dificultades de orden práctico, pero se ha hecho todo, no sólo con la más cercana aproximación, sino también con un sentido de época y de atmósfera que transmitirá al público la sugestión propia. Comenzando por la sala, hoy ha sido posible transformar los palcos en las ventanas con rejas, las bellas rejas caladas, muchas veces hasta por artificio, porque a veces, además de que tal vez no serán soportadas por los espectadores de hoy, al fijarlos sobre la simetría de los palcos darían una impresión de cárcel, bien distinta, por cierto, al desorden artístico de las ventanas y los balcones españoles. Pero con algunas rejas se ha fijado perfectamente la ficción de las paredes laterales que limitaban el corral, y también las divisiones en ventanas que darán al público acodado en los palcos unas distribución pintoresca. Tampoco he podido limitarme exactamente en el escenario a los medios tan esquemáticos de la época. En primer lugar, el escenario era sumamente reducido, lo que no permitía desplegar la agilidad del movimiento escénico que hoy se exige. La lona blanca y escueta es pobre decoración de fondo. Entonces la decoración de fondo que yo he realizado está constituida por un juego de escaleras, que también era posible en los corrales, puesto que ellas eran muchas veces el espontáneo telón de fondo que formaban las escaleras que conducían a las casas vecinas. Esta ya permite realizar motivos visuales de color y de perspectiva. Para facilitar y hacer más variado el movimiento escénico he colocado a un costado del escenario un tablado*

---

[52]O. C. T. III, p. 449.

[53]Testimonio de Eva Franco, reproducido en: VILLAREJO, Pedro. *García Lorca en...*, p. 106.

[54]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 451.

pequeño, desde el cual los personajes dialogan con los otros que están en el plano normal de la escena y aún suben y bajan, permitiendo un desarrollo flexible y novedoso. Y para dar mayor amplitud a los motivos pictóricos que puestos a un lado del escenario, pero bien visible desde este y desde la sala, un jardín, recurso perfectamente lógico, puesto que desde muchos corrales eran también visibles los jardines contiguos. De esta manera se verá bajo un amplio arco de follaje, un refrescante panorama de fronda, que transmitirá la impresión de su lozanía, enriqueciendo el cuadro con su color y su perspectiva. Era necesario hacer un corral, pero también hacer un corral con visualidad y con belleza. Y yo creo que he realizado las dos cosas."[55]

En 1935, esta obra se representaba en Barcelona, con los mismo decorados que en Buenos Aires, como homenaje en el motivo del tricentenario del nacimiento de Lope de Vega, representando además *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón*. Con *La dama boba* iniciaría una temporada en Barcelona, Margarita Xirgu; y fue éxito resonante, el público acostumbrado a aburrirse con las representaciones que les ofrecían del teatro clásico, aplaudió en aquella adaptación lorquiana, una frescura, una gracia intencionada y unos juegos escénicos a los que nos solían estar habituados.[56]

La descripción que Fontanals hace del diseño del decorado y del escenario en su totalidad, refleja esa concepción clásica y tradicional de la escenografía, alejada en cierto modo, de estereotipos vanguardistas, más cercano al conservadurismo imperante de la tradición escenográfica que seguía triunfando en la escena española, derivada del romanticismo más recalcitrante.

En esta misma línea realizó las decoraciones para "*Peribañez y el comendador de Ocaña*" de Lope de Vega, en 1935, dirigida por Federico y llevada a escena por el Club Teatral Anfistora (ver capitulo dedicado a *Amor de Don Perlimplín...*); nuevamente el poeta echaría mano del escenógrafo catalán:

"... Claro que había que contar con Fontanales... Fontanales es un artista y además un ingeniero del teatro... Es el único ingeniero teatral que hay en España..."[57]

Anteriormente, en 1933, y con motivo de conmemorar el éxito de representaciones de *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Avenida de Buenos Aires, Federico preparará un espectáculo bajo el título de "*Un fin de Fiesta*", donde escenificaría una serie de poemas como: *El romance de los pelegrinitos, los cuatro muleros, la canción del otoño en Castilla*, etc. Fueron canciones escenificadas, que tenía sus personajes y hablaban, acompañadas con música: "*un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de bellezas.*"[58] De nuevo las decoraciones corrieron

---

[55]RAMÍREZ, Octavio. "Lope de Vega en un teatro nacional". *La Nación*, 25-2-1934. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 331-332. Para los Corrales de comedias clásicos, ver: *Teatros del siglo de oro. Corrales y coliseos en la península ibérica*. Ed. DIEZ BORQUE, J. M. *Cuadernos de teatro clásico*, 6 (1991).

[56]MORALES, Mª Luz. "A cerca de *La dama boba* de Federico García Lorca." *La Vanguardia*, 11-9-1935. En: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 305. Ver también: TOMÁS, Joan. "A proposit de *La dama boba*, García Lorca i el teatro classic espanyol". *El Mirador*, 19-9-1935. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 336-338.

[57]Antonio de OBREGÓN. "Peribañez y el comendador de Ocaña, de Lope de Vega, hablando con García Lorca." (1935). En: O. C. T. III, p. 620.

[58]Ibíd., p. 577.

a cargo de Fontanals ahora, tal vez, un poco más atrevidas e innovador, quizá por tratarse de un espectáculo al margen de lo comercial, pero sin salirse nunca de su línea marcada, donde según Lorca, lo que más revalorizó del espectáculo, fue el cuerpo y humano, y la danza; "*el cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve*".[59]

Fiel al deseo de la recuperación del teatro de títeres, once años después de la famosa sesión de 1923, presentó nuevamente en Buenos Aires en compañía de Fontanais, sus "*Títeres de Cachiporra*", llevando a escena una "*Salutación al público por don Cristóbal*", interpretada por el poeta, un fragmento de "*La Euménidas*" de Esquilo y un aleluya popular, "*El retablillo de don Cristóbal*". Apenas han quedado testimonios de dicha representación, aunque la prensa del momento hizo referencia a la obra comenzada por un diálogo entre Federico y Don Cristóbal, donde la ficción teatral y la realidad se diluían. En ella había numerosas referencias a personas de la intelectualidad porteña, algunas de las cuales estaban presentes en la representación, con una clara intención de acercar el espectáculo al público, siguiendo las tendencias modernas del teatro más innovador.[60]

Hemos podido observar, la intensa colaboración entre Lorca y Fontanals en los distintos montajes *extraoficiales*, aunque no acabará aquí, porque como veremos más adelante, participó en la mayoría de sus mejores y más exitosos montajes. Manuel Fontanals después de su larga y fructífera colaboración con el dramaturgo granadino (relación interrumpida por la ejecución de Federico en la Guerra), prosiguió su carrera personal jalonada de muchos éxitos en Sudamérica. Tras su exilio, colaboraría en alguna ocasión con Margarita Xirgu; viajando por Argentina y México donde se introdujo incluso en el mundo de la cinematografía realizando trabajos junto a estrellas tan importantes como Dolores del Río, María Félix, Cantinflas o las colaboraciones artísticas junto a Indio Fernández haciéndose incluso socio fundador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, regresando finalmente a España donde murió en Barcelona, su tierra natal, en 1972.[61]

---

[59] Ibíd., p. 582. (De todos estos montajes presentamos reproducciones en los volúmenes correspondientes a la documentación fotográfica).

[60] Ibíd., pp. 455-456.

[61] BRAVO, Isidre. *L'escenografia...*, p. 187.

VII. 3. "*LA ZAPATERA PRODIGIOSA*".

VII. 3.1. LA REPRESENTACIÓN DE 1930.

El 24 de diciembre de 1930 se estrenó por primera vez la "*farsa violenta*" en un prólogo y dos actos: *La zapatera prodigiosa*, en el Teatro Español de Madrid, por la compañía dramática de Margarita Xirgu, que ya había representado tres años antes su *Mariana Pineda* en Barcelona. Este estreno formaba parte de un programa más amplio dentro de un velada teatral que podría catalogarse como de vanguardia. El programa completo de aquella fue:

"Representaciones excepcionales de "El Caracol"[1]*. Primera sesión experimental con el siguiente programa: en primer lugar, "El príncipe, la princesa y su destino", diálogo fabuloso de la China medieval (estreno) por Pilar Muñoz y Juan Ibarra; en segundo lugar, "La zapatera prodigiosa", farsa violenta en dos actos, en prosa, original de Federico García Lorca que recitó el prólogo, caracterizado de autor e interpretada por Margarita Xirgu y principales papeles de la compañía. Bocetos de decorados y figurines de Federico García Lorca, aunque realizados por Salvador Bartolozzi. Música y canciones transcritas por el poeta..."*[2]

Tanto el proceso de redacción de la obra, como el de las sucesivas puestas en escena de la misma que se hicieron en vida del poeta granadino, son mucho más complejas de lo que a veces se ha presupuesto. El mismo Federico declaraba en una entrevista:

"Escribí "La zapatera prodigiosa" el año 1926, poco después de terminar "Mariana Pineda", y no se estrenó hasta 1930 por la compañía de Margarita Xirgu. Pero la obra que yo monté en el teatro Español fue un versión de cámara, donde esta farsa adquiría una mayor intimidad, pero perdía todas sus perspectivas rítmicas. En realidad, su verdadero estreno es en Buenos Aires, ligado con las canciones del XVIII y XIX y bailada por la gracia extraordinaria de Lola Membrives con el apoyo de su compañía."[3]

Ángel del Río, amigo personal y testigo presencial de todo este proceso de creación de Federico en torno a *La zapatera...*, afirma que gran parte de la obra había sido escrita en Nueva York durante la estancia de Federico en esta ciudad norteamericana en 1929-1930.[4] Aunque como insiste su hermano Francisco, habría que aceptar que a lo que se refiere del Río, es a una reelaboración de un texto previo que venía preparando desde 1926 y que fue el mismo que

---

[1] *El Caracol*, fue un grupo de teatro experimental, que como otros grupos que existían en España a finales de la década de los veinte, fueron los auténticos pioneros del teatro español de vanguardia. Estaba dirigido por Cipriano de Rivas Cherif, principal inpirador de García Lorca en la dirección de escena. (Ver epígrafe correspondiente en el capitulo dedicado a *Amor de don Perlimplín...*).

[2] El programa se reproduce en su totalidad en: GALLEGO MORELL, Antonio. *Sobre García Lorca.* Granada: Universidad de Granada, 1933, p. 56.

[3] O.C. T. III, p. 403.

[4] RÍO, Ángel del. "Federico García Lorca (1899-1936)". *Revista hispánica moderna*, 3-4 (1940).

presentó en 1930.[5]

Posteriormente hubo varias reposiciones en las que el dramaturgo intervino de una manera directa, presentando en cada una de ellas, versiones diferentes, hasta tres se cuentan, incluso el mismo Federico las especifica:

"*El año 1930, en el teatro Español, de Madrid con la compañía de Margarita Xirgu. Después en el club Teatral* (se refiere al club teatral Anfistora) *que yo fundé para luchar contra las sociedades filodramáticas, empeñadas en representar obras caducas y sin ningún interés. Pero esta versión será la definitiva* (se refiere a la representación en el Avenida de Buenos Aires en 1933) *la mejor. Ya han visto ustedes en el ensayo que bien está Lola Membrives...*"[6]

Lorca afirma en este texto, que la obra la montó tres veces, y las tres de *manera diferente*, lo cual implica cambios importantes en sus textos. Siguiendo a Daniel Devoto, la idea primigenia se conserva en un esbozo en prosa anterior a 1924, que tiene todo el aire de ser un "*relato de criada*" tomando al dictado redactado después tratando de conservar las síntesis y a la manera de contar una persona iletrada y comienza así:

"*Era un zapatero que no tenía nada más que su mujer, y su mujer no lo quería nada porque andaba tonteando con los mozos del pueblo. Y un día el zapatero descubrió que él tampoco estaba enamorado de su mujer, y se puso muy contento. Y ella era joven, pero él era viejo y decidió marcharse de la casa porque estaba harto de hacer zapatos...*"[7]

Parece ser que una criada de su amiga Emilia Llanos,[8] Dolores Cebrián, le sirvió de modelo para el personaje titular y la proporcionó algunas de las expresiones más recónditas de su zapatera. La obra, en versión escénica, se conserva en varios estados, que corresponden también, según Mario Hernández, a un manuscrito autógrafo conservado por su familiares; a la versión estrenada en 1930 por la Xirgu, que es la que ahora nos interesa; al texto de la reposición de 1933 en Madrid; al de la segunda reposición aumentada más tarde por un "*fin de fiesta*" en Buenos Aires ("*Canciones populares escenificadas*");[9] y al de la tercera, también por Lola Membrives en Madrid, en 1935, que corresponde al estreno precedente; donde Federico ya había cambiado de actitud respecto al estreno de 1930, argumentando que el teatro debe de abandonar la atmósfera de las salas reducidas y su clima de experimentación para hacer un teatro de masas:

"... *Las cosas están puestas aquí, las palabras, los matices, las ocurrencias, lo delicioso, lo dramático, lo simple y lo complicado, de una manera popular- Ya verán ustedes las cosas que sucederán en "La zapatera prodigiosa". Sucederá lo que tiene que suceder y lo que no tiene, lo que le da gana de suceder en un escenario a donde se lleva la vida, llena de sorpresas, de*

---

[5]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 301.

[6]O.C. T. III, pp. 566-567.

[7]Ibíd., 165.

[8]HIGUERA ROJAS, Eulalia-Dolores de la. *Mujeres en la vida de...*

[9]O.C. T. III, pp. 576-577.

incongruencias de romances..."[10]

En estas declaraciones observamos un cambio de actitud en Lorca en su montaje de 1933 con respecto al de 1930 que tuvo un carácter más experimental con la actuación del *Caracol* de Rivas Cherif grupo auténticamente vanguardistas y renovador.

Por lo tanto, podemos decir que tenemos los tres textos asequibles de *La zapatera prodigiosa*: el de la versión inicial de 1930, que fue editado por Guillermo de Torre, en la primera tentativa de reunir toda la producción conocida de Lorca en torno a los años cuarenta, versión que califica el autor *de cámara*; el texto de la primera reposición de 1933, la edición de un apógrafo realizada con esmero por Joaquín Forradellas; y el texto de 1935, comunicado a Francisco García Lorca por Lola Membrives y editado por Mario Hernández en 1982.[11]

La primitiva "*versión de cámara*", fue la más difundida y todas luces, la mejor y la más perfecta, por cuanto responde a un único tipo de espectáculo, con una maravillosa unidad de lenguaje, según Devoto, ya que el texto segundo agrega parlamentos y bocadillos en prosa que no siempre se coordinan, y la versión de M. Hernández, que conserva estos añadidos y le agrega interludios cantados y bailados.[12]

En esta compleja progresión del texto lorquiano, que él mismo iría cambiando y adecuando según las circunstancias que le iban rodeando (esto sería una constante en la obra de Lorca, los variados cambios y las distintas versiones de algunas de sus obras); estará muy relacionando con las progresivas *innovaciones escenográficas* de *La zapatera prodigiosa*, que desde 1930 hasta la definitiva versión del *fin de fiesta* del Avenida de Buenos Aires, irá evolucionado. Sobre todo, en una serie de puntos coincidentes, como la intervención de figuras simbólicas; la tendencia a la exageración del lenguaje, a través de los duelos de palabras como recurso de comicidad o el tono jocoso que puede encerrar seriedad, la acentuación del movimiento escénico con gritos, insultos, palos, etc; con toda la mímica corporal. Por eso, esta pieza quedaría adscrita al principio renovador del teatro que culminará con su dirección de *La Barraca*. La ampliación del papel del coro, el uso de los dúos de personajes en las canciones intercaladas en las escenas, movimientos rítmicos de figuras, fueron los ingredientes básicos de García Lorca para conseguir un espectáculo total.[13]

Federico García Lorca, a propósito de los diferentes estrenos de *La zapatera...*, se repite en su convicción de que la novedad estaba ligada fundamentalmente a la plástica, al ritmo, a la escenografía, a las formas nuevas, como diría Ortega y Gasset:

"*... los caminos nuevos para salvar el teatro dependían tanto de actores como de autores, en la medida en que ambos pilares del teatro concentraban esfuerzos para recuperar el antiguo sentido y la valoración del espectáculo teatral...*"[14];

---

[10]Ibíd., 572.

[11]DEVOTO, Daniel. "Las zapateras prodigiosas." En: *Lecciones sobre Federico...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 67-78.

[12]Esta versión de 1930 se reproduce en: O. C. T. II, pp. 307-372. Y la versión de 1933, pp. 375-456.

[13]RODRÍGUEZ CACHO, Lina. "La originalidad de la *farsa violenta* lorquiana." En: GARCÍA LORCA, Federico. *La zapatera prodigiosa.* (Facsímil de la primera versión autógrafa inédita). Edición y estudio crítico de Lina CACHO RODRÍGUEZ. Valencia: Pre-textos/Comisión del cincuentenario, 1986, p. 318.

[14]ORTEGA Y GASSET, José. "Elogio del Murciélago". *El Espectador*, IV (1964), pp. 157-170. En: Ibíd., p. 139.

estas palabras justificarían básicamente la versión renovada de esta farsa.

Como en la Sesión de Títeres de 1923 o en *Mariana Pineda*, este montaje de 1930 que presentó en el teatro Español, tuvo mucho que decir, no sólo como director de escena, sino como unificador de elementos escenográficos en la puesta en escena. El diseño de los figurines y decorados para dicho montaje fueron realizados por Federico García Lorca, como lo recuerda un diario madrileño:

"*¡Ah!... Escenarios, y figurines míos... son cosas, la concepción teatral y el ambiente, tan unidos a los tipos, sus trajes, sus colores, que es casi imposible que surja una compenetración entre el que los confecciona y el autor que los visto moverse y vivir mientras corría la pluma.*"[15]

Tantos los decorados, realizados por **Salvador Bartolozzi**, como los figurines, salieron de la imaginación del autor granadino. Y al igual que el resto del montaje, fueron tenidos en cuenta por la prensa del momento cuando se estrenó la obra, tal vez por su innovación o su colorido; así Diez-Canedo en el diario madrileño *El Sol*, los elogiará diciendo: *que logran muy bien el efecto de conjunto, al que contribuye no poco la escenografía, ideada por el autor y realizada con certero espíritu y alegre trazo por Salvador Bartolozzi.*"[16] A pesar de un marcado carácter popular, como veremos al analizar las figuras que diseñó Lorca, hicieron decir a Fernández Almagro, uno de los más agudos críticos de esos años y amigo personal de Federico, *el decorado y los trajes, con buscadas puerilidades de factura y colores chillones, mueve a pensar en estampas populares.*[17] Realmente, la crítica del momento estuvo dividida en diversos aspectos de la obra, como solía ocurrir casi siempre.

VII. 3.1.1. SALVADOR BARTOLOZZI (1892-1950).

Aunque el diseño corrió a cargo de Lorca, no hay que desestimar la labor del realizador de los figurines y el decorado, como se pueden ver en diversas fotografías conservadas de dicho montaje, y que fue Salvador Bartolozzi. Hijo de un escultor italiano que trabaja como maestro en el Taller de Reproducciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, allí mismo comienza a trabajar al mismo tiempo que acude a la Escuela de la Academia.[18] A los diecinueve años marcha a París donde comenzó a dibujar, inmerso en la bohemia de la época, formándose en un estilo al que más tarde, Ramón Gómez de la Serna llamaría el *Toulouse-Lautrec madrileño*; allí en la editorial *Tolmer*, junto con otros dibujantes destacados como Pierre Martín, García Benito, Goldi, Le Grad y Santiago Ontañón, trabajó en lo que sería una auténtica escuela de dibujo moderno, junto a Ribas y Penagos.[19] Al cabo de siete años regresaba a Madrid donde

---

[15] J.L. "Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca". *La libertad*, 24-12-1930. En: O.C. T. III, p. 501.

[16] DIEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro español...*, p. 137.

[17] FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, en *La Voz*, 25-12-1930. Reproducido en: VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca y DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales...*, p. 48.

[18] CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El pabellón español en la Exposición...*, p. 190.

[19] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 79.

comenzó a dibujar en las principales revistas del momento: *La esfera, Mundo Gráfico, Mundo Nuevo* y *Blanco y negro*, entre otras.[20]

Sus dibujos pronto destacarán por su estilo moderno y desenvuelto, sobre todo en los concursos de carteles para Carnaval del Circulo de Bellas Artes de Madrid. En 1909 entró en la editorial *Saturnino Calleja*, donde comienza su etapa como ilustrador de libros infantiles renovando por completo el clásico dibujo hecho hasta entonces. Allí ilustró *Pinocho* de Collodi, que constituyó un éxito, y más tarde en 1917, es nombrado director artístico de dicha editorial comenzando a escribir y a dibujar las nuevas aventuras de *Pinocho* en español.

Amigo de Ramón Gómez de la Serna es asiduo contertulio del café Pombo al tiempo que concurre a numerosas exposiciones y concursos de carteles siendo varias veces premiado.[21]

En 1925 crea la revista infantil *Pinocho*, en la que colaborarían otros dibujantes de la época, y que se configura de manera definitiva, como ilustrador y creador de personajes infantiles: *Pipo y Pipa, Chanquete* y *Carrasclás*, etc., algunos de los cuales eran llevados al teatro por Arturo Serrano con decorados suyos o un guiñol, también de su creación en el Teatro de la Comedia. Este acercamiento al teatro infantil, hizo que se acercaran muchos escritores y dramaturgos de la época, en colaboración con Bartolozzi, pudiendo afirmarse que coparon una gran parte del teatro para niños representado y publicado en estos años. Destaca en esta faceta Magda Donato, adaptadora de algunas comedias extranjeras pero cuya fundamental aportación a la escena estriba en su renovador Teatro Infantil, género al que se acercó de la mano de Salvador Bartolozzi. Ambos hicieron famosos las series de Pinochos y los Pipos, personajes popularizados, como ya hemos adelantado, gracias a los dibujos de este artista.[22]

El teatro de guiñol de Bartolozzi fue bastante influyente en su momento, tomado por ejemplo por muchos hombres y mujeres del teatro, como fue el caso de Rafael Dieste y el *Teatro de Misiones Pedagógicas* en los años de la República, y que consideraba al teatro de guiñol de Bartolozzi como "*pomposamente espectacular y decorativo*".[23]

La Guerra Civil le sorprendió en Barcelona donde preparaba una adaptación de "*Pipo y Pipa*" para dibujos animados. Durante la contienda, fue vocal en la creación de la "*Comisión del teatro de niños*", cuyo presidente era Jacinto Benavente, junto a otros como Magda Donato o Esperanza González, en un proyecto oficial de la II República.[24]

Después de la Guerra marcha a Valencia, y finalmente se exilia instalándose en París. Con la ocupación alemana comenzará en él, un durísimo periplo que llega hasta Casablanca en un campo de concentración. Finalmente, finales de 1940, consiguió llegar a México donde se instalaría y continuaría su labor de ilustrador y creador de teatro infantil. Con la ilusión de regresar a España murió en este país centroamericano en 1950.[25]

---

[20]BARTOLOZZI. "Arlequín por Bartolozzi". *Blanco y negro.* 14-2-1926.

[21]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El pabellón español en la...*, p. 190.

[22]NIEVA DE LA PAZ, Pilar. "Tradición y vanguardia en las autoras de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico." En: *El teatro en España...* Ed. VILCHES DE FRUTOS, M. F. y DOUGHERTY, D., PP. 430-431.

[23]DIESTE, Rafael. *Testimonios y homenajes.* (Edición, prólogo y notas de Manuel AZNAR SOLER). Barcelona: Laia, 1983, p. 106. Citado también en: ROMERA CASTILLO, José. "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)". Ibíd., p. 314.

[24]HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. "Proyectos oficiales de Reforma Teatral de la II República". Ibíd., p. 413.

[25]CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El pabellón español en la...*, p. 190. (Por su propia voluntad, sus dibujos se conservan en el Museo Municipal de Madrid).

Además de trabajar en el montaje de *La zapatera...* de 1930, Federico García Lorca lo rescató para su ambicioso proyecto teatral de *La Barraca*, siendo un miembro más del numerosos grupo, aunque es cierto que su trabajo aquí fue menos intenso que el resto de los pintores y escenógrafos que estudiamos en su debido tiempo.[26] De todas formas, sirva este pequeño acercamiento a la obra y creación de Salvador Bartolozzi para rescatar del olvido a un artista interesante, pero que destacó más como ilustrador y cartelista, que como escenógrafo.

VII. 3.1.2. LOS FIGURINES DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Ni los bocetos de decorados, ni los mismos decorados que Bartolozzi realizó, ni siquiera los propios dibujos creados por Federico García Lorca se han conservado. Tan sólo los distintas fotografías aparecidas en la prensa en su momento, nos ayudan a acercarnos al resultado final de la puesta en escena, sobre todo de los figurines que aparecen bastante claros.[27] En las siguientes reposiciones de la obra, desde el montaje del *Club Teatral Anfistora* (1933) al reestreno de Buenos Aires con Lola Membrives, pasando por la última reposición en vida del poeta, en 1935 en Madrid, con la misma compañía de Lola Membrives; introdujo nuevos decorados y figurines, esta vez serían de Manuel Fontanals, que como hemos hecho referencia, fue uno de los escenógrafos fundamentales en Lorca y sus montajes teatrales.[28]

Los figurines a los que nos venimos refiriendo a lo largo de este epígrafe, deben corresponder al estreno de 1930, creados y dibujados por García Lorca, aunque Bartolozzi los realizara. Como apunta Mario Hernández,[29] los figurines procedían de la colección de Ubaldo Bardi, ocho de los cuales fueron reproducidos por primera vez, por Marie Laffranque.[30] Bardi volverá a reproducir tres de los ya conocidos y uno nuevo.[31]

Las reproducciones de los grabados en las citadas publicaciones carecen de colorido, las originales se encuentran en paradero desconocido, por lo que debemos imaginar a través de las escuetas indicaciones que García Lorca escribió al lado de los dibujos, el color de los mismos. Algunas de las inscripciones tienen algún defecto en su reproducción, ya sea bien, porque el margen está cortado por reproducción de tamaño original, con la consiguiente dificultad de lectura. En varios de los dibujos alguien escribió en el ángulo superior de la izquierda el nombre

---

[26]SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro...*, pp. 227 y ss.

[27]Estas fotografías han sido reproducidas en diversas ocasiones en distintas obras editadas, catálogos u otras publicaciones a las que hemos acudido. Aunque nuestra consulta ha sido realizada directamente en los documentos fotográficos de la Fundación Federico García Lorca. (También las reproducimos en los volúmenes de documentación fotográfica).

[28]O.C. T. III, p. 582.

[29]HERNÁNDEZ, Mario. "Anotaciones del autor para nueve de sus figurines para *La zapatera prodigiosa*". En: GARCÍA LORCA, Federico. *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Alianza, 1982, pp. 160-162.

[30]LAFFRANQUE, Marie. *Les ideés esthetiques de Federico García Lorca...* París: Centre de Recherches hispaniques, 1967, pp. 236-237.

[31]BARDI, Ubaldo. "García Lorca, scenografo di se stesso". *Giornale del mattino*, 22-2-1959. (Con tres figurines). Ver del mismo autor: *Federico García Lorca: musicista, scenografo e direttore...*

de la actriz que interpretaría el papel al que correspondería el figurín, ya fuera Margarita Xirgu[32] o Pascuala Mesa, las únicas identificables.[33]

Los dibujos y las inscripciones que aparecían originalmente en los mismos eran los siguientes:

1. "*Traje de la zapatera*". *Primer Acto. (Xirgu) (traje de la zapatera). Verde intenso/Franjas en la cintura negro intenso/Sin medias. Zapatillas de charol. Falda plegada. Corpiño ajustado. Vueltas en la bocamanga de encaje negro. Pelo tirante. Boca grande y pintada. Pendientes de coral. Primer Acto.*

2. "*Traje de la zapatera. Segundo Acto*". *(Xirgu). Traje pleglado. Traje rojo violento y rosa roja. Sin pendientes. Más verde que el traje anterior. Un brazo desnudo. Franjas al cuello y cintura de rojo distinto.*

3. "*Vecina Roja*". *(Mesa) Aplicación verde. Grandes madroños. Cuiden de la irregularidad de los triángulos verdes sea exacta.*

4. "*Vecina del traje morado*". *(Pacello). Volantes rígidos de organdí rosa.*

5. "*Vecina del traje verde*". *Adornos blancos. Madroños rojos.*

6. "*Vecina del traje amarillo*". *(Sta. Sánchez). Adornos de tela amarilla más intensa. Bocamangas almidonados en picos de amarillo intenso. Descote de la misma forma. Zapato amarillo.*

7. "*Vecina azul*". *(Bofill). Franjas rojas. Manga estrecha. Grandes madroños.*

8. "*Traje blanco con grandes madroños rojos y dibujos en tela roja*".

9. "*Alcalde*". *Traje terciopelo azul con la cinta de seda. Gran capa con esclavina. Media blanca de hilo grueso. Lleva una vara con cabos de plata. Faja gris (en los dos actos).*

10. "*Mozo de la faja*". *(Olsina. cap. zapatero). Camisa blanca con encaje. Pantalón negro. Sombrero plano negro. El otro mozo de igual manera pero faja azul y pantalón marrón.*[34]

También muy relacionado con los dibujos que Federico diseñó para *La zapatera...*, encontramos otro de fecha posterior (de abril de 1936) y relacionado con la cesión de los derechos de la traducción al francés de dicha obra, a la hispanista Matilde Pomés, que sigue la

---

[32]BALCELLS, Josep María. "Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Donde se reflejan los compromisos contraídos para la representación de la protagonista entre Lorca y M. Xirgu.

[33]HERNÁNDEZ, M. "Anotaciones del autor para nueve...". En: *La zapatera...*, pp. 160-162.

[34]Todos los dibujos se reproducen con sus inscripciones en: HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos de Federico...*, pp. 239-241. Y solamente las inscripciones en: "Anotaciones del autor para nueve...", pp. 160-162. (Reproducimos todos los dibujos en los volúmenes de documentación fotográfica).

misma línea de creación que los anteriores: "*Zapatera invitando a entrar en la zapatería*".[35]

Desconocemos el destino de los originales, no sabemos si fueron conservados por Salvador Bartolozzi o por Federico García Lorca. Pero tanto, las reproducciones en blanco y negro, como las inscripciones que conocemos por las fuentes citadas anteriormente (Laffranque y U. Bardi), estaban muy cercanas a la línea estética que había iniciado tres años antes con *Mariana Pineda*, y si apuramos más todavía, los retrasaríamos al ambiente de iniciación al *ballet* de su primer estreno teatral y sus consecuencias, ya que este misma puesta en escena de 1930 estaba fuertemente impregnada de ballet. En estos dibujos lorquianos se huele su cercanía en el tiempo de una marcado carácter popular, por un lado, sobre todo los que representan los caracteres masculinos y en cierto modo, algunos de los femeninos. A pesar de la falta de colorido, podemos imaginar por las propias indicaciones de Lorca, la riqueza cromática que pretendía dar a su puesta en escena, que de nuevo nos hacen retrotraernos al espíritu inicial de los *ballets russes*, que guardaba muy bien en su memoria.

Llama la atención (a pesar de la falta de calidad reproductiva de los documentos fotográficos conservados) los decorados que habían sido inspiración lorquiana, y en los que podemos advertir un cierto avance hacía la modernidad en cuanto a la composición de los mismos, que había iniciado en este sentido junto a Salvador Dalí y *Mariana Pineda*, alejándose de la escenografía de tradición realista, que se nota tanto en las aperturas del telón de fondo, como las de los laterales, aproximándonos a una estética verdaderamente vanguardista e innovadora, no debemos olvidar la cercanía de Rivas Cherif en estos años. En este sentido, incluso la crítica más evolucionada estaba de acuerdo con la innovación que suponían estos decorados, así el crítico del *Ahora* escribía a propósito de los mismos:

"*Decorado y vestido concuerdan a la perfección con el sentido moderno de la obra.*"[36]

A pesar de la rectificación hecha por Diez-Canedo (nuestro crítico habitual), en 1931, que señalaba que para la escenografía, el propio García Lorca había dado a los temas, de abolengo popular, muy llamativos, un poco infantiles también.[37] Aunque observándolos directamente osaríamos destacar en el estilo de creación del artista granadino, unas reminiscencias muy cercanas al expresionismo, que tanto gustaba a Federico.

Volvemos a reincidir de nuevo en la obsesiva influencia de los *ballets russes*, de la mano de Diaghilev (como ya señalamos anteriormente), que había admirado de muy joven junto a Rafael Alberti y Manuel de Falla y que marcaron una decisiva influencia en la Sesión de Títeres de 1923, o en la también citada *El maleficio de la mariposa*, con el *teatro de Arte* de Martínez Sierra, fundamental para entender la evolución posterior de la obra del dramaturgo granadino. Manteniéndose en los diversos dibujos que diseñaría posteriormente (Figurines para *La cueva de Salamanca*), y sobre todo en la concepción que desde un principio marcará como su objetivo principal de **espectáculo total**, en la mayor parte de los montajes posteriores tanto para sus obras "*oficiales*" (comerciales), como y ante todo para las "*extraoficiales*" (*La Barraca*, Anfistora,

---

[35] Ibíd.

[36] Crítica del *Ahora*, 25-12-1930. Reproducida en: VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. "Federico García Lorca como director..." En: *El teatro en España entre...*, p. 242.

[37] Crítica del *Crónica*, 4-1-1931. Ibíd.

etc.).[38]

De esta forma, lo dramático y lo figurativo formarían en Federico García Lorca una cadena constante dentro de su inconsciencia, que llevaría a cabo principalmente en sus primeras obras dramáticas y en sus farsas,[39] como en este caso *La zapatera...*, que respondía a un afán de sencillez, claridad y limpieza:

"... *tratando de hacer una farsa muy española y de lenguaje muy puro. Pero en absoluto pintoresca. Yo nunca voy a lo pintoresco* [...] *porque el andalucismo de mis obras es abstracto, con ser muy característico...*"[40]

Concluye Federico con estas palabras con un cierto desapego de la tradición, y ansiado acercamiento a la modernidad que intentaría llevar en sus distintos montajes.

VII. 3.2. OTROS MONTAJES DE *LA ZAPATERA PRODIGIOSA.*

La zapatera prodigiosa tuvo una especial fortuna en su trayectoria escénica, ya que fue una de las obras más representadas en vida de Federico, sin que esto quiera decir que gozase del éxito de otros montajes como *Yerma* o *Bodas de sangre*, que tuvieron innumerables representaciones. Ésta había sido representada en diversas ocasiones desde su primer estreno en 1930 hasta 1935, año de su última reposición en vida del dramaturgo andaluz. Sus numerosos montajes transcendieron incluso nuestras fronteras, no sólo en Sudamérica donde también se montó con gran éxito, sino que incluso el gran director alemán **Max Reinhardt**, uno de los grandes renovadores de la escena teatral del siglo XX, pediría al mismo Federico hacer una interpretación de la misma, *acentuando probablemente su carácter de pantomima.*[41]

En esta misma declaración, ante la pregunta del periodista "*¿qué significa versión de cámara?*, Federico, respondería que más adelante procuraría desarrollar el tema con toda la complejidad que esta obra tenía, Lorca se refiere aquí en concreto a su obra *Amor de Don Perlimplín...*, pero que podría ser aplicable a la *farsa violenta*, ya que las dos obras tendrán en común y como tratamiento central el eterno problema del viejo y la niña, que fue una constante en la obra dramática de Federico, seguidor en este sentido de un tema muy reiterado en la tradición de la literatura de occidente que desde Cervantes a Valle-Inclán, pasando por Balzac o Galdós, será muy utilizado. Tal vez, como afirma Fernández Cifuéntes, la premisa fundamental del dramaturgo granadino y de sus antecesores en la elección del tema, era que en si mismo el tema del viejo y la niña no fue una simple variante o combinación de otros temas (el amor, la vejez, los celos, el tiempo, la familia...), pero tampoco llegaría nunca a constituir un topos fijo y estable; se trataría más bien de una formula perturbadora, una encrucijada inquietante, más allá

---

[38]RICÓN, Carlos. "*La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. Ensayo de interpretación." *Ibero/romania*, 4 (1970).

[39]MARFUL, Inés. "Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra juvenil a las farsas". En: *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca.* Oviedo: Universidad de Oviedo/Ateneo Obrero de Gijón, 1990, pp. 44 y ss.

[40]O.C. T. III, pp. 565-566.

[41]¿Juan CHABÁS? "Una interesante iniciativa: el poeta..." En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 275.

de la sólida representación que proporcionaban los "*topoi*" clásicos. *Es un tema que no aporta soluciones o explicaciones, sólo interrogantes, obstáculos que alteran el curso del amor, el tiempo o la libertad. Más aún, puede entenderse que surge contra un "topos" establecido, como un cuestionamiento.*[42]

García Lorca, con la elección de este tema pondría de manifiesto, que como enseña la tradición, el tema parecía haber sido en teatro para el teatro, el viejo y la niña serán ante todo un auténtico conflicto visual, sus encuentros y rupturas no pueden encontrar mejor vehículo que la escenificación para un diálogo, sobre todo la historia de sus amores y desamores. Lorca explicaba el sentido de su obra con estas palabras:

"... *esta frívola y disparatada farsa encierra un contenido profundamente dramático. La zapaterilla encarna de una manera simple, y accesible a todos esa gran disconformidad con el del alma con lo que le rodea. Ella cree en lo que crea. El marido viejo y feo, vive en su evocación como un gallardo caballero montado en una jaca blanca, como nadie en la aldea creería en su sueño, se lo cuenta a una niña que "todavía no había nacido" cuando el zapatero era un galán deseable. Al encontrar otra vez al objeto de sus ilusiones vuelve a verlo tal cual es, y por eso vuelve a tratarlo con la rudeza de antes. Ante la realidad misma, el alma no se resigna, como no se resigna la zapaterilla a reconocer en la voz de un tirititero la voz de su marido. Dramatismo este que yo hubiera podido resolver en grave forma trascendental y al cual he preferido darle este cauce alegre y fresco, dejando para más tarde otras realizaciones...*"[43]

Federico consideró como "*verdadero estreno*", la reposición que la compañía de Lola Membrives hizo en el Teatro Avenida de Buenos Aires; pero la primera auténtica reposición después de 1930, fue la realizada por el grupo teatral **Anfistora**, acompañando al estreno de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, el 5 de abril de 1933, que no ocasionó ningún tipo de problemas ya que se intentó reproducir, sin alteración alguna, la puesta en escena llevada a cabo por Margarita Xirgu en 1930 y la dirección de Rivas Cherif. El movimiento de los personajes, entradas y salidas, la decoración incluso los trajes, habían de ser exactamente los mismos. No se trataba de realizar cambio alguno. Y el resultado de esta reposición fue satisfactorio; lo comprueba el hecho de que el mismo Federico participaría como un actor más, desempeñando el papel que hiciera en el estreno, precisamente el de *Autor* que presenta su obra. (Ver capitulo de *Amor de Don Perlimplín...*). Destacaríamos de nuevo los trajes, que estaban basados en los dibujos que diseñó Lorca y que hemos comentado en el epígrafe anterior; y que según Pura Ucelay, una de las componentes del grupo Anfistora, se notaba la influencia en ellos de los figurines de **Picasso** para el ballet "*El sombrero de tres picos*" (*Le tricorne*) que había montado Segio Diaghilev con los *ballets russes* y música de Manuel de Falla (Ver capitulo dedicado a *El maleficio de la mariposa*). Tanto interés despertó la función que hubo de ser repetida un mes más tarde, pero con un carácter más íntimo y experimental, como requería la línea adoptada por este grupo teatral de vanguardia.[44]

Sin embargo, en Buenos Aires el cambio de escena fue radical, sobre todo por haberle inculcado ese ritmo de ballet furioso y la introducción de música y canciones:

---

[42]FERNÁNDEZ CIFUÉNTES, 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., p. 89.

[43]"Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*". (1933). En: O. C. T. III, p. 569.

[44]GARCÍA LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín...* (Ed. de Margarita UCELAY), p. 164.

"Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, la intervención de la música, que sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que aquello está "pasando de veras", así como también, para elevar el plano poético con el mismo sentido que lo hacían nuestros clásicos.

El lenguaje es popular, hablado en castellano, pero de vocablos y sintaxis andaluzas, permitiéndome a veces, como cuando predica el zapatero, una leve caricatura cervantina."[45]

Como recuerda también, el hermano del poeta, esa implicación de la *farsa violenta* y algunos entremeses cervantinos, como *El retablo de las maravillas*, *El juez de los divorcios*, y en cuanto al tema *El celoso extremeño*, recordando así el variado mundo cervantino.[46]

Lorca compuso las letras de las canciones para que sirvieran en el hilo de la fábula, así en un momento un niño canta:

"¿Quién te compra, zapatera
el paño de tus vestidos
y esas chambras de batista
con encajes de bolillos?
Ya la corteja el Alcalde
y la corteja Don Mirlo;
¡Zapatera, zapatera
zapatera, te has lucido."[47]

Así, llega a decir el dramaturgo:

"No las encontrarán en ningún cancionero. Son canciones populares españoles del siglo XVIII y XIX, recogidas y armonizadas por mi, con ellas podré presentar "La zapatera prodigiosa" de forma completa."[48]

Más adelante, y refiriéndose a la misma representación, García Lorca, da las claves de la puesta en escena de *La zapatera...*, en Buenos Aires (1933):

"Esta versión que da Lola Membrives de mi farsa, es la perfecta, es la que yo quiero. En ella hay música y bailes que no fue posible poner cuando el estreno en España. En ella está acentuando todo lo que es incide de la irrealidad de la acción... [...]. *Espero que no le sorprenda lo nuevo que hay en el ritmo de "La zapatera prodigiosa", quiero decir que no le sorprende desorientándolo. Es que mi obra es musical. Por eso el que quisiera ponerle música cometería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto. Esto no ha sido notado por la crítica hasta después del estreno de "Bodas de sangre", y cuando Gerardo Diego lo hizo notar, me agradó porque me parece*

---

[45]O.C. T. III, pp. 404-405.

[46]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 308-309.

[47]O.C. T. II, p. 418.

[48]O.C. T. III, p. 566.

justo."[49]

La misma compañía llevó la versión, ya lírica, de *La zapatera...*, en Madrid, el 18 de marzo de 1935; se repuso en el Teatro Coliseum. La escenografía y el vestuario corrieron a cargo de Manuel **Fontanals**, que había repetido los mismo modelos que en Argentina, siguiendo una línea estética que el escenógrafo catalán ya había ensayado y prácticamente mantenido desde principio de los años veinte, tal vez en esta ocasión incidió casi exclusivamente en el color, que fue su peculiaridad más constante en su producción, destacando por tanto una gran explosión de colorido en la escena, a decir por los bocetos y figurines conservados en el Institut del Teatre, de Barcelona.

Esta vez, la crítica fue unánimemente positiva en cuanto a la puesta en escena en comparación con el primer estreno del Teatro Español en 1930. Así, el mismo crítico que la vio cinco años antes, Diez-Canedo, en *La Voz*, el 19-3-1935, dijo:

"*De entonces acá no sólo ha crecido la figura de García Lorca, en quien hemos visto florecer la más vigorosa personalidad de autor dramático entre las nuevas generaciones literarias; también "La zapatera prodigiosa" ha crecido, adornándose con canciones y bailes y con nuevos pasajes en la letra, todos los cuales en potencia estaban ya en aquella versión.*"[50]

Las reseñas del reestreno de 1935, dan testimonio prolijo y entusiasta de la intensidad del espectáculo:

"*Cabal sentido de ritmos, colores, movimientos, emparentados con el "ballet".* (Diario *Ya*). *Obra de plástica más que de verso y de acento en las artes del oído, en el sentido de Sergio Diaghilev y según la plástica de León Kakts*[51] (*La Época*); *manejo primoroso del color de las luces, del movimiento escénico, de las canciones y de la música popular... Desde el primer momento cautivó al público, imponiéndose por su belleza, por su elasticidad y por su escenografía* (*Heraldo de Madrid*)...";

recuperando, como señ ernández Cifuéntes, la comedia moderna, como el elemento más enfáticamente espectacular de la farsa y que había sido relegado a los márgenes menos reconocidos del teatro, como el cabaret, circo o las variedades, que ya había visto y aprendido en la ciudad norteamericana de Nueva York en 1929-1930.[52]

Los elogios iban tanto para el dramaturgo como para su realizador plástico, Fontanals había conseguido lograr un juego de "*visualidad colorista y sintética*" (*El Sol*).[53] O nuevamente, Diez-Canedo, que seguía reincidiendo en *La Voz*:

---

[49]Ibid., pp. 569-570.

[50]DIEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro...*, p. 137.

[51]El crítico querrá decir, León Bakts, fundamental escenógrafo de los *Ballets Russes* de Diaghilev.

[52]FERNÁNDEZ CIFUÉNTES, Luis. *García Lorca en el teatro...*, pp. 113-114. (Las reseñas críticas aparecen reproducidas en obra).

[53]VILCHES DE FRUTOS, Mª F y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 69.

"Es además, con el luminoso decorado de Fontanals y sus graciosos figurines, de vivaces colores, un maravilloso espectáculo, de estilizaciones a la vez lírica y caricaturescas."[54]

Si observamos la progresión que va sufriendo *La zapatera prodigiosa*, desde el primer estreno en 1930 hasta la última reposición en la vida del poeta en 1935, podremos comprobar la misma evolución en el teatro de Lorca, en general. Se pasaba de una representación experimental y más vanguardista en todos los planteamientos correspondiente a la puesta en escena de Rivas Cherif, en la que trabajó afanosamente considerándola por el prestigioso director de escena como la mejor comedia de Federico García Lorca:

"Un género de andalucismo más entrañable, más hondo, que en las comedias de los Quinteros, vive y alienta perdurable y actual (una vestidura anacrónica, entre el XVIII y el XIX) en la mejor comedia de García Lorca para mí, "La zapatera prodigiosa" de un estilo tan clásico, que hay que buscarle su antecedente más inequívoco en "La locandiera" de Goldoni, que traduje años ha con el título de "La posadera"..."[55]

Insistiendo, Rivas Cherif, en el carácter netamente innovador no sólo en esta obra que ahora analizamos, sino en la mayoría de la producción del autor granadino, que ya había iniciado su andadura a principios de los años veinte:

"Federico García Lorca, en "Yerma", en "Bodas de sangre", antes en "Mariana Pineda" y sobre todo en la encantadora Zapatera prodigiosa y en los "Títeres de Cachiporra", inicia tímidamente y sin medios bastantes todavía, la fusión -no la superposición operística y zarzuelera- del elemento poético y el propiamente lírico, el musical (con canto, el baile y el acompañamiento a comentario sinfónico) en la concepción dramática, para su cabal realización en la escena."[56]

Hasta el montaje de 1935, dirigido por el mismo García Lorca y cuya realización plástica se haría cargo Fontanals, en un acercamiento de lleno al teatro comercial con éxito y calidad. La escenografía y los decorados teatrales sufrirían el mismo desarrollo, manteniéndose en lo referente al vestuario, decorados, concepción escénica su pasión e influencia directa de los *ballets* de Diaghilev en cada una de las representaciones llevadas a cabo.

Podemos considerar, por tanto a García Lorca como un impulsor en un intento de captación de facultades de los espectadores, de un público nuevo, a través de todos los medios teatrales posibles, para establecerlo en un plano poético, como lo estaba haciendo con *La Barraca*. Y todos estos medios de los que se serviría el poeta, irían desde lo complicado a lo variado de la intriga, desde lo lírico a los bailes; en un auténtico cambio estético de la representación dramática, netamente moderna. Accediendo a una nueva conciencia:

"Aquella que tendría que permitir que el público no olvide "su medio mundo de sueño"

---

[54]DIEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro...*, p. 138.

[55]RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Como hacer teatro...*, p. 214.

[56]Ibíd., p. 218.

al entrar en la vida de todos los días, vista ya por Federico como el mencionado "entrar en los mercados".[57]

[57] RICÓN, Carlos. "*La zapatera prodigiosa* de Federico...", p. 313.

VII. 4. *BODAS DE SANGRE.*

VII. 4.1. GESTACIÓN DE LA OBRA: DEL AMOR AL CRIMEN.

Con *Bodas de sangre*, entramos de lleno, sin duda alguna, en la obra más universal del poeta y dramaturgo granadino; la obra que ha tenido más fortuna y representaciones tanto en España, como y sobre todo en el extranjero, traducida a innumerables idiomas, han hecho de García Lorca, junto al resto de su obra en un escritor conocido y universal. Precisamente este prestigio póstumo del autor de Fuentevaqueros y la condición de clásico que ya parece pertenecerle, pueden proyectar un espejismo de grandeza sobre la primera recepción de su obra.[1] Pero, como hemos podido comprobar, Lorca no siempre tuvo éxito en vida, y mucho menos multitudinario y de público. De hecho, podemos afirmar que conoció dos grandes éxitos en su trayectoria teatral y poética, de los que se hicieron eco en su momento; uno fue en 1928 con su *cacareado* libro de poemas el *Romancero gitano*[2] y el otro fue en 1933 (y posteriormente en 1935), con el estreno y las sucesivas reposiciones de la obra *Bodas de sangre*. Las reseñas de sus estrenos en Madrid y Barcelona en 1933 y 1935 dan testimonio de este éxito, e indiferentemente favorecen la sospecha: en una atmósfera tan sensible y radicalmente dividida como la que reflejaba la prensa durante la II República, el triunfo singular de *Bodas de sangre* no conocen otra dimensión; entre 53 reseñas- que la de Enrique Azcoága en su revista *Hoja literaria* y algunos reparos muy marginales en periódicos como *La Libertad*, *La Nación,* y *El Debate*. Ningún otro drama de García Lorca, ni siquiera *Dª Rosita la soltera...*, conseguirían un acuerdo tan insospechado de derechas e izquierdas desde el punto de vista ideológico, en una sociedad tan dividida en dos bandos como fue la anterior a la Guerra Civil (ya veremos con *Yerma* los distintos conflictos ideológicos que acarrearía su estreno en 1934).[3]

Como es sobradamente sabido, *Bodas de sangre* no fue una invención del autor. Se inspiró Lorca, como tantas veces, entre los sucesos que había leído en un periódico y:

"se quedó suspenso. Allí había una obra, pero había que darle la propia sustancia íntima: el alma, el sentimiento. Impresionado por el tema, olvidó el suceso, y la obra fue tomando forma en su ser. Cuatro años de latir juntos, tema y verbo... Surgió "Bodas de sangre"..."[4]

En una entrevista de 1935, el dramaturgo reflexionaba sobre el tiempo que tardaba en escribir una obra de teatro, como un proceso de preparación y meditación, hasta llegar a la conclusión final:

---

[1] A.A. V.V. *Valoración actual de la obra de García Lorca.* Coord. A. ESTEBAN y J.P. ÉTIENNE. Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez. 13/14-III-1986. Madrid: Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988.

[2] PÉREZ FERRERO, Miguel. "Un libro de García Lorca: *El romancero gitano*". *La Gaceta literaria*, 40 (1928).

[3] FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el éxito: el caso de *Bodas de sangre*." En: *Lecciones sobre Federico...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 81-98.

[4] O.C. T. III, p. 537.

"... En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días. No soy yo el autor que puede salvar a una compañía, por muy grandes éxitos que tenga. Cinco años tarde en hacer "Bodas de sangre", tres invertí en "Yerma"... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas. Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces. Luego un pensar en torno a un asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena..."[5]

En casi todos los críticos y estudiosos existe la unanimidad en que la estructura de *Bodas de sangre*, se basaba por una parte, en "*Jinetes hacia el mar*"- lo que hace que la madre se convierta en fundamental en la obra- y en la tragedia griega, por otra, sobre la cual hay multitud de datos probatorios, pero esto lo veremos más adelante al hablar sobre la significación de la misma. También todas están de acuerdo en cual es el origen de la trama de la tragedia: el crimen del cortijo del Fraile, ocurrido en los Campos de Níjar (Almería) la noche del 23 de julio de 1928.[6]

Como señala el hermano del poeta, el argumento de la tragedia arrancaría de una breve información periodística, de unas cuantas líneas, aparecida en uno de los diarios locales de Granada.[7] En un pueblo de la provincia de Almería, durante la celebración de una boda, la novia por su antiguo novio.

"Dentro de la rica diversidad de Andalucía, Almería, árida y seca, con pueblos en que los tejados son sustituidos por terrazas, pone una nota casi africana, que acaso influyente vagamente en la tonalidad pasional de la obra y en el tema de la rivalidad hereditaria."[8]

Aunque según otras fuentes consultadas, el hecho que habría inspirado a Federico, no sucedió en Almería sino en Córdoba, como nos relata Santiago Ontañón, que en 1928, en una noticia publicada en la prensa madrileña. Un hecho ocurrido en la localidad cordobesa de Montoro. Así lo relata el mismo Ontañón:

"Una mañana fui yo a la Residencia de Estudiantes y estaba Federico recostado en un diván, junto a otros tres o cuatro amigos; entre ellos, creo que Diego Buhigas Dalmau y Rubio Sacristán, y trajeron la prensa. Federico se puso a hojearla y dijo.

-Fijáos, fijáos la maravillosa fuente de argumentos reales que es la prensa! ¡Mirad que noticia hay aquí!

El periódico decía que en Montoro se había celebrado una boda y que durante el banquete con que la celebraban, había aparecido de pronto un novio que tuvo la desposada, a la vez primo de ella, y la raptó por la fuerza. Aquello desató una feroz lucha entre las dos familias que creo que saldó con un muerto y numerosos heridos.

Y Federico:

---

[5]GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás. "Federico García Lorca y...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 437-440.

[6]GONZÁLEZ GUZMÁN, Pascual. "Sobre las fuentes de *Bodas de sangre*". En: *Philológica hispanensia...*, p. 125.

[7]"Información de Provincias. Trágico final de una boda." *El Defensor de Granada*, 25-7-1928.

[8]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 334.

-Fijáos que dramón! ¡Qué dramón!"[9]

Marcelle Auclair, hispanista francesa y amiga personal de Federico García Lorca, siguió muy de cerca todos los acontecimientos en los primeros procesos de gestación de la obra; tanto las supuestas noticias leídas por Federico en el diario madrileño *ABC*, el 25 de julio de 1928, como las publicadas en el *Heraldo de Madrid*, el 30 de julio de 1928, etc. Esto daría la idea de que Lorca debió haber seguido la historia de Níjar en varias fuentes y periódicos;[10] porque fue la historia ocurrida en la provincia de Almería, y no a la que alude Ontañón, la que finalmente inspiraría al dramaturgo en su tragedia. Así, como señala Pascual González, gracias a la amabilidad de Don José Mª Contreras Díaz, fiscal de la Audiencia de Almería, estamos en condiciones de conocer mejor lo ocurrido, lo realmente verídico. Al ser publicado el relato del juicio oral de dicho crimen, y por lo tanto, ejercer alguna especie de comparación.[11] Y la patentización de los hechos, no indica bien ese largo camino que recorre siempre la mecánica poética para saltar de la realidad hasta la creación de la obra. Así desde la narración que aparece en las páginas de sucesos de los distintos diarios, hasta la tragedia que conocemos de Lorca, lo que ha sido trabajado en la imaginación del poeta, se ha recorrido un gran trecho. De la tragedia de Níjar, realmente el dramaturgo cogió muy pocos elementos, prácticamente la inspiración. Una noticia periodística lo deslumbró, vio las posibilidades y se imaginó el crimen y la tragedia, eludiendo los auténticos hechos. Baste con hacer una breve comparación entre los hechos judiciales y la obra del poeta granadino, para comprobar las diferencias, sin salirnos de los personajes:

"La novia, tiene 26 años, es coja y vive pendiente de problemas económicos. No tiene nada que ver con la novia de "Bodas..."

El novio, no interesa; es totalmente ignorado en el sumario. Naturalmente no muere; desaparece en la narración judicial.

Leonardo, primo de la novia y de la mujer homicida. No hay rivalidad familiar. Nada se dice de que sea casado. Nada de móviles económicos.

El homicida, no tiene reflejo en la tragedia.

La madre, personaje central de la obra; no aparece en los papeles judiciales ni siquiera como persona que ejercita la acusación privada, precisamente a través de la cual supone de manifiesto el triste carácter económico del asesinato.[12]

Francisco García Lorca ha descrito muy bien el proceso de creación de la obra, que coincide en pleno con la de su hermano:

"Pero la gestación de "Bodas", desde la escueta noticia periodística hasta su acabado recreación literaria fue larga. Federico no trabajaba sobre un esquema planeado de manera precisa. Solía contar la posible obra a mi o a los amigos. El proyecto se le olvidaba luego, al

---

[9] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 137.

[10] AUCLAIR, Marcelle. *Enfance et mort de García Lorca.* París: Ed. du Senil, 1968, p. 265.

[11] El juicio oral aparece reproducido en: GONZÁLEZ GUZMÁN, Pascual. "Sobre las fuentes de...". En: *Philológica hispanensia...*, pp. 196-200.

[12] Ibid., p.201.

menos, aparentemente, para reaparecer tiempo después en otra forma. Este proceso de maduración era espontáneo, no sometido a una reflexión metódica. Después, la obra se escribía en un lapso de tiempo sorprendentemente breve, como poseído el poeta por una fiebre de creación.

Unamuno dividía a los autores en "ovíparos" que ponen un huevo y lo empollan y "vivíparos", que producen la obra en vivo. Entre otras analogías pertinentes, el proceso hacia la creación ocurre en los primeros fuera del sujeto; dentro de él, en los segundos. Si ha habido un escritor "vivíparo", ése era Federico."[13]

Lorca, como asevera al principio, escribió la obra en 15 días aunque esto podríamos entenderlo metafóricamente; según el poeta y amigo Jorge Guillén, la obra pasó a las cuartillas en una semana como mucho.[14] Esto realmente importa poco, aunque si tuviésemos en cuenta el proceso de creación y redacción de otras obras como: *Mariana Pineda Amor de Don Perlimplín*... o *La zapatera*..., de la que hay varias versiones y en diversos años, podemos afirmar que *Bodas de sangre* sufriría menos cambios y estaría todo menos decidido de antemano. Según su hermano, la obra fue redactada a finales del verano de 1932, en la Huerta de San Vicente, que él corroboraba con su presencia.[15]

Tras un verano dedicado a las primeras actuaciones del Teatro Universitario *La Barraca*, terminó la obra. Y mientras la escribía no dejaba de escuchar en la gramola, música de Bach, y un disco de Tomás Pavón, cuyo cante por *soleares*, Federico admiraba fervorosamente. Christopher Maurer, ha identificado la pieza coral de Bach, obsesivamente escuchada por el poeta: "*La cantata número 140, en la que se celebraba la boda simbólica de las hijas de Jerusalem; con el Novio Cristo.*"[16]

Parece ser, que Lorca se inspiró en **Bach** y en su obra para *Bodas de sangre*. Más tarde cuando viajaba por Montevideo, el mismo Lorca afirmaría que esta obra:

"*Bodas de sangre... está sacada de la muerte rondando y todo está en la cantata de Bach que yo tenía.*"[17]

En septiembre de 1932 la obra parece estar concluida, ya que en casa de los Morla Lynch, leyó la misma a un grupo de amigos en forma de manuscrito, comenzando en plena madrugada; siendo la lectura un auténtico éxito.[18] Otra segunda lectura antes del estreno, la realizó en la casa de Rafael Martínez Nadal, allí la leyó junto a otros amigos, entre ellos Santiago Ontañón:

"... *Se trataba de "Bodas de sangre" y a mi me pareció una obra estupenda. Entonces le recordé la similitud entre el argumento de la obra y la noticia que meses atrás habíamos leído*

---

[13] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 334-335.

[14] GUILLÉN, Jorge. *Federico in persona.* Milano: All' insegna del Pesce D'oro, 1960, p. 53.

[15] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 334.

[16] MAURER, Christopher. "Lorca y las formas..." En: *Lecciones sobre Federico...*, pp. 237-250.

[17] Palabras reproducidas en: ANDERSON, Andrew A. "García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York*. *Bulletin hispanique*, 83 (1981), p. 156.

[18] MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, pp. 285-287.

en la Residencia de Estudiantes, referida a Montoro. Pregunté a Federico si había relación entre ambas y me contestó afirmativamente."[19]

Posteriormente, se sucederían lecturas privadas en casa de Fontanals, y Helena Cortesina, en casa de Jorge Guillén, etc., donde comenzarán a barajarse nombres de compañías, actores, actrices para su futuro estreno (en especial la de Lola Membrives). Seis meses después de estas lecturas la compañía de Josefina Díaz de Artigas, estrenaría *Bodas de sangre* en el Teatro Beatriz de Madrid. Hay que decir que probablemente el título de la obra tuviera influjo directo, como apunta C.B. Morris, de la película "*Bodas sangrientas*", grandioso drama histórico de Pittaluga Film, basado en la novela de Luciano Doria "*Beatriz Cenci*", cuyo estreno tuvo lugar en 1928, y quizás Lorca conoció.[20]

VII. 4.2. LAS PUESTAS EN ESCENA: DE FONTANALS A CABALLERO. DE MADRID A NUEVA YORK.

Ya hemos aludido al inhabitual éxito que supondrán los distintos montajes de *Bodas de sangre*, tanto en España que no se consolidaría hasta la segunda reposición en 1935 en Barcelona, como en Buenos Aires, donde alcanzó las cien representaciones, convirtiéndose en la obra más representada en vida de su creador; o incluso en Nueva York donde también se representaría fracasando estrepitosamente por razones que ya explicaremos más adelante. Esta representación en la ciudad de los rascacielos fue la única obra estrenada de García Lorca en los Estados Unidos, en vida.

Evidentemente, al hacer distintos montajes, habría distintas puestas en escena, con diversas colaboraciones desde el punto de vista plástico en los diferentes montajes, respondiendo a diferentes concepciones estéticas, pero siempre muy seguidas de cerca por su autor que en última instancia se encargaba de la dirección escénica de la misma, como hemos podido comprobar a lo largo de este estudio. Veamos cada una de las puestas en escena.

Para el **estreno de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid**, se hizo cargo la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado, interpretando a su vez los papeles principales (Novia y Novio), dejando para la madre a Josefina Tapias. Los decorados corrieron a cargo de Manuel **Fontanals**, mientras que los figurines los realizó Santiago **Ontañón**. Dirigió la obra el reputado dramaturgo y director de escena, Eduardo Marquina, aunque seguido muy de cerca por las marcadas pautas de Federico, así lo recuerda Francisco García Lorca que fue testigo directo de los ensayos de la obra y de las múltiples dificultades de la misma:

""Bodas de sangre" de estrenó en el Teatro Beatriz de Madrid, el 8 de marzo de 1933, poco antes de la fugaz representación del "Perlimplín". Yo asistí a los ensayos que Federico dirigía, y en los que mostraba su capacidad como director de escena. Había de luchar con actores no habituados a un tipo de actuación que comportaba una total rectificación del teatro al uso, enfrentados a una obra en la que el movimiento escénico y el lenguaje tienen un fondo

---

[19] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, p. 137.

[20] En: HERNÁNDEZ, Mario. "Cronología de *Bodas de Sangre* (1928-1938), ilustrada con la palabra de Federico García Lorca." En: *Lorca, 1986...* (a cura di Piero MERANINI), p. 46.

musical acentuado muchas veces por el verso. Así, el actor que encarnaba al Novio ofrecía un obstáculo casi invencible. Se trataba de un excelente actor, pero había hecho su reputación en la comedia ligera y apenas podía vencer en los ensayos la imagen cómica que el público y él mismo se habían formado de un talante interpretativo. Federico tuvo que resignarse, por otro lado, a que los leñadores del acto del bosque, interpretado por modestos actores que nunca habían dicho, probablemente, un verso en escena, hicieran sus papeles a su propio modo. Es la única vez que vi a mi hermano impacientarse en la dirección. Luego, claro, los felicitó calurosamente después del estreno."[21]

Francisco García Lorca se refería a la elección de Manuel Collado para la interpretación del novio, que era un actor que se había especializado en el teatro cómico de la época, en especial de los hermanos Alvarez Quintero, y por tanto muy conocido y asociado a estos papeles, con la que la actuación no dejó de ser desconcertante, aunque en su resultado global resultó satisfactoria.[22] El mismo actor, Manuel Collado, años más tarde reconocería que nunca una obra se había ensayado tanto como *Bodas de sangre*, lo que denotaba la búsqueda en la perfección de la puesta en escena lorquiana. Perfección precisamente buscada en uno de los momentos culminantes de la obra, que fue el cuadro de despedida de la novia, fragmentada por Lorca en numerosas entradas y salidas de personajes de diferentes y escalonadas alturas, con un juego alternativo entre las voces femeninas y masculinas. Esta escena fue interrumpida muchas veces por el mismo Federico hasta conseguir el ritmo adecuado y lógico que lo llevaría a considerarlo "*matemático*".[23] Precisamente esta escena iba a servir de inspiración escenográfica de una parte importante de la obra, ya que la concepción lorquiana de la misma se desarrollaba en el interior de una cueva, con entradas y luces a diferentes niveles y con un significado simbólico muy concreto. Como recuerda nuevamente su hermano, el motivo de inspiración se basaba, en este tipo de vivienda que se daba en la provincia de Granada:

"...donde el caso de troglodismo no es necesariamente un indicio de pobreza, pues una determinada configuración geológica permite la construcción de cuevas excavadas en la tierra, bien iluminadas y con amplias espacios. Precisamente camino de Almería puede observarse el caso de Guadix y en algún pueblo vecino. Federico quedó impresionado por la rara belleza de esta acomodación de tierra y vida en un viaje en compañía de Falla a Guadix, la ciudad natal de Pedro Antonio de Alarcón."[24]

Parece ser que las cuevas de la zona de Guadix y Purullena sirvieron de inspiración directa para este primer montaje de *Bodas de sangre*, ya que estas reflejarían o al menos estarían muy cerca de ese carácter agrario y rural que Lorca pretendía, conservando por otra parte el ambiente mágico y poético que la obra poseía. Lorca habla así de la inspiración agraria:

"Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir "Bodas de sangre". Y no hubiera

---

[21]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 335.

[22]FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el éxito..." En: *Lecciones sobre Federico...*, pp. 81-98.

[23]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 335.

[24]Ibíd., pp.335-336. Existe una fotografía de dicha excursión a Guadix, justamente en el barrio de las cuevas cuyo lugar sirvió de inspiración para los decorados del primer estreno de esta obra.

tampoco empezado mi obra próxima: "Yerma". En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno."[25]

Como sigue recordando M. Auclair, amiga personal de Federico, los decorados para la obra se basaron en esta inspiración natural del paisaje peculiar de esta zona de la provincia de Granada. Nuevamente, su tierra andaluza serviría de inspiración, aunque reinterpretada estéticamente.

Los decorados y figurines fueron ejecutados por Fontanals y Ontañón respectivamente, como recuerda el segundo en una de las lecturas que realizó Lorca y a la que ya hemos aludido anteriormente:

"*Yo estaba sentado junto a él* (se refiere a Lorca) *y a Fontanals (el gran escenógrafo y amigo mío con quien tuve el honor de ejecutar los decorados con que se estrenó en Madrid el drama lorquiano...).*"[26]

Marcelle Auclair en diversas conversaciones con el mismo Ontañón, recuerda como se diseñaron los figurines para la obra, y la inspiración en **Purullena** y **Guadix** para algunos de los decorados diseñados de Fontanals; repasemos algunos fragmentos que aluden directamente a este tema:

"... *Ontañón la vistió con una austeridad seria:* (se refiere al personaje de la Madre, que tenía que ser marchita, arrugada y noble en su simplicidad rústica) *chal negro apretado a los hombros, mantilla de blonda el día de la boda.*

Ese día fastuoso y nefasto, la Novia llevará un traje de terciopelo negro, cruzado por una pesada cadena de oro. [...]

Para vestir a las muchachas, Ontañón había buscado esos paños de lana ordinaria de un verde o azul pasados que sólo se encuentran en las ferias de pueblo.

Detalle que es el mismo tiempo rasgo de carácter y hallazgo de dirección: Leonardo, jinete campesino, lleva siempre en la mano la vara de mimbre de lo que jamás se separa este hombre tan dispuesto al latigazo como a la caricia, domadores de mujeres y caballos.

Los decorados se inspiraban en el pueblo de Purullena, cerca de Guadix, a sesenta kilómetros al este de Granada. Las casas estaban excavadas en la roca de las colinas que se extienden hasta perderse de vista. Andalucía la Alta, de duros paisajes, y gente dura, imposible de confundir con la de la costa.

Desnudez grandiosa de la bóvedas blancas de ese pueblecito. Exactamente lo que Federico deseaba."[27]

Santiago Ontañón, colaborador de Federico en otros proyectos como *La Barraca* o en *Amor de Don Perlimplín...*, fue llamado nuevamente para que colaborara en la creación plástica del montaje, creando un problema de conciencia, ya que el decorador oficial de la compañía de

---

[25] José R. LUNA. "La vida de García Lorca, poeta." (1934). En: O. C. T. III, p. 600.

[26] ONTAÑÓN, Santiago. "Federico en persona." *Teatro*, (30) 1987.

[27] AUCLAIR, Marcelle. *Enfance et mort...*, pp. 273-275. Estos fragmentos en francés original los hemos traducido de: GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre.* (Ed. de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO). Madrid: Cátedra, 1990, pp. 35-36.

Josefina Díaz de Artigas-Manuel Collado, era Manuel Fontanals, aunque al final la resolución supuso una colaboración entre ambos artistas, recayendo casi exclusivamente todo el trabajo que había en el taller de Fontanals sobre Ontañón, ya que el primero en estos momentos estaba trabajando en Barcelona en un espectáculo carnavalesco; según Ontañón sólo realizó un boceto, encargándose él del resto de los bocetos y figurines, o se de la mayor parte del trabajo. Evidentemente la participación del escenógrafo santanderino, pudo dar un cierto aire de modernidad a la puesta en escena de *Bodas...*, ya que, como hemos podido comprobar (Ver epígrafe dedicado a Santiago Ontañón en el capítulo correspondiente a *La Barraca*), será el pintor y escenógrafo más apegado a los movimientos de vanguardia, imponiendo una línea más innovadora de la que podía imponer Fontanals, más al lado de la tradición. Sin embargo, el resultado final llegó a ser satisfactorio, aunque hubo facciones dentro de la misma compañía teatral que desconfiaban de Ontañón, como él mismo recuerda:

"Volviendo a "Bodas de sangre", yo estaba un poco "mosca" antes del estreno, porque al mismo Manolo Collado no era el decorado que más le gustaba; ellos preferían el hecho a base de hojita y arbolito por arbolito; pero cuando se levantó el telón el día del estreno, se vino el teatro abajo y al final nos hicieron salir a saludar al escenario a Fontanals y a mi. El estreno de "Bodas de sangre" fue apoteósico."[28]

Efectivamente, la crítica fue unánime en la valoración positiva de la obra, y también del escenario, como ahora veremos. Pero también es cierto, que no fue tanta la modernidad derrochada por Ontañón y Fontanals como en el montaje de 1935 con Caballero y Burmann. El decorado respondería muy de cerca al espíritu de la obra, donde la plasmación de lo agrario fue un carácter fundamental, netamente andaluz, como deseaba el poeta. En la fotografía que apareció en el semanal "*Blanco y negro*" del día del estreno, aparecían el estilo plástico que se pretendía: paredes blancas, grandes arcos, sencillez de líneas, atrezzo típicamente andaluz y un vestuario muy cuidado pero que desprendían todas las connotaciones de una España rural, de una Andalucía profunda y casi salvaje, a la vez que lírica.[29] De este modo, si comparamos cualquier acotación de la obra escrita por García Lorca con lo que en el Teatro Beatriz se montó, percibimos un gran paralelismo entre lo descrito por el dramaturgo y lo diseñado en los decorados. Veamos un ejemplo:

En el cuadro Tercero del Acto primero:

"Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas, con cortinajes de encaje y lazos rosa. Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos."[30]

O en el cuadro segundo del Segundo Acto:

"Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos y grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido

---

[28]ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos antigos...*, p. 145.

[29]"Sobre *Bodas de sangre* y su estreno." *Blanco y negro*, 19-3-1933. (Reproducimos la fotografía en el volumen de documentación gráfica).

[30]O.C. T. II, p. 723.

como paisaje de cerámica popular."[31]

También en el último cuadro, donde el simbolismo de la escena llegaba a sus más altas cotas:

"Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo también será de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva."[32]

Venimos señalando a lo largo de todo este trabajo, la importancia que tendrían para Lorca el diseño de los figurines y bocetos de decorados para el teatro. Tan importantes como éstos, eran las acotaciones e indicaciones concretas, que solían ser muy puntuales para el estreno de una obra. A veces eran muy minuciosas, o como en este caso técnica y poéticamente sugestivas, que ayudaban a concretar en los manuscritos del teatro lorquiano los decorados y el ambiente indicado de cada acto, o en la atmósfera en general de la obra. En este sentido, servirían estas indicaciones que hemos señalado arriba, para la inspiración de los artistas plásticos, aunque siempre fueran supervisados por el mismo Federico.[33]

Sin embargo, en el sentido global de *Bodas de sangre*, la escenografía respondería a ese mismo sentido, por lo que ésta misma proponía en los espacios funcionales (los acontecimientos de la obra) y los espacios simbólicos (bosque, Luna, Muerte, etc.); el mismo Federico reconoce esta ruptura cuando dice:

"... vea usted, en "Bodas de sangre", como hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y como ya no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que se pone fin a la obra. [...]

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta este instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua."[34]

Por tanto, Lorca propondrá textualmente y más tarde a la hora de llevarlo a escena, una convivencia constante de oposición entre *fantasía* o poesía y realismo, y esto se intentará reflejar en la concepción plástica del escenario, que en este estreno de 1933 no se conseguiría plenamente; acertando más plenamente en la reposición de 1935 en Barcelona. El estreno de la obra tuvo un gran éxito, además Federico recuerda que estuvo rodeado de todos sus amigos:

"La noche del estreno estaban presentes mis amigos, la intelectualidad, los críticos, y tuve un gran éxito. Las representaciones siguientes, mi éxito, con el verdadero público, no fue

---

[31]Ibíd., p. 753.

[32]Ibíd., 788.

[33]LAFFRANQUE, Marie. "Dibujos y creaciones plásticas en el teatro y en cine." En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca...*, pp. 63-67.

[34]Pedro MASSA. "El poeta García Lorca y su tragedia *Bodas de sangre*." (1933). En: O. C. T. III, pp. 523-524.

tan ruidoso. Unos aplausos como diciendo: "Sí, está bien, muy bien", y a otra cosa."[35]

Es cierto que estuvo rodeado de la intelectualidad del momento, con los antiguos como Jacinto Benavente, los Alvarez Quintero, Eduardo Marquina o Miguel de Unamuno; como los más jóvenes y dinámicos: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Moreno Villa, Pedro Salinas o Altolaguirre.[36]

Las reseñas críticas periodísticas fueron muy favorables en general. Por ejemplo, en lo que respecta a los decorados fue unánimemente rutinaria en elogios, con algunas excepciones como en *La Nación* que puso reparos a los "*colores fuertes*" de los interiores de la obra, o en *Informaciones*, que le fue muy satisfactorio el decorado del bosque.[37] Pero ese colorismo que aquí se critica, es el mismo que lleva implícito la obra en sí, por esa manera de entender el andalucismo, que equivalía ante todo a un rico colorismo; que como señala Francisco García Lorca:

""Bodas de sangre", comporta la más abundante gama de colores de las tres tragedias rurales: colores en el ámbito visual de la escena, o en el ámbito virtual, mencionados o aludidos en la palabra, con el predominio del rojo. [...] *En cuento a "Bodas", presenta mención específica del color dominante y de los secundarios, y Federico incluso llega a indicar en el tercer acto el color del suelo-blanco reluciente-lo que sin duda era demasiado en su tiempo, al menos en España."*[38]

Otras críticas negativas recogidas en torno al decorado fueron las de Antonio Espina, que criticó el decorado como "*formulario dentro de la severa consigna de un modernismo que ya conviene exceder de alguna manera. Pero es de fina plasticidad, síntesis visual y buen gusto.*"[39] Pero en general, la crítica madrileña elogió la obra más unánimemente que en otros estrenos lorquianos anteriores. Así se destacaba como "*algo muy moderno*" (*Crónica*) o "*nuevo todo*" en (*Ahora*), "*actual*" (*El socialista*) u "*original y modernísima*" (*Las noticias*).[40] Otros destacaron "*la difícil compenetración de valores literarios con la emotividad escénica*" (*Heraldo de Madrid*), "*el ajuste entre los tonos del decorado y la emoción dramática del texto*" (*La Época*); "*el antirrealismo del discurso escénico que daba, "una Andalucía que no habla en Andaluz*" (*El liberal*); "*el juego de pasiones elementales entre personajes elevados a la categoría de "estados generales de conciencia humana*" (*El Sol*); "*el sabor clásico de la acción, igualmente distinta a la tragedia rural d'annunziana y el drama español pueblerino*" (*Luz*); "*y el hábil manejo de símbolos para que el público adivinara lo que había detrás de la acción*" (*Tararí*).[41]

Un impresionante éxito de crítica que llenó las páginas de los diarios madrileños. Aunque la más favorable sería la de un paisano y seguidor del poeta granadino, nos referimos a Fernández

---

[35] O.C. T. III, p. 559.

[36] MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, pp. 329-330.

[37] FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. *García Lorca en el teatro...*, p. 142.

[38] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 344-345.

[39] Antonio ESPINA en *Luz*, 9-3-1933. En: *Cuadernos Lorca*. (A cargo de Andrés AMORÓS), 3 (1986-87), p. 46.

[40] FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el éxito...". En: *Lecciones sobre Federico...*, pp. 81-98.

[41] VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 75.

Almagro, que siempre apoyó la faceta teatral de Lorca, aún en sus mas estrepitosos fracasos; ligaría esta obra a una obra poética anterior de Federico, *El romancero gitano*, porque:

"*entrañaba elementos dramáticos que ahora se desarrollan plenamente... El alma misma del "Romancero gitano" que no alude a los andaluces del Este o del Oeste, de la serranía o del litoral, sino a los andaluces en su proyección histórica y psicológica más profunda. A los que fueron y siguen siendo: árabes, romanos, griegos, hijos de sabe Dios que mitos clásicos: el Sol o la Luna.*"[42]

Como señala Fernández-Cifuéntes, es precisamente la coyuntura donde el éxito de *Bodas de sangre* se emparenta con el otro gran éxito anterior del autor: *El romancero gitano*, que ya había reseñado años antes, Fernández Almagro en 1928.[43] De este modo el espectador del momento y también el crítico, percibirían las relaciones entre lo lírico y lo dramático, ya que fueron muy afectadas después del éxito del *Romancero gitano*; y *Bodas...* iba a aparecer construida con los elementos del *Romancero*, que se habían hecho familiares en el espectador, y por lo tanto reconocibles.[44]

En realidad, *Bodas de sangre* no supuso un gran éxito en Madrid, si exceptuamos la noche del estreno, ni tampoco en Barcelona donde se estrenó el 31 de mayo de 1933 en el Teatro Poliorama, sin la asistencia del poeta.[45] Aunque como de nuevo apunta su hermano constituyó su primer éxito como dramaturgo:

"*éxito que confirmaba, de un lado, el potencial del autor como poeta dramático y, de otro, la posibilidad de que el gran público aceptara un teatro de noble intención artística, en el que inciden lo poético y lo fantástico.*"[46]

Fue precisamente el éxito de esta tragedia el que llevaría a García Lorca a la Argentina, donde determinó una estancia triunfal en Buenos Aires y Montevideo, cuya culminación sería el exacerbado triunfo de *Bodas de sangre*, que llegó a más de cien representaciones, número al que nunca había llegado en España. Éxito, que incluso sorprendió al mismo dramaturgo, que llegará a decir: "*pensé que mi obra gustaría, pero, en verdad me sorprende su expansión.*"[47] La obra se puso en escena en el **Teatro Maipo de Buenos Aires**, el 29 de julio de **1933**, por la compañía de Lola Membrives, que ya había trabajado anteriormente en *La zapatera prodigiosa*; con tanto éxito que volvieron a montarla en el Teatro Avenida de Buenos Aires en el otoño, ahora con la presencia de Federico y como homenaje al mismo. Alfredo de la Guardia que asistió al estreno, rememora así la representación:

---

[42]FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "Estreno de *Bodas de sangre*, tragedia de F. García Lorca." *El Sol*, 9-3-1933. En: GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de...* (Ed. de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO), pp. 38-39.

[43]FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "Federico García Lorca: *Romancero gitano*." *Revista de occidente*, 21 (1928).

[44]FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el éxito...". En: *Lecciones sobre Federico...*, pp. 81-98.

[45]HERNÁNDEZ, Mario. "Cronología de *Bodas de sangre...*". En: *Lorca, 1986...* p. 52.

[46]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 336.

[47]O.C. T. III, p. 559.

"El carácter de la función llevó a un auditorio exigente a la sala del Maipo, y bastó, el cuadro primero, el diálogo entre la Madre y el Hijo, para que tuviera plena conciencia de los méritos de la obra y, sobre todo, de cuanto significaba, como renovación y revalorización del teatro español, cuyo anquilosamiento se había comprobado bien durante la temporada. El aplauso fue entusiasta al finalizar la representación; el público salió comenzando el éxito y Lola Membrives firmó inmediatamente contrato la empresa del Teatro Avenida para actuar en su escenario durante varios meses, primavera y parte del verano, realizando nuevos espectáculos con "Bodas de sangre"."[48]

En cuanto al diseño de los decorados, esta vez la plástica decorativa correría a cargo de los escenógrafos argentinos **Jorge Larco** y **Ferrarotti**, interpretada en un sentido amplio.[49]

El éxito de *Bodas...*, en Sudamérica, tanto en sus representaciones del Teatro Maipo, como en las sucesivas de Montevideo, Rosario, Córdoba, hasta su culminación en el Teatro Avenida de Buenos Aires; la crítica fue unánime allí donde fue montada. Destaquemos a modo de ejemplo, lo que reseñó el diario *La Prensa* de Buenos Aires, con motivo de las 100 representaciones:

"La compañía de la actriz Lola Membrives celebrará esta noche en el teatro Avenida, con una función extraordinaria en honor del autor, las cien representaciones del poema dramático de Federico García Lorca, "Bodas de sangre".

Esta elevada cifra, que raramente alcanza en nuestros escenarios una producción extranjera, evidencia de modo fehaciente cómo nuestro público sabe estimar y apoyar el valor y el mérito de una obra. Y es que "Bodas de sangre", considerada aún en la abstracción de la escasa experiencia teatral del autor, constituye una pieza fundamental de aquellas que marcan etapas que jalonan el desarrollo espiritual de un pueblo..."[50]

Lorca agradecería profundamente al público sudamericano la reacción de público y crítica en torno a su obra; son elocuentes estas palabras pronunciadas por el poeta el 25 de octubre de 1933, con motivo de la representación en Teatro Avenida de *Bodas de sangre*:

"El dirigir la palabra esta noche al público no tiene más objeto que dar las gracias bajo el arco de la escena por el calor y la cordialidad y la simpatía con que me ha recibido este hermoso país, que abre sus praderas y sus ríos a todas las razas de la tierra... [...] *no soñaba esperar, por no merecer, esta palabra blanca temblorosa de confianza que la enorme ciudad me ha puesto en las manos; y más que el aplauso agradece el poeta la sonrisa de viejo amigo que me ofrece el aire luminoso de la Avenida de mayo.*

En los comienzos de mi vida de autor dramático, yo considero como fuerte espaldarazo esta ayuda atenta de Buenos Aires..."[51]

A pesar de toda esta euforia teatral lorquiana, la misma compañía de Lola Membrives,

---

[48]GUARDIA, Alfredo de la. *García Lorca, persona y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1952, p. 84.

[49]DIEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro...*, p. 140.

[50]VILLAREJO, Pedro. *García Lorca en...*, p. 63.

[51]O.C. T. III, pp. 441-442.

repondrá el 28 de febrero de 1935 en Madrid, en el **Teatro Coliseum**, pero no consiguió lo pretendido, y es acogida con una relativa frialdad, sólo duró un par de semanas en cartel; lo único a destacar en esta reposición fue la subida que Lorca a un proporcionado status de dramaturgo, que por estas fechas es capaz de mantener tres obras en cartel en la capital de España: *Bodas de sangre*, la reposición de *La zapatera prodigiosa* por Lola Membrives y *Yerma*, que por esas fechas se acercaba a su centésima representación.[52]

Un caso raro y excepcional en la trayectoria representativa de *Bodas de sangre*, fue su estreno en la ciudad de los rascacielos: **NUEVA YORK**. El propio Lorca se sentiría sorprendido por la expansión que estaba teniendo su obra, sobre todo a raíz de lo ocurrido en Buenos Aires. El mismo apuntaría desde Argentina que se estaba preparando una versión inglesa que se estrenaría en Nueva York y otra francesa en París.[53]

Hemos analizado lo que iba a suponer el viaje a Nueva York y la directa influencia en su obra y sobre todo, en una nueva concepción de la escena teatral, como era el teatro que el pretendía; es por esto que debemos suponer que para Lorca esto sería una gran ilusión, el hecho de poder estrenar en esta ciudad donde se realizaba el *verdadero teatro moderno*.

Por una carta fechada el 27 de octubre de 1933 de Francisco García Lorca a Federico, informaba de la estancia en Madrid de Irene Lewinshon, que sería la que dirigiría la versión de *Bodas...* en Nueva York. Pero antes de su partida había trabajado Lorca con José Weisberger y Rafael Martínez Nadal en la traducción de la misma. Y con vistas al estreno, Francisco registraría la propiedad de la obra, tras pedirle un ejemplar a Morla Lynch, que siguió el proceso de la traducción, e Irene Lewinsohn compró una serie de enseres para la futura decoración y el diseño de los trajes.[54] Federico siguió muy de cerca el proceso de representación de la obra en Nueva York, así en una entrevista con Pablo Suero en 1933, cita algunos detalles del montaje:

"*... Pues una mujer artista y millonaria, Irene Lewinsohn, que tiene un teatro, el New Playhouse, ha decidido estrenarla. Ese teatro es de una capacidad de 300 plateas... Da dos obras al año y por poco tiempo... Cuando estrena, acuden a él empresarios de todo el mundo... Es uno de los más interesantes laboratorios de experiencia de arte dramático del mundo... Ella puso allí "Dibuk" y "La casa de la Santa Cena"... "Bodas de sangre", ha sido traducida por Wilson, traductor de Góngora, que se encarga del verso, y por Weisberger... La versión será fidelísima, pues yo he reemplazado por otros los vocablos o los giros intraducibles... La Irene Lewinson conoce España a fondo y la pondrá maravillosamente... Se ha gastado un dineral en trajes...*"[55]

El 11 de febrero de 1935 fue montada *Bodas de sangre* bajo el título de ***Bitter Oleander***, que traducido significaba: ***Adelfa amarga***, título probablemente cambiado por Lorca. Se presentó en el **Lyceum Theatre**, de la calle 45, en pleno Broadway. Y dirigida por al propia Irene Lewinson. A pesar de los esfuerzos del poeta, en el que se incluyeron cambios y cortes hechos adrede para el público norteamericano, y la selección muy cuidada de la música elegida por parte

---

[52]GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Nueva York...* Vol. II, p. 350.

[53]O.C. T. III, p. 559.

[54]HERNÁNDEZ, Mario. "Cronología de *Bodas de sangre...*". En: *Lorca...*, p. 56.

[55]Pablo SUERO. "Crónica de un día en barco con Federico García Lorca." (1933). En: O. C. T. III, pp. 548-549.

del poeta, la versión no tuvo mucho éxito. C. Maurer ha estudiado muy de cerca el proceso de traducción para el montaje de Nueva York. Se conservan los apuntes de Weiserberger en el proceso de la intervención de Federico, así como los apuntes sobre sus consultas con el poeta y varios borradores de la traducción. Los giros intraducibles no eran tales. Eran metáforas e imágenes poéticas que Weissberger no entendía, o que creía demasiado difíciles para el público neoyorquino. Éste lo único que deseaba era normalizar el lenguaje poético, empeñándose en conservar el ritmo del original. Pero el interés de Lorca iba en otra dirección, así el estreno neoyorquino brindaba la oportunidad al poeta de modificar la estructura de la obra, cosa que en Madrid no había podido hacer. La obra no gustó; mientras, antes del estreno se comentaba el título de la misma: "*Adelfa amarga*"o "*Bitter Oleander*":

"-*La adelfa es un árbol*- dijo uno de los espectadores.
-*No. La adelfa es una fruta.*
-Y durante el entreacto: *La adelfa es una cebolla morada (spanish onion) muy, muy fuerte.*"[56]

La obra fracasó estrepitosamente, obteniendo menos de quince representaciones; la crítica norteamericana coincidió en denunciar, entre otras causas, la inadecuación del lenguaje. Algunos otros opinaban que esta obra daba una versión estereotipada de España, recordando mucho al tópico mundo de "*Carmen*" y otras españoladas hollywoodienses.[57] Tampoco admitían los críticos que los personajes rurales hablaran tan poéticamente. Así, *The New York Time* y su crítico teatral afirmaban expresiones del calibre:

"*¡Ni España, ni historias! Estoy harto de la poética de lo rural...*"[58]

Lorca debió conocer las reseñas a finales de febrero de 1935, y se hizo eco de ello en algunas declaraciones; así en una conversación con el periodista catalán Palau-Fabre, diría:

"*No se puede decir que en Nueva York el fracaso del público fuera completo. Las críticas dijeron tonterías; por ejemplo: que no se concebía que la gente rural hablara de aquella manera y otras cosas por el estilo. El crítico de "The Times" era el único que hablaba con soltura, ya que empezaba confesando que no había entendido nada en absoluto, y que después añadió que una obra como aquella nunca podría gustar a un americano, ni penetrar en su civilización...*"[59]

Las críticas neoyorquinas fueron duras en general para el dramaturgo granadino, pero Mildred Adams, amiga personal Lorca y como vimos traductora al inglés de *Amor de Don*

---

[56]MAURER, Christopher. "*Adelfa amarga* en Nueva York.". *El País*, 19-8-1986. (Actualmente, C. Maurer está preparando un estudio completo de la versión estrenada en Nueva York de 1935).

[57]Muchas de estas reseñas críticas se resumen en: GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. (Ed. de Mario HERNÁNDEZ). Madrid: Alianza, 1987, pp. 57-60.

[58]MAURER, Christopher. "*Adelfa amarga...*". El autor de la crítica del *New York Time*, fue M. John A. CROW. 12-2-1935.

[59]PALAU-FABRE, J. "D' una conversa amb García Lorca." *La Humanitat*, 4-10-1935. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", p. 519. Estas mismas declaraciones se reproducen en español. en: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 238.

Perlimplín..., intentó salvar todo lo positivo de aquella malograda representación. El fracaso lo achaca a los problemas de la traducción, aunque mantiene que fue bella y poética para quienes entendieran el inglés y el español. Destacó, sobre todo, la escenografía que fue muy formal, "*casi hecha ballet.*"[60] Las decoraciones fueron realizadas por **Cleon Thorockmorton**, siguiendo los croquis y dibujos de Santiago Ontañón, que fue el primer decorador junto a Fontanals del primer estreno en 1933,[61] con los que podemos hacernos de nuevo una ligera idea del montaje plástico de la obra, aunque reinterpretada por Irene Lewinsohn que había llevado los trajes para su representación de Nueva York, lo que denota nuevamente, que de alguna manera, Lorca estaría presente en aquella puesta en escena a través de los diseños de Ontañón o Fontanals.

El montaje de *Bodas de sangre* en Nueva York gustó a menos público que el español, y por supuesto distó mucho del éxito conseguido en Buenos Aires. Pero por otra parte, supondría una auténtica satisfacción para nuestro dramaturgo, el hecho de haber podido estrenar una obra de su creación en el mágico mundo de Broadway, donde se hacía aquel tipo de teatro comercial que pudo admirar en su celebrado viaje a la ciudad norteamericana entre los años de 1929 y 1930.

Pero el verdadero éxito en España no se iba a hacer esperar con *Bodas de sangre*; para el 22 de noviembre se anunció su reestreno, nada menos que con la actriz predilecta de Lorca, Margarita Xirgu, y el director de escena Cipriano de Rivas Cherif, que reemprenderá su campaña en Barcelona. Fue el escenario del Teatro de la Rambla del Centro, el llamado **Principal Palace**. No fue la primera vez que se representara en al ciudad catalana la tragedia andaluza, ya hemos señalado que un año antes lo había hecho en el Teatro Poliorama, pero casi pasó desapercibida. Además la nueva puesta en escena que preparó Federico García Lorca revistió caracteres de verdadero estreno e incluso fue uno de los intentos más arriesgados en cuanto a la dirección escénica se refiere por parte de Rivas Cherif desde el punto de la indumentaria teatral, ya que cuando se estrenó en 1933 los decorados de Fontanals y figurines de Ontañón indicados por el mismo García Lorca, no hizo mucho caso de las indicaciones lorquianas, o la misma reposición de Argentina que se utilizó más para explotar la presencia de Lola Membrives, sin embargo tanto Margarita como Rivas Cherif prefirieron encargarle los decorados y figurines a José Caballero, joven pintor, amigo y colaborador esencial en *La Barraca* de Federico.[62] Evidentemente, tanto los figurines como los decorados fueron nuevos, con nuevos artistas, a diferencias de las anteriores puestas en escena. Así **José Caballero** se encargó de los mismos, y fueron realizados en los talleres de **Sigfrido Burmann**, también viejo conocido de Lorca. La música, también sería escogida por el poeta, introduciendo incluso partituras originales de su propia creación: como la "Nana" y la entrada de la Boda, además él mismo acompañó al piano, concertado en algunos casos con José Jordá.[63]

Margarita Xirgu ya había tenido noticias de la obra desde el momento de su concepción, allá por 1928, después del estreno de *Mariana Pineda* en 1927; pero no pudo haber acuerdo entonces, entre la actriz catalana y el dramaturgo andaluz para previsto estreno de 1933. Pero ahora, después del apabullante éxito de *Yerma* (que veremos más adelante), Margarita pudo

---

[60]ADAMS, Mildred. *García Lorca. Playwright and poet.* New York: Georges Braziller, 1977, pp. 171-172.

[61]VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY. *Los estrenos teatrales de...*, p. 76.

[62]RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Como hacer teatro...*, p. 315.

[63]RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo...*, pp. 295-296. De la misma autora ver: *Margarita Xirgu y su teatro.* Madrid: Aguilar, 1988. (Es una reedición de: Barcelona: Planeta, 1974).

representar por fin el papel de la Madre, creado exclusivamente para ella desde un principio; además se acercaba a todas las características que Lorca veía en su personaje. No obstante ya había trabajado en otras obras suyas: *Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa* y *Yerma*, ahora lo hacía con este nuevo montaje de *Bodas de sangre* culminando más tarde con *Dª Rosita la soltera...*, o en exilio seguiría estrenando obras del granadino, por ejemplo en 1945 representó por vez primera *La casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires.[64]

Quizá el hecho de la profunda amistad que unía a ambos, haría que su preocupación por esta puesta en escena de *Bodas de sangre* fuese incluso superior a las otras reposiciones anteriores. De ahí que todos los detalles de producción y creación fueron controlados por Federico, de alguna forma consideró este reestreno de 1935 como el *verdadero estreno*; apuntamos aquí unas declaraciones a un periodista el ida anterior al estreno, en las que globaliza en pocas palabras la intención pretendida para el montaje:

"*Se trata de un verdadero estreno. Ahora verán la obra por primera vez.* [...] *Ahora se representará íntegra.* [...] *Imaginemos que ya han colocado en los carteles el nombre real con que había bautizado la obra: "Tragedia". Las compañías bautizan las obras como dramas. No se atreven a poner tragedias. Yo, afortunadamente, he topado con una actriz inteligente como Margarita Xirgu, que bautiza las obras con el nombre que deben bautizarse.*

Los decorados son nuevos. [...] *Son de un chico jovencísimo: Caballero. Un muchacho de 19 años, un gran artista que ha ilustrado mi último poema: "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías." Los figurines son también suyos. Son algo naturalmente extraordinarios. Ya lo veréis. Ha sabido interpretar fielmente el dramatismo de mis personajes.* [...] *... y la Xirgu está mejor que nunca. No hubiera podido soñar con una intérprete más feliz que ella.*"[65]

Estas declaraciones ejemplifican los deseos de triunfo del dramaturgo granadino, poniendo todos lo ingredientes para que verdaderamente fuera un éxito. Precisamente, la puesta en escena iba a ser cuidada a fondo, sobre todo desde el punto de vista plástico, contando para ello con: Caballero y Burmann. Los dos ya habían trabajado con Lorca en alguna ocasión, y ya hemos visto que en sus respectivos campos representaban lo más avanzado y vanguardista de la pintura y escenografía de aquellos años. Ya hemos estudiado la trayectoria artística y estética del pintor José Caballero (ver epígrafe dedicado a él), su deambular del postcubismo al surrealismo, y su preocupación por la renovación en mundo artístico dominado por la tradición.

Podemos rastrear la preparación de decorados y figurines para este montaje del Principal Palace de Barcelona, en la alguna correspondencia entre ambos (Lorca-Caballero). Después del 15 de agosto de 1935, en una carta de Lorca a Caballero, ya alerta al joven pintor para que reflexione plasticamente sobre *Bodas de sangre*:

"*El día 21 iré a Madrid y allí hablaré con Bergamín. Creo que debes hacer unas ilustraciones sobre "Bodas" como te parezcan. Tú empápate bien de la obra y ya te saldrán.*"[66]

---

[64]RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, pp. 366-368.

[65]Federico GARCÍA LORCA. "García Lorca i la Gairebe estrena *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu." *L' Instant*, 21-11-1935. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Declarations...", pp. 528-529. La traducción al español la hemos cogido en: RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo...*, p. 296.

[66]O.C. T. III, p. 1016.

En otra carta de Caballero sobre la obra en cuestión, escribe a Federico lo siguiente con respecto a los figurines y decorados, el 17 de septiembre del mismo año:

"*Querido Federico: Supongo que ayer recibirías 31 figurín que te mandaba. Lleve también los decorados pero iban pegados a unos cartones y no me dejaron enviarlos por correo por ser un paquete demasiado grande.*"[67]

Aún faltaban dos meses para el estreno de la obra, pero el diseño ya había sido realizado por Caballero. A primeros de noviembre, en un telegrama conjunto de Federico García Lorca y Margarita Xirgu a José Caballero, indican que:

"*Recibido los figurines entusiasmados enhorabuena manda urgente los que faltan y bocetos de decorados inauguramos nueva actuación aquí teatro Tívoli 10 de noviembre con "Bodas de sangre" cariñosamente Federico Margarita.*"[68]

Evidentemente no se cumplió el proyecto que indicaba Federico de estrenar el teatro y la fecha señalada. En un nuevo telegrama del 15 de noviembre, a sólo 7 días del estreno, parece correr prisa a Federico la entrega de los bocetos para que fueran realizados los decorados, dice así a Caballero:

"*Telón consiste gran caballo blanco sobre montes noche luna te ruego entreguen enseguida a Burmann lo que falta saludos- García Lorca.*"[69]

Un mes después del estreno, otro telegrama de Lorca, Margarita Xirgu y Miguel Ortín, sería enviados en forma de agradecimiento:

"*Recibimos carteles, decorado y trajes gustaron muchísimo y fueron elogiadísimos enviaremos prensa y semana próxima recibirá giro cariñosos recuerdos Margarita Federico Ortín.*"[70]

Seguimos por tanto, el proceso de creación de bocetos y decorados que diseñados por Caballero, serían realizados en el taller de Burmann. Nos vamos a encontrar en esta ocasión con una de las creaciones más vanguardistas de los montajes realizados por Lorca a lo largo de su trayectoria comercial. Tanto los bocetos y figurines de José Caballero, como la resolución que tomó Burmann, fueron de un acertado carácter de modernidad. El mismo Caballero reconocerá con posterioridad a la muerte de Federico, que cuando verdaderamente estuvo acertado en sus trabajos escenográficos fue precisamente con Lorca, en sus trabajos de *La Barraca* y en especial para este montaje de 1935:

"... *creo que cuando estuve más de acuerdo con mis realizaciones para el teatro,*

---

[67]MAURER, Christopher. "Sobre la correspondencia de García Lorca...", p. 83.

[68]HERNÁNDEZ, Mario. "Cronología de *Bodas de sangre*...". En: *Lorca, 1986*..., p. 61.

[69]Ibid.

[70]Ibid.

propiamente dicho, fue cuando hice las escenografías para el teatro de Lorca que conozco bastante bien. Antes de la Guerra monté la puesta en escena de "Bodas de sangre", para Margarita Xirgu..."[71]

Casi treinta años después del montaje de 1935, José Caballero, volvería a realizar los decorados y figurines para *Bodas de sangre*, concretamente en 1962, en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo, e inmerso en una estética completamente diferente.[72]

Si seguimos la memoria de Cipriano de Rivas Cherif, que fue el gran artífice de la función, ya que se encargó de lleno de la dirección escénica de la obra, comprenderemos la verdadera significación de la escenografía del montaje de 1935. Reproducimos al completo algunas de sus palabras al respecto del trabajo realizado por José Caballero, tanto de los figurines como de los decorados:

"... Hizo unas decoraciones atrevidamente "expresivas", violentas incluso como la acción de la obra. No llegó, sin embargo, a los extremos del "Teatro Judío de Moscú", expatriado después voluntariamente en los EE. UU., cuya plástica torturada, desquiciadísima, agotaba los recursos del cubismo y del expresionismo alemán más exagerado. Según el cual, la línea de la decoración escénica tanto como su pintura han de manifestar violencia dramática y acompañarle sin atender las leyes rigurosas de la perspectiva normal ni de la arquitectura razonable. No llegaba a tanto Caballero en su ilustración decorativa de "Bodas de sangre", con lo que tampoco se logró lo que quizá pretendía García Lorca, de fundir en un solo efecto la plasticidad y el dramatismo de su poema trágico. Y es que, puesto a rebasar fronteras conocidas, no puede el artista titubear a medio camino en el de la renovación de un convencionalismo escénico por otra proposición visual.

La dificultad está en que se intenta hacer pintura- o arquitectura mejor- teatral simbólica, los símbolos ha de ser claros. Puestos de acuerdo en la intangibilidad de la representación simbólica por sus signos conocidos, se puede ser todo lo informal que se quiera; romper, quiero decir con el formalismo clásico, romántico, renacentista o cubista, en inventar formas nuevas, adecuadas a un delirio infinito incluso. Pero, en ese caso, repito, haya que respetar la convención elemental, la idea de jeroglífico."[73]

Observamos después de estas declaraciones directas de Rivas Cherif, que la pretensión de realizar un montaje netamente vanguardista no fue llevado a cabo en su totalidad, tal vez por marcado carácter simbólico que la obra tenía o en su caso la que le quiso darle el mismo Federico, no obstante no hemos de descartar un cierto radicalismo y modernidad en el resultado global de la puesta en escena, cuya contribución especial fue el diseño de los figurines y trajes que evidenciaban un marcador carácter plástico, casi tridimensional. Sigamos las impresiones de Cipriano a propósito de la escenografía, y comprobaremos que el resultado final fue satisfactorio, en cuanto a innovación se refiere:

---

[71]CABALLERO, José. "Testimonio." *Cuadernos de "El Público"*, 28 (1987), pp. 55-58.

[72]*Lorca.* (A cargo de A. AMORÓS), p. 45.

[73]RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Como hacer teatro...*, pp. 295-296.

"Ya he dicho que el escenógrafo, interpretando cuan fielmente podía la intención del poeta, pintó unas decoraciones en que se insinuaba la violencia trágica del poema escénico por cierta tortura de líneas en la simplicidad del sol y sombra por todo colorido, amén de tal cual simbolismo jeroglífico poco claro. Yo mismo no sé a qué arbitraria razón poética podía obedecer el pintar dentro de una habitación a plena luz, una luna y unas estrellas, como tales signos astrales y no mera pintura ni adorno en la pared. Mejor, para mi gusto, estaba la idea- y la realización- de los trajes.

Queriendo dar con ellos un molde del personajes a cada caracterización individual, el pintor figurinista se atuvo más que a un ideal o modelo pictórico, a los canones de la escultura. Y como era lógico, dado el dinamismo poético de la acción imaginada por García Lorca, a los canones libérrimos del moderno barroco. Las ropas, así pues, alguna saya de mujer muy especialmente, no habían de obedecer simplemente a la caída armoniosa de la tela en pliegues conformes a la línea del cuerpo, sino violentar la conformación natural de la figura a su tendencia más acusada en la escena capital de aquel determinado personaje; que como había de entrar de mujer airada, nada mejor que disponer la falda con un impulso marcado hacia atrás por un arrebato revuelto de volantes. Las chaquetillas cortas y guayaberas andaluzas de los hombres tenían caprichosas coderas, rodilleras y parches irregulares de cuero, que visto de cerca parecían remiendos sin sentido, pero que a la luz, violentamente combinada también, del escenario, acusaban sombras de relieve propiamente escultórico. La figura de la Madre hubiérase dicho tallada en madera.

A mi modo de ver no nos faltó sino el mismo rigor en la caracterización de los rostros. Salvo la Xirgu y el galán joven procedente de la Tea que hizo el personaje fantástico de la Luna, los demás no llegaron, sobre todo las damas guapitas, a sacrificar la minuciosa lindeza de un afeite sin perspectiva teatral al efecto de la amplificación, rayano en la máscara, en la carátula, que el vestuario pedía."[74]

Si nos vamos directamente a la observación directa de los diseños de bocetos de figurines que todavía se conservan de José Caballero, advertiremos una serie de peculiaridades verdaderamente acorde con las nuevas poéticas artísticas de aquellos años; un sentido de alargamiento de las figuras que hacía romper con la tradicional concepción del figurinismo teatral imperante en esos momentos en la escena española. Además cada uno de ellos llevan unas cartelas que indicaban los accesorios, colores, vestimentas, etc., que era un recurso evidentemente lorquiano utilizado en otros montaje, incluso podemos recordar ahora aquellos figurines que había diseñado para *El caballero de Olmedo* en *La Barraca*. Tanto los figurines de los leñadores, como los de Leonardo y su mujer, obedecían todos a unas líneas estilísticas comunes, muy cercanos a una interpretación surrealista de los mismos, tal vez por ese simbolismo que impregnaba la obra. A pesar de su juventud, Caballero había intentado acaparar todo lo que provenía en aquellos momentos de Francia, interpretándolo a su manera. Podríamos hablar de un surrealismo francés muy cercano en aquellos momentos a Yves Tanguy, o como no, a Salvador Dalí, que ya era toda una figura consagrada internacionalmente.[75]

Esas figuras estilizadas y marcadamente desproporcionadas entran de lleno en una nueva estética, tan diferente a la que predominaba en los escenarios del momento. Dentro de esa misma

---

[74] Ibíd., pp. 315-316.

[75] CABALLERO, José. "Recuerdos surrealistas con...". En: *El Surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., pp. 195-204. (Reproducimos algunos de estos figurines en los volúmenes correspondientes a la documentación fotográfica).

línea dentro de la modernidad, habría que incluir los bocetos realizados por Sigfrido Burmann para la resolución final de la escenografía, ya que los decorados fueron hechos en su taller. Marcaron una cierta diferencia de los de Caballero; tal vez por su profesionalidad, ya que como es sabido era escenógrafo profesional y por tanto conocedor de todos los entresijos y dificultades de la escena, por tanto la resolución final difirió un poco. También hay que tener en cuenta, la formación estética de Burmann más cercana en todo momento a un *expresionismo* que prácticamente no abandonó durante toda su vida, y que venía muy bien aquí por el sentido trágico de la obra en cuestión. Por esos algunos de los bocetos conservados de dicho montaje entroncan directamente con esta línea expresionista, y con otros atisbos de modernidad que podemos encontrar al observar los mismos. Tanto el boceto para "el patio de la casa", como y sobre todo, para el "exterior de la casa", el colorido y la fuerza de expresión llena la escena de verdadero dramatismo, que llega a su culminación en el último cuadro, donde la *viga pintada que atraviesa la escena*, rompe la embocadura acentuando simbólicamente el carácter trágico y casi angustioso que impregna el observar ese decorado. De todas formas, no debemos olvidar la decidida exaltación de lo popular que por otra parten desprenden los bocetos de Burmann, respondiendo en este sentido a una temática muy concreta dentro de la sentimentalidad y dramatismo, que Lorca pretendía, pero sin perder en nada el sentido de la innovación y modernidad de la puesta en escena.

Tal vez el apabullante éxito de esta representación en el Teatro Principal de Barcelona, no sólo se debiese a la contribución de Margarita Xirgu (que era una actriz venerada en Cataluña) y Cipriano de Rivas Cherif (en la dirección escénica), sin olvidar por su puesto a García Lorca; sino a la contribución escenográfica y plástica de Caballero y Burmann, que hicieron de aquel montaje una verdadera sesión de arte moderno, para un público ávido en nuevas experiencias estéticas como era el barcelonés; todo esto es comprobable si repasamos la abundante documentación fotográfica que existe.[76]

Hay un elemento a destacar en el montaje de la obra, a parte de la concepción plástica, y que definitivamente pudo influir de una decisiva en el inusitado éxito de la obra en Barcelona, y fue la colaboración ya señalada de Cipriano de Rivas Cherif que no fue la primera vez, y así lo destacó la prensa del momento como uno de los pilares fundamentales donde se asentó el clamoroso éxito de *Bodas de sangre*, el otro fue evidentemente la magnífica interpretación de Margarita Xirgu en el papel de Madre, que alcanzó con este personaje una de sus cimas en su brillante carrera de actriz.[77]

En general, la prensa barcelonesa exaltó la obra como conjunto logrado a través de la plástica, el verso, las canciones y la luz; un compendio de todos los elementos del arte teatral, que siempre estaba presente en la concepción estética lorquiana como un lugar donde se integraban todas las artes (concepto wagneriano de *arte total*), plásticas, auditivas, coreográficas, musicales, concibiéndose como un espectáculo total, cuya estructura final será el resultado de la combinación armoniosa de estructura gestual, interpretativa, musical, plástica, poética y naturalmente dramática. Sirva de colofón la crítica aparecida en el diario barcelonés *La publicitat*:

"García Lorca, más que un autor de teatro nato, no parece siempre un poeta que hace

---

[76] Adjuntamos una gran cantidad de documentación fotográfica en los volúmenes correspondientes, del estreno de la representación del montaje de *Bodas de sangre* de 1935.

[77] Mª Luz Morales, en *La Vanguardia*, 24-11-1935. En: RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 368. Ver también: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Margarita Xirgu: 1888-1969: Centenario*. Madrid: Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Ajuntament de Molins de Rei, 1988.

teatro, y que tiene, naturalmente, otros instrumentos de expresión que el da a la escena. Lo subrayamos para señalar su fidelidad a si mismo, su fidelidad a los temas que le ofrece la tierra. Él ha dicho que "Bodas de sangre" es una tragedia andaluza. Es, seguramente, la tragedia andaluza. [...] *Por su sinceridad, por su emoción, por su inspiración poética, por su afán de buscar la entraña y las verdades esenciales de las cosas, por huir de los falsos oropeles y de la banalidad, García Lorca representa hoy, en nuestro teatro, el intérprete más autorizado del alma andaluza."*[78]

Al fin Federico García Lorca triunfaba con *Bodas de sangre* en España.

VII.4.3. BALANCE CRÍTICO Y SIGNIFICACIÓN.

Bodas de sangre fue una de las obras más representadas en vida del autor. Distintos montajes vieron la luz en España y fuera de ella (Argentina, Uruguay y Estados Unidos), también realizarán montajes de la obra, con un balance muy irregular como hemos podido comprobar. Pero además fue la obra más representada en la España rural de los años treinta.[79] Y también convertirá la historia reciente en la obra más universal de su autor, más traducida y la más representada en todo el mundo, desde Argelia hasta Israel, de Australia a Japón o de Francia a Macedonia.[80] Esto es un fenómeno que habría que analizar en otro estudio, pero en definitiva puede ayudarnos a reflexionar sobre la figura de Lorca y su significación en el mundo de la literatura y el arte.

Volviendo a nuestro balance, observaremos que las distintas representaciones de *Bodas de sangre* sucedidas entre 1933 y 1935, la crítica en general fue favorablemente lorquiana, no lo fue tanto el público, que no acudió lo suficiente para convertirla en un auténtico éxito. Sin embargo, triunfa increíblemente en Buenos Aires donde Lorca y su obra liega a una popularización tal, que prensa y demás medios se hicieron un eco sobresaliente; tal que hoy mismo es uno de los autores dramáticos españoles más estudiados en Argentina y Uruguay, y probablemente tuvo su arranque en estos días de 1934. Paradójicamente la misma versión de Buenos Aires de Lola Membrives *fracasa* en Madrid incomprensiblemente. Después de conseguir llevar a escena la obra en Nueva York, un sueños que acariciaba en lo más interior de su alma, el fracaso y la incomprensión de la misma fue aún más grande, como ya hemos estudiado. Pero, por fin triunfó en 1935 en Barcelona con Margarita Xirgu, tanto de crítica como de público (probablemente aquí influyera la exitosa campaña de *Yerma*).

Podemos pensar, ¿a qué se debe tanta irregularidad de la misma obra en un período de tiempo tan corto de tiempo? o, ¿en que radica que una obra triunfe o fracase? ¿de qué depende su éxito?. Son preguntas difíciles de responder, ya que serían muchos los factores que calibrar:

---

[78]DOMENEC GUANSÉ, *La Publicitat*, 24-11-1935. Ibíd., p. 368.

[79]ANDERSON, Andrew A. "Representaciones provinciales de...", pp. 269-281.

[80]El Festival Internacional de Teatro de Granada en su edición de 1995, presentó una nueva versión de *Bodas de sangre*, por el único grupo estable de Teatro Gitano que hay en Europa: *Roma Theather Pralipe*, procedente de la antigua ex-Yugoslavia concretamente de Macedonia. Sirva esto de ejemplo para comprender la universalidad y *clasicismo* de Federico García Lorca. Conviene, no obstante visitar la Casa-museo de Fuentevaqueros, donde existen gran cantidad de reproducciones de carteles de los distintos montajes de sus obras por el mundo.

depende el lugar donde sea llevada a cabo, el público que la vea o la dificultad de la misma. Tal vez como señalan Allen Joseps y Juan Caballero, hay dos factores que merezcan destacarse: *el acercamiento a la esencia trágica por parte de la compañía teatral que presenta la obra y la receptividad por parte del público que presencie cada puesta en escena,*[81] pero todo es muy relativo. No obstante, de este modo se entendería las dificultades de la producción neoyorquina, que no concebía que la gente agraria o rural hablara tan poéticamente, sin olvidar que Nueva York era una ciudad tan materialista y deshumanizada que representaba todo lo contrario a la Andalucía trágica, lírica y racial que presentaba en poeta en su obra; así él mismo reconocía que *Bodas de sangre* era la primera obra de una trilogía dramática de la tierra española.[82] Podemos considerar incluso que estas circunstancias que le sucedieron en Nueva York se podrían aplicar en la representación de 1933, que fue vista por un público que Lorca achacaba de *burgués*, cuando decía:

"Algún burgués la acusaba de ser una obra fuera de la realidad... Yo podía decirle: "Usted señora, se va a morir y saldrá con las manos cruzadas sobre el pecho, en un ataúd. Y también estará fuera de la realidad. Esa es la realidad."[83]

Él, evidentemente, acusaba al público burgués de estar acabando con el teatro español, y buscaba un público de "*alpargatas, camisa de esparto, frente a "Hamlet", frente a Esquilo, frente a todo lo grande.*"[84]

Por otro lado, esa grandeza trágica de la segunda producción barcelonesa puede explicar su triunfo, en cierta manera, el conjunto del montaje: desde lo musical hasta lo plástico, pasando por la dirección o interpretación. Como dice Francisco García Lorca:

"su teatro no sería del todo inteligible si no tuviésemos en cuenta esta participación de la luz y el color, que llegan a tener en más de una ocasión verdadera función dramática."[85]

Y es que en el caso de *Bodas...*, fue llevado hasta sus últimas consecuencias, tanto en el texto dramático como en su subida a escena, donde por ejemplo, la luz consigue la categoría de personaje a través de la Luna. Sus salidas y entradas crearán una atmósfera que envolverá el trágico destino de sus personajes. Veamos algunos pasajes en los que aparecen la luna, para ejemplificarlos:

En el cuadro primero del tercer Acto:

Cuando salen los leñadores:

"Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la luna. La luna es un leñador joven, con la cara blanca. La escena adquiere un vivo color azul."

---

[81] GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de...* (Ed. de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO), p. 47.

[82] O.C. T. III, p. 527.

[83] Ibíd., p. 560.

[84] Ibíd.

[85] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 434-435.

más adelante:

"*Aparece la luna. Vuelve la luz intensa.*"

al final del cuadro:

"*Salen abrazados. Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.*"[86]

Nuevamente la visión plástica del poeta es destacada como esencial en la significación de la obra y que nuevamente repetimos, que fue una constante en la trayectoria profesional y artística del dramaturgo y poeta granadino; una consecución del *espectáculo total* que intentó llevar a cabo en la mayoría de sus montajes, tanto en sus montajes comerciales como en los demás.

En definitiva, Lorca con *Bodas de sangre* conseguirá tanto en el momento de sus estrenos y reposiciones, como después de su muerte cuando se universaliza: la unión de lo clásico con lo más moderno, ese teatro del que venimos hablando a lo largo de nuestro trabajo que se encontraba entre la tradición y la vanguardia, ese teatro que es capaz de conectar a la vez con Lope de Vega y que puede ser retomado después de la muerte del poeta por dramaturgos como Albert Camus. Por otra parte, cuando la obra era llevada a escena imprimiría una fuerte dosis de modernidad basándose en sus conocimientos, su sabiduría y sobre todo su sensibilidad.[87]

---

[86] O.C. T. II, pp. 776 y ss. -778.

[87] Ver: JAREÑO, Ernesto. "*El caballero de Olmedo*, García Lorca...". LONGRAN, David K. "Lorca, Lope and the idea of a...", pp. 127-135.

VII.5. *YERMA.*

VII. 5.1. *YERMA*, GARCÍA LORCA Y LOS PROBLEMAS POLÍTICOS.

Cuando el 2 de marzo de 1934, Federico García Lorca se despide de Buenos Aires, con motivo de la representaciones de algunas de sus obras que habían tenido un éxito insuperable (*Bodas de sangre, La zapatera prodigiosa, Mariana Pineda...*), aparte de agradecer infinitamente al público bonaerense la acogida dispensada a él y su obra, iba a leer en primicia y en público, dos cuadros de su próxima obra, que en breve pretendía ser dada a conocer, esta fue *Yerma*, y dijo:

"Hoy no quisiera que este enorme teatro tuviera la intimidad de una blanca habitación íntima para leer con cierta tranquilidad dos cuadros de la tragedia "Yerma", que será estrenada en abril por la compañía de mi querida actriz Lola Membrives, y que yo ofrezco como primicia al público de Buenos Aires en modesta prueba de cariño..."[1]

Posteriormente a este discurso, las cosas no iban a suceder como anunciaba el poeta, sino que el estreno de *Yerma* se pospondría hasta diciembre de ese mismo año, y la compañía encargada de representarla fue la de Xirgu-Borrás, encabezando el reparto de nuevo Margarita Xirgu, la actriz predilecta. Probablemente, Federico dejándose llevar del entusiasmo que supusieron los triunfos de sus obras en Argentina con la actriz Lola Membrives, anunció el estreno por ella, pero más adelante cambió de opinión, llevándola a cabo la Xirgu el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid. Y sería precisamente esta obra, la que definitivamente iba a consagrar a García Lorca como el dramaturgo más importante de su tiempo; pero a su vez sería la que más quebraderos de cabeza iba a dar a su autor y no precisamente desde el punto de vista intelectual sino del político.

El estreno de *Yerma* vendría aureado por una serie de discusiones políticas, incluso sociales, que derivarían en un auténtico enfrentamiento, sobre todo a través de la prensa. Por primera vez Lorca se enfrentó a los críticos y espectadores, de *dos bandos*: los de derechas y los de izquierdas. No obstante, esta polémica no fue nueva cuando se decidió a estrenar alguna obra suya, así en 1927 y con motivo de *Mariana Pineda* tuvo unos primeros conatos de censura por la pretendida simbología de la libertad que no era entendida bajo un régimen dictatorial como el de Primo de Rivera; sin olvidar los interminables problemas que tuvo para su representación de *Amor de Don Perlimplín...* Pero el estreno de *Yerma* sería especial, porque ya antes de su estreno tendría sus adversarios y sus defensores.

Ya hemos analizado el compromiso social y político de Federico García Lorca con el advenimiento de la II República española (véase epígrafe "*Lo social. Lo popular.*" del capítulo sobre *La Barraca*),[2] con lo que se comprometió fielmente a través de aquel proyecto cultural inimitable que fue la creación del grupo *La Barraca*, y su función difusora del teatro clásico español por la geografía de nuestro país, a un público analfabeto en su mayoría de un marcado carácter rural y popular. Lorca crearía unos fuertes vínculos de unión tanto social como

---

[1] O.C. T. III, p. 446.

[2] GULLÓN, Germán. "García Lorca y la II República española." *García Lorca Review*, Vol. 10, 1 (1982).

políticamente con la República a través de un proyecto práctico y llevado a cabo de una manera encomiable, como ya hemos podido comprobar. Podemos reiterar por tanto, que *La Barraca* fue un proyecto republicano y comprometido; y fue Lorca en un principio el ejecutor del mismo, acercándose desde el primer momento a políticos de la izquierda como Fernando de los Ríos, uno de sus grandes amigos y el principal protector y mecenas del grupo teatral.

Lorca llevó una trayectoria comprometida social y políticamente, a todo esto había que sumar el momento coyuntural histórico en el momento en que Federico estrenó *Yerma*, como era el advenimiento del famoso "*Bienio negro*", y la subida al poder de la C.E.D.A. de Gil Robles. Evidentemente, este fue un momento político muy puntual, ya que entre marzo de 1933 y diciembre de 1934, los acontecimientos se precipitaron en la escena política española. Desde las elecciones de 1933, y con la derrota de las izquierdas, no tiene de tal más que el nombre de Gil Robles (no debemos olvidar, por ejemplo, que la subida al poder de la C.E.D.A., supuso un recorte de presupuesto, entre otras muchas cosas, para *La Barraca*); convirtiéndose en el hombre fuerte del país, disimulando cada vez menos su intención de implantar un estado corporativista y netamente rígido en España. También, hay que tener en cuenta un acontecimiento clave ocurrido en aquel año, como fue la *revolución de Asturias* y su brutal represión; acontecimientos ocurridos en octubre de 1934, fecha muy cercana al estreno de *Yerma*, y que puso al rojo vivo la tensión política y social del momento. Precisamente estas secuelas represivas iban a estar muy lejos de haberse borrado en la noche del estreno de la obra de García Lorca.[3]

En realidad, la obra *Yerma* era una excusa para hacer una campaña que fue provocada por actitudes extra-artísticas de la intérprete y del autor, este segundo principalmente por sus compromisos sociales, sin olvidar las adhesiones de Margarita Xirgu. No debemos olvidar un hecho significativo, que se produjo, precisamente la víspera del estreno, el 28 de diciembre. Manuel Azaña, salía de la cárcel de Barcelona a donde le había conducido el movimiento revolucionario de dos meses y medio antes (*revolución de octubre*). Margarita Xirgu había ofrecido su casa para que Azaña se viera con su mujer, y esto el público no lo olvidó el mismo día del estreno. También Lorca había estado comprometido con la causa, puesto que había firmado un "*manifiesto a la opinión pública*", saliendo en defensa de Azaña. Estos elementos junto a otros, no hay que olvidar que Fernando de los Ríos era el delgado oficial del P.S.O.E. para informar al pueblo ante las Cortes de la represión brutal de Asturias. La Xirgu incluso había sufrido agresión física por sus papeles marcadamente revolucionarios, etc., todo esto influyó en la acogida hostil de la obra.[4]

Todo esto sería la causa del abucheo de los reventadores en el principio de la función, a pesar de que la noche en el Teatro Español se hacía percibir un ambiente mezclado entre la curiosidad y el sincero interés, por parte de algunos. Lo menos comprensible fue la virulencia de los ataques de la prensa de derechas que fue unánime. Evidentemente, si acudimos al texto de *Yerma*, este rechazo nos parece injustificable, por eso tenemos que acudir a causas externas (políticas y sociales principalmente, aunque también podría haberlas morales o incluso religiosas). Desde luego el juicio que la obra mereció estuvo muy condicionado en la prensa, si ésta

---

[3]JACKSON, Gabriel. *La República española y la Guerra Civil. 1931-1939.* Barcelona: Grijalbo, 1981, pp. 103-144. Para el período republicano en general, ver: ARRARÁS, Joaquín. *Historia de la II República española.* Madrid: Editora Nacional, 1968-1970. 4 Vols. BRENAN, Gerald. *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil.* París: Ruedo Ibérico, 1962. SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "La adhesión de los intelectuales a la causa popular." *Hora de España*, 7 (1937). TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936).* Madrid: Tecnos, 1977.

[4]RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, p. 316. Ver también de la misma autora: *Margarita Xirgu y...*, donde viene detallado todo este proceso.

participaba de una ideología de derechas o de izquierdas. Podía ser muy buena o muy mala, según el crítico amigo o enemigo de Azaña.

Verdaderamente puede resultar pueril, pero a veces esto determinó la censura o el aplauso, según los períodos políticos dominantes. Durante meses *Yerma* será una obra muy discutida, la que más polémica levantó de todo la producción lorquiana; tanto que incluso a las dos semanas de su estreno se habló de prohibirla. Incluso la prensa extranjera que tenía corresponsalía en España se hizo eco de toda la polémica, algunos críticos la compararon con la diatriba que años antes había supuesto para la moral reinante el estreno de: *Casa de muñecas* de Ibsen. Incluso estuvo en una lista de obras que nunca debieron haberse representado, como apuntó algún crítico en la prensa más tradicionalista.[5]

Para que el revuelo en la noche del estreno fuera mucho mayor, un sector de derechas había distribuido unas declaraciones hechas por García Lorca en la prensa, con un carácter intencionadamente político, en las que había dicho:

"Eso es lo grave de la situación. "Yo sé poco, yo apenas sé"- me acuerdo de estos versos de Pablo Neruda- pero en este mundo yo siempre soy y seré partidarios 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 acomodadas- estamos llamados al sacrificó. 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, aún con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi furia en este último platillo."[6]

Desde el estreno de *Fermín Galán* de Rafael Alberti, que había sido estrenada también por Margarita Xirgu en el mismo Teatro Español el 1 de junio de 1931, recién estrenada la República,[7] no había levantado tanto revuelo una obra de teatro, ni en lo referente al público como a la prensa; tal vez nunca la literatura, en este caso el teatro, y la política habían estado tan unidas durante la II República, o sí lo habían estado, ningún suceso como la puesta en escena de *Yerma*, provocó una alteración superior en el mundo de las artes durante estos años.[8]

Cuando la noche del sábado 29 de diciembre de 1934 se alzó el telón del Teatro Español para ver por vez primera a *Yerma*, el público que llenaba el aforo se distinguía por su heterogeneidad. Había, desde la representación del cuerpo diplomático, hasta jóvenes entusiastas del teatro y la poesía de Federico; desde los alborotadores más radicales de la derecha tradicional, hasta los grandes intelectuales del momento como Valle-Inclán, Unamuno o Jacinto Benavente. Al poco de empezar la representación se alborotó *el gallinero*, algunos jóvenes protestaron desde la galería, pero sin ser secundados apenas por los espectadores de butacas. El incidente fue breve, y los alborotadores fueron detenidos por la policía y expulsados fuera del teatro; Margarita Xirgu

---

[5]CONWAY, Harold. "Obras que no debieron nunca representarse." *Blanco y negro*, 13-1-1935. Este artículo contiene una fotografía de Margarita Xirgu y López-Seglar, del estreno de *Yerma* en Madrid. Y aparece junto a otras obras que según su autor *dañaban* la moral.

[6]PRATS, Alardo. "Los artistas en el ambiente..." En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Noveux...", p. 285.

[7]ALBERTI, Rafael. *La arboleda...*, pp. 168-169.

[8]VARELA, José Luis. "Apunte sobre literatura y política en la segunda república." En: *Philológica hispanensia...*, pp. 459-470.

tuvo que interrumpir el diálogo por sólo unos momentos, y rápidamente se restableció la función, que terminó con un final de aplauso sostenido y entusiasta.[9]

Pero el verdadero calvario político de *Yerma* y García Lorca se iba a desencadenar precisamente al día siguiente del estreno y en sus días posteriores. La batalla entre adversarios y defensores de la obra que se había iniciado la noche del estreno, se extendió a la prensa durante varias jornadas en dos bandos bien alineados: los que estaban a favor y los que estaban en contra; la prensa conservadora por un lado, y la más progresista por otro. En realidad, por parte de la prensa conservadora fueron crónicas en sentido político, aunque también se agarraron a la moral para atacar a su autor como ahora veremos, y dejaron de lado lo puramente teatral y la calidad de la misma; mientras que la prensa más izquierdista, también se autodefendió aunque si tuvo más en cuenta el arte teatral.[10]

Es probable, como apunta algún crítico, que la resonancia del estreno y la politización del drama ha contribuido de alguna manera a la falta de un examen crítico suficiente; desde luego no se ha producido nada comparable en calidad y en cantidad con respecto a otras de Lorca, que aunque también fueron criticadas (alabadas o denostadas) no llegaron a la exacerbación de *Yerma*. Y por otra parte, es lógico, que en una análisis como el que nosotros estamos llevando a cabo, tengamos en cuenta el momento histórico concreto que vivió la obra, rodeado de todas las circunstancias influyentes, y sí en diciembre de 1934, se politizó un montaje teatral, tendremos que analizar las causas del mismo. Todo es muy complejo, pero intentaremos aclararlo. Desde luego, el tema de la politización de *Yerma* vino principalmente de la prensa conservadora, se disparó con dureza contra el poema trágico, al que se le acusaba de muchas cosas, pero sobre todo de antirreligioso y obsceno. Así, junto a la acogida favorable, de los verdaderos entendidos de la cultura y el teatro de la España de entonces, como Díez-Canedo o Fernández Almagro; circuló desde el otro extremo el ultra, la interpretación del drama de Lorca en clave política: "*"Yerma" era la alegoría de la España estéril por causa de la reacción y el oscurantismo*", como apunta García-Posada, esta interpretación ha sido la que ha llevado a nuestros días, poniendo un ejemplo y con motivo de la reposición de la obra en Barcelona en 1935, (y eso que esta ciudad este problema tuvo distinto cariz desde el principio, por el mismo carácter de la ciudad y su público, que tenían un talante más liberal que en Madrid, en todos los aspectos), un periodista catalán llegó a decir:

"*... el público aplaude cuando Yerma mata a su marido como si este perteneciese a la C.E.D.A.*"[11]

Este comentario resume hasta que punto *Yerma* y Lorca fueron convertidos en "*cabeza de turco*" de la situación política del país en aquellos difíciles momentos.

Analicemos sucintamente la acogida que dio a la obra la prensa conservadora y entenderemos mejor el problema de la politización de la tragedia y la distorsión que sufrió esta obra, que como el mismo Lorca decía, era la obra de la mujer estéril:

"*"Yerma", cuerpo de tragedia típica que yo he vestido con ropajes <u>modernos</u>, es, sobre*

---

[9]GULLÓN, Ricardo. "*Yerma*, ayer y hoy." *ABC*, 29-12-1984.

[10]El más exhaustivo trabajo sobre el tema lo ha hecho: Mario HERNÁNDEZ. "Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de Federico García Lorca." *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 82, 2 (1979).

[11]GARCÍA-POSADA, Miguel. "*Yerma*, medio siglo después." *ABC*, 29-12-1984.

todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra."[12]

La misma noche del estreno de *Yerma*, se produjeron en Madrid, otros dos estrenos: "*Estudiantina*" de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda en Lara y la opereta, "*Siete colores*", en el Teatro de la Zarzuela. El comentario crítico del que se hace eco *Siete de colores*, satirizaba a *Yerma* con unas palabras indirectamente dirigidas, sirvan éstas como punto de partida de lo que vendría después, decían lo siguiente:

""Siete colores" en una ópera que esta bien.
-¿Nada más?
-¡Caramba! ¿Le parece a ustedes poco en estos tiempos? Por lo menos es una cosa limpia, vamos, una "antiyerma". Oyéndola no se pone uno colorado, ni las señoras tienen que bajar la vista, o hacer como que no han oído..."[13]

Este comentario resume lo que se le avecinaba a Lorca, que en una crítica no correspondiente a *Yerma*, se haga alusión de forma comparativa, y es aquí donde la prensa conservadora apuntará dejando a un lado lo puramente artístico o teatral, y llevándolo todo al plano de la política y la moral. Otro tanto, ocurre con la otra obra que se estrenó el mismo 29, "*Estudiantina*" que se presentaría como la antítesis de *Yerma*. En general, cada uno de los diarios de raigambre conservadora, incidirán sobre los mismos aspectos en sus críticas, apuntando sobre todo a la moral de la obra, y encadenando así toda una serie de motivos negativos justificando así su actuación.

En *El Debate*, la crítica apareció dentro de un artículo en cuyo título no se le mencionaba, si siquiera, lo más destacado de su valoración, se resume en estas palabras:

"... se aborda el drama con una visión morbosa, que deshumaniza y disminuye al personaje... [...] *... Por caminos de extravagancia y con un deseo alucinante de originalidad ha venido el autor a caer en dos vejeces: la de la audacia y la del naturalismo viejo de Zola en una coincidencia de fecundidad* [¿infecundidad?].

Lo único positivo que dice, son las alabanzas a Fontanals, el escenógrafo, por su puesta en escena, además en tono global reitera en que fue una "*excelente representación.*"[14]

De todas la críticas conservadoras, la de este diario fue la más suave y ponderada, si la comparamos con la de los otros (como veremos en seguida). Sin embargo, aunque este diario pertenecía a la C.E.D.A., y se debió encontrar ésta bastante moderada, por lo que el 3 de enero de 1935, cuatro días después de la primera crítica, **Gil Robles**, insertó unas líneas en el diario, y entre otras cosas decía, lo siguiente:

---

[12]Alfredo MUÑIZ. "En los umbrales del estreno." (1934) En: O.C. T. III, pp. 616-617.

[13]ESCALPELHOFF, Dimitri. "Gracia y justicia." 5-1-1935. Se reproduce en: MARTÍN, Eutimio. "*Yerma* o la imperfecta casada." En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro...* Ed. Ricardo DOMENECH., p. 96.

[14]CUEVA, Jorge de la. "Un buen éxito de Fernández Sevilla y Sepúlveda.-*Yerma*, en el Español." *El Debate*, 30-12-1934. Ibid., pp. 99-100.

"... odiosidad de la obra ante su inmoralidad, ante las blasfemias y ante todo el falso pastiche de arte fácil, y de audacia al alcance ante cualquier despreocupación, que son las notas salientes de la desdichada producción."[15]

Probablemente, esta inserción se hizo con el objetivo de equipararse a las demás críticas del resto de la prensa conservadora madrileña, que habían sido demoledoras.

En *Informaciones*, el crítico no se "*andaba por las ramas*":

"No era público aficionado al teatro: abundaban en él los jóvenes que forman como una corte de García Lorca. [...] *La comedia es francamente mala: el autor, ambiciosamente, la califica de tragedia porque le concede más importancia de la que realmente tiene. Ni en el fondo, ni en la forma autorizan tal clasificación.* [...]

Aquel cerebro enfermo por la influencia morbosa de otros órganos, sólo piensa locuras y tonterías, y de ellos se hace solidario el autor, que ha perdido en ello toda posibilidad de desgranar en sus versos, bellos pensamientos y ricas imágenes. [...] *Poco bueno puede la decirse de la interpretación. La señora Xirgu ha dejado aparte su estilo propio para declamar los versos con énfasis de recitadora...* [...] *El señor Fontanals ha pintado unas decoraciones absurdas. El cuadro de las lavanderas parece hecho por un niño con tarugos de cajas de construcciones. Nada más ingenuo que el propósito de ingenuidad: aquel agua pintada ofende.*

Al final se tributó a la señora Xirgu una ovación marcadamente política."[16]

Como podemos comprobar, el crítico atacó cada elemento de la representación, desde el autor al escenógrafo.

En *La Época*, la comparación llegó incluso hasta los clásicos:

"No hay allí la más leve brizna de verdadero teatro. Acaso un torrente de poesía, la profundidad del pensamiento, las galanuras de la forma, la justeza y brillantez de las imágenes, los primores de la versificación, el estudio acabado de los caracteres. [...] *... sean motivos para que la nueva producción teatral de García Lorca venga al puesto de honor de la actualidad literaria, ya que no teatral, y merezca los aplausos y elogios que hubo de premiarle en la noche del estreno un público de afines y amigos...* [...]

Dentro de un espantoso materialismo al que no llegan de ordinario por las vías naturales ni la fantasía poética, ni la razón, ni siquiera el buen sentido de las gentes humildes, le falta aquella corriente de embriagadora poesía que da un vocablo primitivo y grosero formaba el mito de Venus, diosa de la hermosura y del amor. La falta de elegancia de Ovidio y de los elegíacos Cátulo, Tibulo y Propercio, los cuales conseguían dar expresiones nobles a bajos instintos. Le falta perspicacia para encontrar las partes de Virgilio en el estercolero de Ennio. Le falta el aliento que convierte las groserías de los cultos helenos de los misterios de Eleúsis con la leyenda de Perséfona o Proserpina..."[17]

Y así sigue el denostado crítico en un interminable desprecio, enfrentándola a los mitos clásicos.

---

[15]Ibíd., p. 107.

[16]CUEVA, Jorge de la . "Español- *Yerma*." *Informaciones*, 31-12-1924. Ibíd., pp. 99-100.

[17]ARAUJO COSTA, Luis. "Español. Estreno del poema trágico en tres actos, dividido en dos cuadros cada uno, en prosa y verso, de Federico García Lorca, *Yerma*." *La Época*, 31-12-1934. Ibíd., pp. 101-102.

La Nación, reincidía sobre todo en la moralidad de la obra, tildando a la protagonista de *obsesa* (sexual se entiende):

"*La totalidad de la obra gira pesadamente alrededor del deseo frustrado de la obsesa.* [...] *La expansión literaria de García Lorca debió buscar problemas más asequibles y propicios a la escenificación, y abstenerse de tratar éstos, casi de derivación obstetrícica, y más de psicosis que genuinamente espirituales y aptos a la teatralización...* [...] , *o también de inadaptación social, bien propicia al sondeo, y más a su alcance, no puede soportar la dilatación de tres actos, dialogados sin brillantez y expuestos preciosamente, sin siquiera la compensación de un desenlace verdaderamente teatral y de corte literario enjundioso...*

La acción, pensamos, quiere tener en Castilla su escenario. Al menos le "dula" o llamada por sonido de cuerda al ganado cuidado comunalmente, nos da a entender los que nos priva de conocer la excesiva estilización- influjo de "ballet"- del vestuario. La representación a cargo de Fontanals, más efectista que sincera, pero muy cuidada. [...]

Este teatro aplaudió con vehemencia a la simpática figura de García Lorca, en quien frecuentemente atisba el genio, pero a quien esta vez no acompañó la inspiración..."[18]

El más satírico y mordaz, fue el semanario *Gracia y justicia*, cuyas críticas no tienen desperdicio:

"*... bueno, dicho sea con los respetos debidos, eso de yerma me parece nombre de yegua.* [...] *La señora Xirgu sigue impertérrita el camino que inició con el "Fermín Galán", de Alberti, de feliz memoria.*

El señor Borrás tiene el buen gusto de no trabajar en la obra.

Hay en esta unas cuantas blasfemias artísticas y de las otras, que los amigos de García Lorca aplaudieron a rabiar."[19]

La tónica general de las críticas incidía en dos calificativos principalmente: inmoralidad y blasfemia. Y esto en verdad, siguiendo el sentido primordial de la obra, no tendría justificación, sino es porque todo el montaje se convirtió en un debate político. Por eso, no se comprende mucho la actitud de crítica tan desmesurada, cuando la misma protagonista del texto lorquiano entre dentro de los canones de la más ortodoxia católica, ya que no concibe su condición de madre dentro de la legalidad del matrimonio y por tanto sus satisfacción sexual iría encaminada a la sexualidad. Díaz Plaja sostiene la *coincidencia de un hondo sentido biológico de las fuerzas naturales con criterio tradicional religioso respecto a la vida matrimonial: el acto amoroso tiene su última justificación en la procreación.*[20]

Paradójicamente, una de las reacciones favorables a la obra de Lorca, se iba a producir fuera de España, nada menos que en la Italia de **Mussolini**, el cual se sintió entusiasmado por las perspectivas natalistas que se derivaban de la obra. Ya que en noviembre Margarita Xirgu tenía pensado ir a Italia augurada por el mismísimo **Pirandello**; precisamente se iba a conmemorar en 1935 el tricentenario de Lope de Vega, y fue solicitada la actriz para representar entre otras obras:

---

[18]LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. "El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español." *La Nación*, 31-12-1934. Ibíd., 104-105.

[19]Ibíd., pp. 105-106.

[20]DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca. Estudio...*, pp. 221-222.

Fuenteovejuna y *La dama boba*, además de *Yerma*, cuya propagación en Italia la estaba haciendo el mismo Pirandello.[21] El propio Benito Mussolini había invitado García Lorca a Roma, según Gibson, por una carta de José Fernández Rodríguez en la que decía que invitaba a Roma a Federico en representación de España, "*en unión de tres o cuatro firmas del relieve universal*", que representarían a otros países; pero finalmente, tanto Federico como la Xirgu desistieron como protesta a la invasión que la Italia fascista estaba llevando a cabo en Abisinia.[22]

Nos puede parecer extraño que una mentalidad fascista y reaccionaria como la de Mussolini alabara positivamente la obra de Lorca. Probablemente, desconocería la coyuntura que había rodeado al estreno de la obra en Madrid, o simplemente la omitió quedándose con lo que más le interesaba: la idea de natalidad.

Siguiendo a Eutimio Martín, la reacción que provocó el estreno de *Yerma* en las capas más conservadoras de la sociedad madrileña y en general de la española, dejando a un lado político, fue tan extrema ya que lo único que allí reproducía Lorca era, una *reivindicación femenina perfectamente legítima dentro de la más estricta legalidad cristiana: el derecho a la sexualidad, abocada a la maternidad, de la mujer casada.*"[23]

Pero todo esto se produjo en un sector muy concreto de la sociedad madrileña: la conservadora; y no en vano levantó un gran revuelo como hemos venido comprobando. Sin embargo, la otra cara de la moneda, la produjo no sólo la crítica más progresista, que comprobaremos en el siguiente epígrafe, sino el otro sector de la sociedad española, la puramente republicana, sobre todo la intelectualidad más relevante que estuvieron la noche del 29 de diciembre de 1934, como Marañón, Benavente, Unamuno o Valle-Inclán, que habían seguido la obra antes incluso de su estreno acudiendo a algún ensayo, lloviéndole elogios o dedicándoles frases tan significativas, como la que el propio Valle respondiendo a la pregunta de un periodista sobre si le gustaba la obra, a lo que él respondió:

"*Si mucho. Sobre todo, cuando dice usted eso de que no cree en Dios.*"

O más adelante, cuando Unamuno dijo también al reportero:

"*Yo también tengo una obra del mismo estilo; pero "Yerma" es mejor.* [...] *"Yerma" nos presenta, a un Lorca cuajado del todo. El tema es propicio claro. El amor materno, el frustrado amor en este caso, siempre ha sido un tema muy teatral...*"[24]

Con estos comentarios de la más lúcida intelectualidad republicana del momento, vemos dos formas de sentir una obra de arte, dos formas distintas de resolver un mismo problema. Lo único cierto es que la *Yerma* de 1934-1935, se va a convertir en un símbolo de las convicciones progresistas o reaccionarias de los espectadores o publico del momento. Es verdad, que la obra

---

[21] O.C. T. III, pp. 644-645.

[22] GIBSON, Ian. *Granada, 1936. El asesinato de García Lorca.* Barcelona: Circulo de lectores, 1986, pp. 24-25. Ver también: SILVA, Umberto. *Arte e ideología del fascismo.* Valencia: Fernando Torres, 1975.

[23] MARTÍN, Eutimio. "*Yerma* o la imperfecta..." En: *La casa de Bernarda Alba* y el teatro... Ed. Ricardo DOMENECH., p. 120. Ver también: BABÍN, Mª Teresa. "Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca." *Revista hispánica moderna*, 11 (1945).

[24] SALADO, José Luis. "Antes del estreno. Diálogo con tres barbas ilustres." *La Voz*, 29-12-1934. En: *Lorca...* (A cargo de Andrés AMORÓS), pp. 52-53.

pone de relieve una dimensión nueva, entre lo moral y lo religioso,[25] y que será uno de los puntos de debate de la crítica del momento, pero por otra parte podemos vislumbrar a modo premonitorio una situación histórica de una España real que comenzaba a complicarse, y de una división cada vez más pormenorizada de dos extremos y formas de entender la sociedad, y que acabarían trágicamente enfrentados en 1936, que en palabras de Federico, y parafraseando una de sus más célebres obras, *Bodas de sangre*:

"*Aquí hay dos bandos. Mi familia y la tuya.* [...] *Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tu con el tuyo y yo con el mío...*"[26]

VII. 5.2. EL MONTAJE PLÁSTICO. LA POLÉMICA ALBERTO-FONTANALS.

Hemos podido comprobar el revuelo que se había levantado en el estreno madrileño de *Yerma*,[27] y las consecuencias que se derivaron del mismo. Pero no iba a ser el único, ya que unos meses más tarde, esta misma obra se estrenaría en Barcelona, con los mismos decorados y la misma dirección escénica. Concretamente fue la noche del martes 17 de septiembre de 1935, cuando Margarita Xirgu presentó al público barcelonés la tragedia de Lorca. Y es cierto que en la ciudad se había levantado una gran expectación, ya que la obra venía con el aureola del escándalo. Su estreno en Madrid, nueve meses antes, en un ambiente cargado de hostilidad, había desencadenado una airada protesta por parte de la prensa más conservadora, argumentando el pretexto de una supuesta inmoralidad y blasfemia, en la que se llegó al insulto personal, según el propio Federico recordaba.[28] Margarita Xirgu, había previsto que ésta se hubiera llevado antes a escena en la ciudad condal, pero el éxito inesperado de *La dama boba*, la obra con la que inauguraría la temporada, le obligó a postergarla unos días más.[29] Y tal vez, por la controversia surgida en Madrid acerca de su sentido de la moral llevó a su codirector artístico, Cipriano de Rivas Cherif, a pensar en la conveniencia de incluir una nota aclaratoria sobre el espectáculo, para preveer posibles incidentes. Así en el programa de mano se podía leer que la dirección artística advertía al público que no se trataba de una de tantas comedias como se anunciaban en algunos lados, inadecuadas para señoritas, y fue un texto muy semejante al que apareció en el diario *El Diluvio*, dos días antes de su estreno en que se afirmaba la "*catolicidad profundamente española de la tesis eminentemente poética de su autor*." Sin embargo, la crítica de este mismo periódico, fue bastante severa con la obra después del estreno, ya que llegó a decir que su principal defecto fue el de confundir *la valentía del lenguaje, a la audacia en la frase, el verismo en la expresión,*

---

[25]Miguel GARCÍA-POSADA sostiene que hay un antecedente de conocimiento seguro por parte de Lorca, de un drama religioso de Lope de Vega: *La madre de la mejor*, y en la que en cierta medida se inspiró Federico. (Ya hemos hablado lo suficiente de la inspiración lopesca en Lorca). En: "Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*." *Ínsula*, 476-477 (1986).

[26]O. C. T. II, p. 772.

[27]MORLA, Carlos. "Crónica del estreno de *Yerma*." *ABC*, 29-12-1984. (Este artículo es un pasaje sacado del libro del mismo autor que hemos citado en diversas ocasiones: *En España con Federico...*, y en que se relatan pormenorizadamente los hechos del estreno madrileño de la obra).

[28]RODRIGO, Antonina. *García Lorca en...*, 316.

[29]O.C. T. III, pp. 642-646.

con la grosería del mal gusto, aunque reconocería al final la aparición de un autor de gran fuste.[30]

Lorca pretendía tener un éxito completo en Madrid a través sobre todo de Margarita Xirgu, probablemente *Yerma* sería el lazo espiritual por la que el poeta volvía a buscar la afectuosa amistad de la actriz, después de un cierto alejamiento físico que les había separado por sus viajes a Argentina y Uruguay. Por eso, Lorca estaba más ilusionado que nunca por esta puesta en escena que iba a llevar a cabo la Xirgu en Madrid:

"*Margarita Xirgu es un caso de extraordinario de talento. Talento que se impone a la ñoñería actual del nuestro teatro en batallas constantes de inquietudes interpretativas. Con emoción auténtica, con fanatismo de arte, acogió mi obra, y con ternuras maternales va cuidando día a día, en el ritual casi religioso de los ensayos, los detalles más nimios de su puesta en escena. Cada tarde en la penumbra fría del escenario, me sorprende el arte genial de Margarita con un nuevo matiz, conseguido la noche anterior en el silencio estudioso de insomnios... Tendrá, en "Yerma" un éxito grande, como siempre, como merece.*"[31]

Y realmente tuvo el éxito en Madrid, a pesar de todas las visicitudes que hemos contado, pero el mismo Lorca se sintió mucho más satisfecho de su presentación en Barcelona, ya que aquí el público lo había entendido todo mejor, fijándose en todos los detalles que en Madrid se perdieron:

"*Meravellós, meravellós! -exclama- Surt millor que a Madrid. Hem pogut, aci, posar antenció en molts detalles que eus harien passat desapercebnts. Aqueste escena i la de les bugaderes resulten une cosa excepcional.*"[32]

Incluso Lorca reconocía que la crítica le había tratado bien en Barcelona en comparación con Madrid, que había llegado incluso al insulto:

"*A Madrid, part de prensa en tractá malament, i fins hi hagué qui m' insulta personalment.*"[33]

Aunque el autor en otra ocasión llegaría a declarar con respecto al éxito de *Yerma*, que:

"*A mi no me satisfacen nunca los éxitos. Los éxitos suelen ser casi siempre halagos momentáneos de la suerte, que pueden obedecer a motivos extraños al valor intrínseco de la obra dada. Muchos hombre gloriosos, que dejaron grandes obras para la Humanidad, no conocieron durante sus vidas las lisonjas del éxito; en cambio, abundan los personajes que pasaron y pasan por este mundo saltando y bailando entre fiestas de éxitos, y cuyas obras bajan a la tumba y al olvido junto con ellos, o antes tal vez. Yo preferiría, créame usted, pertenecer*

---

[30]VILCHES DE FRUTOS, Mª F. y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 103.

[31]O.C. T. III, pp. 617-618.

[32]TOMÁS, Joan. "L' estrena d' avui al Barcelona. García Lorca parla de *Yerma*." *La Publicitat*, 17-9-1935. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", p. 517.

[33]PALAU-FABRE, J. "D' una conversa amb..." Ibíd., 519.

a la categoría de los primeros."[34]

Estas palabras preconizan lo que el poeta y dramaturgo alcanzará después de su muerte: la gloria, la universalidad, pero ese es otro asunto del que ya hemos hablado.

Sería precisamente en 1935 y con motivo del estreno en Barcelona de *Yerma* cuando Federico García Lorca se encontró después de ocho años con su gran amigo Salvador Dalí, el que fuera colaborador plástico en *Mariana Pineda*, e inspirador en tantas creaciones lorquianas y viceversa. Se encontraron después de un largo período de silencio y Lorca se sintió entusiasmado, tanto que incluso habló de proyectar una obra entre ambos artistas, cuyos decorados los realizaría nuevamente Dalí, pero esto nunca sucedió.[35]

Tanto en el montaje de Madrid como en el de Barcelona, los decorados y figurines fueron los mismos, de los que hablaremos un poco más adelante. Pero antes hay otro punto importante a destacar en cuanto a la colaboración entre las artes plásticas y el teatro, específicamente para esta obra; y en concreto nos referimos al diseño de los **carteles** teatrales para la obra, realizados por **José Caballero** y **Juan Antonio Morales**, que destacamos especialmente por su atrevido carácter vanguardista y su lograda difusión posterior.

De todos es sabido, que Federico García Lorca cuidaba cada detalle de la puesta en escena, incluso los carteles anunciadores de las obras en general, lo tuvo muy en cuenta por considerarlo como parte fundamental y verdaderamente complemantaria de la misma. El cartelismo teatral en España no había evolucionado tanto como en el resto de Europa, principalmente en Francia, Italia, Alemania o Inglaterra, que habían tomado como punto de partida histórico el siglo XIX, con grandes influencias japonesistas por la difusión del Impresionismo y su versión en el cartel llevado a cabo a Julet Chéret. En España se recogerán las influencias tardías de Francia, y llevaron a cabo los primeros ensayos Adriá Gual o Santiago Rusiñol, hacía principios de siglo.[36] A partir de aquí se produciría en España una gran proliferación sobre todo a través de la posesiva influencia de Picasso, teniendo su culminación y mayor desarrollo durante el período republicano y posteriormente con la Guerra Civil, donde ya no sólo se harían carteles para teatro u otros espectáculos, sino que el cartel en sí fue un elemento propagandístico vital en algunos casos, y todos de un marcado carácter político.[37]

García Lorca confió en José Caballero, esta vez, el diseño y realización de los carteles de la obra, realizados estéticamente muy en sintonía en la temática y la idea engendrada por Federico. En palabras del propio Caballero, así llevó a cabo el proceso de creación:

"Una tarde cualquiera, al salir de los ensayos, hemos ido a la cervecería de Correos, y Federico mi ha dicho de repente: "Oye, ¿por qué no me piensas un cartel para "Yerma"? Venga, hazme un cartel o dos enseguida. Haz lo que tu quieras. Tu te conoces bien la obra. Cuanto más expectante y alegre, tanto mejor. Puede ser un escandalazo si te salen bien, que te saldrán,

---

[34]Armando BAZÁN. "Con el poeta García Lorca en Madrid." (1935). En: O. C. T. III, pp. 631-632.

[35]PALAU-FABRE, J. "D' una conversa amb...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", p. 520.

[36]CIRICI-PELLICER, A. "El cartel teatral de hace medio siglo." *Estudios escénicos*, 1 (1957).

[37]Para este tema en general ver: GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. *Arte y política en la Guerra Civil española: el caso republicano*. Granada: Diputación Provincial, 1987, pp. 165-194. GRIMAU, Carmen. *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 1982.

porque tienes mucho talento." Aquello me cogió tan improviso que le pregunté: "¿Hablas en serio? ¿Para cuando tienen que estar?" "Para ayer", me respondió zumbón. Me encantaba colaborar al éxito de aquella obra, aunque fuera de una manera tangencial, pero para mi, que era todavía un aprendiz de pintor, aquella era una oportunidad que no pensaba desaprovechar. Volé a mi casa aquella misma tarde y en seguida me puse en contacto con pintor amigo mío, con quién, por aquellas fechas, solía colaborar, Juan Antonio Morales, y le conté el encargo que me habían hecho, proponiéndole colaborar una vez más. Pasamos la noche en claro, haciendo infinidad de bocetos. Cada uno elegimos el tema que preferíamos. Yo elegí el de las Lavanderas. Él eligió la figura de Yerma tendida y la figura del macho vertical.

Los dos figuramos conjuntamente y a la mañana siguiente se los llevaba a Federico a su casa para saber su opinión. Le encantaron. "Esta tarde -me dijo- hay que llevarlos a Margarita al ensayo para que los vea". Yo estaba bastante nervioso, esperando que llegara la hora del ensayo y que los viera Margarita. Y al fin llegó la hora y Margarita y Rivas Cherif, que también estaba allí, hicieron grandes elogios de los carteles y decidieron enviarlos rápidamente a la imprenta para su tirada. Ni Morales, ni yo cabíamos en nosotros de alegría. A los pocos días corrimos encantados las calles de Madrid, materialmente empapeladas por nuestros carteles de "Yerma", que nos dieron bastante nombre."[38]

Juan Antonio Morales, fue un importante pintor en la España de los años veinte y treinta, muy relacionado con la vanguardia y todos los sustratos teóricos comunes entre lo plástico y lo literario. En 1931, llegará joven a Madrid y comenzó a formarse como artista. Se puso en contacto con los sectores más inconformistas del momento en el mundo de las artes. Asistió algunos años al estudio de Vázquez Díaz, frecuentó la Residencia de Estudiantes, colaboró también en *La Barraca* y fue asiduo de las tertulias literarias en torno a la Cervecería de Correos, donde se hablaba de poesía y literatura junto a García Lorca. Fruto de este ambiente fueron sus primeras obras que entraban dentro de lo que España se denominaba Vanguardia, deambulando entre el poscubismo picassiano y el surrealismo a lo *ibérico*.

Estos carteles que realizaría junto a Caballero, estaban imbuidos de esta estética moderna, con una cierta influencia lorquiana a través de Caballero. De este modo, se plasmaría en los carteles, con un lenguaje depurado con ciertos atisbos de surrealismo. En el cartel que aparece Yerma tumbada, la obsesiva ansia de maternidad de la protagonista, la lleva a imaginar sobre su lecho una imagen desdoblada; el marido yermo y estéril al que debe mantenerse unida por un lado, y la del hombre fuerte y fértil que podría darle el hijo ansiado. Sin embargo, en el cartel de las lavanderas, es una trágica metáfora lorquiana de la honra, que a los ojos de los demás debe aparecer intacta, como los paños blancos que levantaban las mujeres hacia el cielo.[39]

Evidentemente, estos carteles se insertaban dentro de un lenguaje muy cercano al surrealismo al que Caballero se sentía muy cercano, pero también hay una cierta emulación clásica en la composición de las figuras, que estaban más cercanas a las formas metafísicas de Giorgio de Chirico, sobre todo se aprecia en el cartel de "Yerma tumbada", en cuya creación colaboró más a fondo Juan Antonio Morales.[40]

---

[38]CABALLERO, José. "Con Federico en los ensayos de *Yerma*." *ABC*, 29-12-1984.

[39]ARIAS SERRANO, Laura. "El eco de Ortega en la vanguardia española: Juan Antonio Morales y los poetas del 27." *Goya*, 223-224 (1991).

[40]Los carteles originales miden 102x177 cm. (Los reproducimos en los volúmenes de documentación fotográfica). Colección privada de Madrid.

Como apunta Gallego Morell, no es posible en García Lorca establecer diferencias entre el poeta y el autor teatral, el prosista, el músico, el pintor: todo cuaja en el cuerpo enterizo del juglar,[41] y en esto se preocupó de llevarlo hasta sus últimas consecuencias en cualquier de los montajes en los que él fuera el responsable. Pretendía el funcionamiento de la obra desde el principio hasta el final, sin un solo fallo en ninguno de los detalles, tanto intrínsecos o extrínsecos a la misma. Por tanto, aunque delegara en otros distintos elementos de la obra (interpretación, dirección escénica o escenografía), su control fue absoluto y decisorio, como un auténtico director de escena moderno, (oficio aprendido a lo largo de su experiencia escénica desde Gregorio Martínez Sierra hasta Rivas Cherif, entre otros, llevándolo a la práctica en sus proyectos más experimentales como *La Barraca* o Anfistora, de las que hemos hablado en abundancia).

Entramos, por tanto de lleno, en la polémica en torno a la realización de los decorados para la obra. El escultor toledano **Alberto Sánchez**, fue una de las personalidades artísticas más relevantes en los años veinte y treinta, como hemos estudiado. Trabajó anteriormente con Federico en *La Barraca*, realizando con un gran éxito los decorados y figurines para *Fuenteovejuna*, lo que agradó enormemente a Lorca. Es probable que esta actuación de Alberto, le llevara a Federico a contar con él para el diseño de los decorados y los figurines de *Yerma*, por esa simbología de lo agrario y del campo que el dramaturgo pretendía en sus tragedias rurales:

"Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir "Bodas de sangre". Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima "Yerma"..."[42]

Precisamente Alberto Sánchez fue uno de los artistas que mejor captó en su obra plástica esos campos *yermos y estériles* de la meseta castellana, junto a otros artistas como Benjamín Palencia. Lorca conocía su obra, y supo desde un principio que se acercaría a la concepción estética de la tragedia en esa forma de concebir un paisaje de inspiración casi irreal, no olvidemos la influencia de un cierto surrealismo en su obra. Pero cuando faltaban solamente unos días para el estreno de la obra, parece ser que hubieron algunas desavenencias entre Federico García Lorca y el escultor toledano, tal vez un disgusto personal de Alberto con el poeta granadino llevó al traste el trabajo que ya había empezado a prepararse, según nos cuenta algún cronista que siguió la evolución casi a diario de *Yerma*, como Carlos Morla, aunque también se refiere al disgusto su hermano Francisco.[43]

Finalmente, los decorados pasaron de nuevo a las manos de uno de los escenógrafos habituales de Lorca, Manuel Fontanals, y cuya realización fue hecha en los talleres de Burmann. Pero, diferimos en este sentido de lo que apunta Carlos Morla con respecto a Alberto Sánchez, ya que este cronista aplaude de algún modo el cambio de Alberto por Fontanals. Su valoración respecto a la obra de Alberto Sánchez responde a una actitud crítica muy particular y casi desconocedora de la evolución y valía artística del mismo. Creemos, por otro lado, (y esto es una hipótesis) que el artista toledano hubiese dado ese sentido *agrario y rural* que Lorca quiso dar a su montaje, además de haber plasmado esos campos estériles y simbólicos de *Yerma*, como gran conocedor de los mismos; además de haber plasmado en innumerables bocetos, dibujos y pinturas aquellos campos castellanos de la Escuela de Vallecas, de un carácter casi visionario. También

---

[41]GALLEGO MORELL, Antonio. "La *nana* de *Yerma*." *ABC*, 29-12-1984. Ver del mismo autor: "El teatro de Lorca y su mundo." En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca y su...*, pp. 13-22.

[42]O.C. T. III, p. 600.

[43]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico...*, pp. 403 y ss.

había tenido la experiencia de *La Barraca*, donde tuvo lugar de demostrar su aptitud. Además, si la obra se desarrollaba en Castilla o no, era lo de menos, pero el sentido del *complejo agrario lorquiano*, tal vez lo hubiese captado mejor que nadie.

Los bocetos de Fontanals y su reinterpretación a la hora de llevarlos a escena, respondieron nuevamente al influjo directo de Federico, y siguieron la misma línea estética que los desarrollados para el montaje de *Bodas de sangre* (1933). En cierto modo, significarían un *paso atrás* en la concepción plástica de vanguardia. Probablemente, si el diseño hubiese sido de Alberto, gran conocedor y más allegado en estos años de la república al mundo de la innovación en las artes plásticas, la concepción final de la representación escénica hubiera sido distinta (aunque esto realmente es una suposición). No obstante, Lorca se sentiría muy satisfecho del trabajo hecho. En los distintas escenas diseñadas por Fontanals y Burmann, tanto las desarrolladas en interior como las de exterior (campo), hubo una gran influencia de Sigfrido Burmann (más cercano este escenógrafo a la vanguardia, como ya vimos) y su colaboración se notó sobre todo en el despojo de los elementos de ornamentación y otros accesorios innecesarios; una desnudez simbólica que Lorca pretendía dar a su obra, para dejar solamente el espacio escénico, único continente de la tragedia personal de Yerma. Nada, pues distraería la atención de la palabra, que fue la verdadera protagonista de la obra.[44]

En las escenas de exterior hubo un acercamiento más libre en consonancia con la pintura del momento, el escenógrafo se movió con alguna más libertad, aunque dentro del eclecticismo que caracterizaban tanto a Fontanals como y sobre todo a Burmann, que en cierto momentos se acercaba a la simbología lorquiana del blanco y el negro para llegar a la desnudez que Lorca pretendía en su visión de la esterilidad; en definitiva, una concepción *moderna* de un tema clásico.[45]

Los críticos, (si exceptuamos la parcialidad política de algunas de la reproducidas en los diarios de derechas, aunque precisamente fue la escenografía la que mejor salió parada) fueron muy benevolentes y elogiosos con ambos escenógrafos: Fontanals y Burmann. Carlos Morla hablaba de:

"... *un escenario encantador..., aldea de colinas, cuyas viviendas claras se amontonan arriba y abajo, con un cielo intensamente azul.*"[46]

Diez-Canedo, cuyos elogios se extendieron al conjunto de la obra de una forma unánime, considerándola como la mejor de su autor dijo a propósito de la escenografía:

"*Magnífico decorado de Fontanals. De una plástica sin minucias, está realizado en grande, como severo fondo español. Fontanals participó, con justicia, de los aplausos.*"[47]

Como apuntan, Vilches de Frutos y Dougherty, que han reproducido la mayoría de las

---

[44]DOMENECH, Ricardo. "Realidad y misterio (notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma*, y *La casa de Bernarda Alba*)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 293-310.

[45]ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 279-280. (Reproduce en blanco y negro, algunos de los bocetos diseñados por Burmann).

[46]MORLA, Carlos. "Crónica del estreno..."

[47]DIEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro...*, p. 145.

recepciones críticas de los estrenos teatrales de Federico García Lorca, resumen así la esencia escenográfica de *Yerma*:

"... *los decorados realizados por Fontanals -seis escenarios- supieron captar el carácter simbólico de los espacios dramáticos donde se desarrollaba la acción, destacando el pórtico de la casa encalada -espacio social- el interior de la vivienda- espacio interior-, el río -espació telúrico- y la ermita- espacio metafísico...*"[48]

Consultando la documentación fotográfica existente del estreno madrileño de *Yerma*, podemos observar esta correspondencia escénica en los distintas partes de la obra. De este modo, de nuevo tenemos que volver al texto lorquiano y a las acotaciones del mismo, que normalmente se tenían en cuenta a la hora de realizar el diseño de los decorados. Como hemos señalado, probablemente fue *Yerma* la obra de Federico García Lorca en la que menos importancia tuvo la escenografía, o al menos el montaje plástico no interesó tanto como lo tuvo el texto en si; y esto puede ser detectable en las propias descripción de las acotaciones que escribió Lorca para el drama; apenas si hay indicaciones a cerca de como deben estar diseñados los decorados de las distintas escenas, los colores que deben predominar y las luces insistentes. Hay, por tanto, un acercamiento simbólico al *blanco y negro*, un color muy cercano a lo muerto (lo estéril).

La riqueza cromática que hemos observado en la gran mayoría de los montajes lorquianos, aquí se le da de lado, para dar paso al texto y la interpretación y también el mensaje que proyecta la obra. Hubo, sin embargo, momentos en lo que la riqueza de colorido pudo saltar a escena, y esto se puede constatar acudiendo a la documentación fotográfica; en concreto nos referimos a la escena de *la Romería* en torno a la ermita (Cuadro segundo del Acto Tercero), donde podemos leer lo siguiente:

"*Alrededor de una ermita, en plena montaña. En primer término, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde este Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En escena está la vieja alegre del primer acto. Canto a telón corrido.*"

Más adelante, en otra acotación:

"*Salen muchachas corriendo, con largas cintas en las manos, por la izquierda. Por la derecha, otras tres mirando hacía atrás. Hay en la escena como un crecendo de voces y de ruidos de cascabeles y colleras de campanilleros. En plano superior aparecen las siete muchachas, que agitan las cintas hasta la izquierda. Crece el ruido y entran dos máscaras populares. Una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La hembra agita un collar de grandes cascabeles. El fondo se llena de gente que grita y comenta la danza. Está muy anochecido.*"[49]

Corresponden estas acotaciones a la escena de la Romería, una de las más aplaudidas por la crítica y público en su momento, y una de las que más posibilidades de creación daba a la obra.

---

[48]VILCHES DE FRUTOS, Mª F y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales de...*, p. 102.

[49]O.C. T. II, pp. 866 y 869-870.

También la más lucida escenográficamente, no sólo por el decorado que fue de los más acertados, sino el mismo movimiento de la escena que concentraba en el escenario a una gran multitud de personajes, además de ser simbólicamente de las más interesantes; ya que ella nos remite a un verdadero canto a la fertilidad, aquello que más ansiaba la estéril Yerma. Concretamente, en esta escena se inspiró García Lorca en un hecho muy concreto de la tradición en la provincia granadina, como es la Romería del Cristo de Moclín, una fiesta que se celebraba (y se sigue celebrando) anualmente en dicha localidad y donde acudían las mujeres deseosas de tener hijos a pedir la gracia de la fecundidad (y que tenía mucho renombre en Granada). Igual que en la obra, la capilla donde se veneraba la imagen estaba en lo más alto de un cerro. El Cristo de Moclín no es una imagen de bulto redondo, sino que se representa su figura sobre un lienzo o cuadro, tal y como aparecía en *Yerma*. Como señala Francisco García Lorca, Federico conocía esta imagen por las reproducciones litográficas y en la que era capaz de ver caracteres paganos que más tarde traspasaría a la escena de la obra, sobre todo en la introducción de la danza que procedía del Norte de España con un marcado carácter *báquico*, por los elementos que la acompañaban; dándole de esta manera una auténtica connotación erótica. Así lo señala su hermano:

"*Todo este sentimiento paganizante, más el emplazamiento en un medio social poetizado, en el que la festividad religiosa toma el carácter de un rito antiguo, la mezcla de instinto y tradición, el cruce de un ciego sentimiento individual orquestado en notas de aliento colectivo, entran a formar la trama del personaje central: criatura poética y trágicamente solitaria, nacida en medio de la fecundidad casi milagrosa de nuestras tierras de la Vega de Granada.*"[50]

Si exceptuamos esta escena de la Romería, la más compleja de la obra desde el punto de vista de la arquitectura teatral, el resto de la obra es un continuo devenir que gira en torno a la protagonista: Yerma, donde no ocurren hechos a destacar, sino que es una continua reflexión de la protagonista, y así se montó en 1934. Como apuntaba el propio Federico, *Yerma* no tiene argumento, ya que no sucede propiamente nada, puesto que todo lo que ocurre en la obra, le ocurre a la protagonista, eje auténtico de la tragedia; en palabras del poeta:

"*"Yerma" es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los canones. La parte fundamental -claro- reside en los coros, que subraya la acción de los protagonistas. No hay argumento en "Yerma". Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente.*"[51]

Tal vez sea por eso que aquí lo plástico interesó menos a Federico y sus colaboradores, si no había acontecimientos, no había nada que narrar. Vamos hacia la desnudez de la escena, un elemento que Fernández Cifuéntes señala en relación con Antonín Artaud,[52] y su poética teatral (sin duda, la más revolucionaria del siglo XX) moderna; así García Lorca para restaurar la fuerza de la palabra en el escenario utilizó el lenguaje como forma de encantamiento. La obra propondría una identificación metafórica de *silencio* con *esterilidad* y *palabras* con *fertilidad*,[53] de ahí la

---

[50] GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 357.

[51] O.C. T. III, p. 651.

[52] Ya hemos aludido a la posible coincidencia estética de Artaud y Lorca, con respecto a lo que suponía una nueva concepción de entender la puesta en escena teatral. (Ver capítulo sobre *La Barraca*.).

[53] FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "García Lorca y el teatro...", p. 84.

importancia textual del drama, dejando en un cierto *segundo plano* a lo plástico, que también tuvo su interés, tal vez (y volvemos a insistir) en manos de Alberto Sánchez la escenografía hubiera destacado mucho más.

VII.5.3. SIMBOLOGÍA Y TRASCENDENCIA ESCÉNICA: TRAGEDIA Y MITO.

Fue *Yerma* el montaje más polémico, conflictivo y paradójicamente el de mayor éxito de todas las obras puestas en escena en vida de su autor. Sin embargo, como hemos adelantado, plasticamente no aportó mucho al devenir escenográfico del teatro español contemporáneo. Si repasamos la abundante documentación fotográfica del montaje de 1934, es palpable un retroceso estético con respecto a otras obras suyas montadas anteriormente, a pesar de contar con su habitual escenógrafo el catalán Manuel Fontanals. Sin embargo, será esta obra una de las que mayor trascendencia escénica ha tenido en la posteridad (si exceptuamos *La casa de Bernarda Alba*, obra que de momento no nos toca analizar).[54] ¿A qué puede ser debido?

Recordemos que García Lorca había expresado públicamente en más de una ocasión que *Bodas de sangre* y el poema trágico sobre la mujer estéril (*Yerma*), eran las dos primeras partes de una proyectada trilogía dramática de la tierra española, que debía completarse con la inencontrable *La destrucción de Sodoma.*[55] Con lo que podemos concluir como una unidad temática realizada, ya que ésta última no existe o no tal vez no se haya encontrado, sin embargo entroncaría directamente con los auténticos principios antagónicos del universo dramático y poético lorquiano: la libertad y la autoridad, integrada en la mayoría de sus obras dramáticas.[56] Pero la verdadera esencia de trascendencia real en la obra de *Yerma*, pero también de *Bodas de sangre*, será su unión directa con el carácter mítico que tendrán estas obras y conexión con la gran tragedia clásica. En ambas, la lucha, la resistencia, la pasión o el destino crearán la esencia de la tragedia, que no es un arma arrojadiza de Federico; el mismo se propuso explícitamente este modelo de creación dramática.[57] Al respecto dirá Lorca:

"... *"Yerma" será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias...*"[58]

Es por tanto destacable la historia de las tragedias, los propósitos del autor y sus juicios, en las posibles lecturas que se puedan hacer del texto. Hemos apuntado la idea de hacer una

---

[54]DOMENECH, Ricardo. *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de...* Desde su estreno en el año 1945 por Margarita Xirgu, *La casa de Bernarda Alba*, ha tenido diversos montajes y distintas puestas escenográficas desde las puramente realistas a las más vanguardistas, veáse: Antonio SAURA. "*La casa de Bernarda Alba.*" *Primer Acto*, 50 (1963).

[55]O.C. T. III, p. 527.

[56]G.F. "El teatro de Lorca. Un conflicto entre la autoridad y la libertad." *Teatro*, 30 (1987), p. 39.

[57]Ibid., p. 40. Ver también: FEAL, Carlos. "Lorca: tragedia y mito." *Ottawa hispanic studies*, 4 (1989).

[58]CHABÁS, Juan. "Federico García Lorca y la..." En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Noveaux...", p. 278.

"*trilogía de la tierra española*", atendiendo a una serie de códigos, como la vida en el campo, el trabajo rústico, que son sociales, como también los hay culturales, la romería, los conocimientos, etc; que fueron sin duda los elementos más significativos en la orientación que Lorca dio en sus primeras escenificaciones de la obra. Pero todo esto transcenderá en el tratamiento de la tragedia, al hacerlo como un clásico de la antigüedad, pero dándoles intención y desarrollo nuevos, haciendo, por tanto a la obra contemporánea y moderna, en este intento de renovación del mito según las circunstancias actuales de tiempo y espacio, aunque lecturas semiológicas de esta obra, hayan puesto en entredicho la obvia claridad del mito y de la propia tragedia, donde no se ve con claridad la definición dada por Lorca.[59]

Pero la intención de Federico es clara, hacer una tragedia clásica, mítica; y fue ésta visión la que pasará a la posteridad, el mito de fertilidad, y por su puesto el de la maternidad. Son elocuentes estas declaraciones del dramaturgo:

"*"Yerma", cuerpo de tragedia típica que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándole para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra.*"[60]

Más adelante, Federico resuelve el sentido plástico de la obra, a través de la simbología de los colores, tan importantes siempre en el autor granadino, teniéndolos en cuenta a la hora del montaje:

"*... De estos cuadros, tres, los que corresponden a los interiores, tienen un dramatismo reconcentrado, una emoción silenciosa, como reflejo plástico de un tormento espiritual; los otros tres, al recibir el color y ambiente natural, ponen luminarias de luz en el tono oscuro de la tragedia. En estos no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega...*"[61]

El conflicto planteado en la obra que sobresale sobre los demás es el de la esterilidad, (de ambos) por un lado, y el de la maternidad-no maternidad, proyectándose hacia una perspectiva mítica, pero como apunta R. Domenech, no se debe ceñir sólo a esta perspectiva, sino que debemos proyectarla hacia perspectiva social, a través de los otros aspectos de la obra. Esos otros que acechan en *Yerma*, son los mismos que Lorca nos hace ver en *La casa de Bernarda Alba* o *Dª Rosita la soltera*..., que son la cara (tétrica, sombría y desgarrada) de la existencia española.[62]

---

[59]BOBES, Carmen. "Lectura semiológica de *Yerma*." En: A.A. V.V. *Lecturas del texto dramático*..., pp. 77 y ss.

[60]O.C. T. III, p. 617.

[61]Ibíd.

[62]DOMENECH, Ricardo. "*Yerma*: tres recursos estilísticos." *ABC*, 24-12-1934.

VII. 6. *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES.*

VII.6.1. EL ÚLTIMO MONTAJE DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Aunque faltaban más de seis meses todavía para que se produjera la ejecución a muerte de Federico García Lorca, *Dª Rosita la soltera...* fue el último montaje que el dramaturgo granadino llevó a escena en su corta vida. El estreno se llevó a cabo a finales del año de 1935, concretamente el 12 de diciembre; y de nuevo fue Barcelona la ciudad elegida por el poeta para que acogiera este nuevo estreno.

Observando la evolución del *teatro comercial* de García Lorca, y sobre todo a raíz de la polémica de *Yerma*; el estreno de ésta obra en Barcelona suscitó una gran publicidad y se esperaba como un verdadero acontecimiento y debemos de tener en cuenta que tal vez fue la obra más comentada por su creador en diversas entrevistas realizadas al dramaturgo granadino, antes y después del estreno de la misma; en las que Federico explicaba desde un principio: la gestación, las ideas, las influencias o el sentido social de las mismas.

El tema de la frustración amorosa de la mujer en la obra lorquiana es un problema anunciado desde los albores literarios del poeta, tanto en su lírica como en la dramaturgia. Esto fue una constante en su obra, desde *Mariana Pineda* hasta *Dª Rosita la soltera*, García Lorca sintió una especial ternura, por la condición íntima de estos personajes femeninos, la heroína y la solterona son típicamente granadinas y de una forma inconsciente influyeron en la niñez del poeta como la misma ciudad de Granada. Mariana Pineda fue un personaje vivo, recuerdo de la memoria colectiva granadina; y Dª Rosita, como otros personajes femeninos del teatro estarán construidos de sucesos, tipos, anécdotas, nombres, apodos o gentes conocidos de los pueblos de la infancia de Federico y de la misma Granada. Con *Dª Rosita la soltera...*, denunciará la frustración del mundo femenino, generada por la opresión de sus estructuras sociales y unas formas de vida que coartaban su libertad, en un tiempo en que el feminismo en España era ignorado, ridiculizado o duramente combatido.[1]

Como en la mayoría de las obras dramáticas lorquianas, la idea y gestación de *Dª Rosita la soltera...* habría que retrotraerla a algunos años antes de su estreno. Si seguimos las palabras de Federico en una entrevista de 1936, dio la cronología exacta a su concepción dramática y el asunto a teatralizar:

"*... Mi última comedia "Dª Rosita o el lenguaje de las flores", la concebí en el año mil novecientos venticuatro...*"[2]

Sin embargo, Daniel Devoto considera que existe un probable error en el texto periodístico, y que debería leerse 1934, o sea un año antes de su estreno,[3] pero esto no está del

---

[1]RODRIGO, Antonina. "*Dª Rosita la soltera*: teatro y realidad." En: *Lecciones sobre Federico...* Ed. Andrés SORIA OLMEDO., pp. 117-128.

[2]MORALES, Felipe. "Conversaciones literarias. Al habla..." En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", pp. 536-540.

[3]DEVOTO, Daniel. "*Dª Rosita la soltera*: estructura y fuentes." *Bullletin hispanique*, 69, 3-4 (1967), p. 410.

todo claro, observando la infinidad de fuentes consultadas. Sin embargo, Francisco García Lorca, vuelve a cerciorar que la escribió en el verano de 1935, en la Huerta de San Vicente, con esa capacidad creativa que le caracterizaba.[4] Pero realmente, la fecha en sí no debe tener la mayor trascendencia, en relación a asunto global de la obra. No obstante, nos gustaría resaltar que tal vez, su primera concepción plástica del personaje de Dª Rosita y su entorno, sea de un momento muy determinado de 1924: en un diminuto bloc de notas conservado por José Belló, compañero de Federico en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y donde varios compañeros hicieron apuntes y diseños, se encuentran tres dibujos de García Lorca, del que sólo nos interesa el primero. En este preciso dibujo, el poeta retrata a una mujer, que como apunta J.F. Aranda, parece presagiar un personaje de un futuro drama lorquiano, integrado en un fondo de podría ayudarnos a definir la psicología del personaje. Es un dibujo que puede prefigurar la idea primigenia de *Dª Rosita*, como mujer trágicamente frustrada.[5]

Pero existe otro dibujo de Lorca del mismo año 1924 que representa un: *Arco árabe y un jardín granadino*, con un texto debajo donde se puede leer claramente:

""Dª Rosita la soltera". Historia granadina en varias estampas y un cromo. (Con el nombre de algunos personajes). *Dª Rosita (30 años), Soledad-García (17), Amparo (23), Enriqueta Chacón (19) y Dª Angustias (60).*"[6]

Estos datos pueden ayudarnos a confirmar definitivamente la veracidad de Lorca en sus recuerdos sobre la génesis de *Dª Rosita*... El dibujo y los personajes atestiguan al menos, el primer ejercicio de la idea de la comedia. La segunda transformación vendría dada por medio de las noticias que su amigo José Moreno Villa, momento en que cuajó el subtítulo de la obra, y el personaje principal se convertía en la simbólica "*rosa mudable*", sometida al paso del tiempo y la soledad.

Siguiendo al hermano del poeta, en una de las temporadas que Federico pasaba en Madrid, Moreno Villa que era bibliotecario del Palacio Real, le leyó un libro de botánica del siglo XVIII; el pasaje descrito se refería a la "*rosa mutabilis*", una especie de rosa que se abre de color rojo, intensifica su color en plena floración, y va palideciendo hasta ponerse blanca cuando se marchita.[7]

El poeta da fe a esta noticia en una citada entrevista:

"Mi amigo Moreno Villa me dijo: "Te voy a contar la historia bonita de la vida de una flor: la "rosa mutabile", de un libro de rosas del siglo dieciocho". Venga. "Había una vez una rosa..." Y cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar. Y sin embargo, no la he escrito hasta mil novecientos treinta y seis. Han sido los años que han bordado las escenas y han puesto versos

---

[4]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 362.

[5]ARANDA, J. F. "Más inéditos de García Lorca." *Ínsula*, 157 (159).

[6]HERNÁNDEZ, Mario. *El libro de los dibujos...*, p. 237. [*Arco árabe y jardín granadino, 1924*]. Tinta y lápices de color sobre papel. 214x149 mm. Colecc. Fundación Federico García Lorca (Madrid).

[7]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 361.

a la historia de la flor."[8]

Como el mismo Federico advierte, esta flor o *rosa mutabile*, es como el símbolo del pensamiento que ha querido recoger en *Dª Rosita*.... En un pensamiento reiterativo, una y otra vez a lo largo de la comedia. Y que se resumen claramente en estos versos:

"Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verle relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
blanco cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van
en la raya de los oscuro
se comienza a deshojar."[9]

Este poema simboliza toda la esencia de la comedia lorquiana. El poeta verá en la historia de esta flor un auténtico drama oscuro de la soltería de muchas muchachas españolas de la época, sacrificadas por medio social que condicionaba sus vidas a una virginidad eterna, que aniquilaba la alegría de su esperanza. Y que mejor escenario para darle sentido a esta obra que la propia ciudad de Granada, omnipresente en toda la obra, evocando los rincones más poéticos y emblemáticos, como la Calle Elvira, la Alhambra... En una autocrítica del preestreno de la obra de Federico, hablaba claramente del sentido de su obra; basada en personajes y ambientes que el había vivido en su Granada natal. Hubo previsto un drama de la solterona andaluza y española en general, que era el país de las solteras decentes y las mujeres puras sacrificadas por el ambiente social que les envolvía, haciendo esta comedia aún más tragedia que sus dos obras anteriores:

"Per a descansar de "Yerma" i "Bodas de sangre", que son dues tragèdies, jo volia realitzar una comédia senzilla i amable; no me ha sortit peró perqué el que miha sortit és un

---

[8]MORALES, Felipe. "Conversaciones literarias. Al habla..." En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences...", 536-540. Ver: MORENO VILLA, José. *Vida en claro. Autobiografía.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 120-121.

[9]O.C. T. II, p. 906.

poema que a mi em sembla que té més llágrimes que les merés dues anteriors produccions."[10]

En un principio, el origen del drama parece un poco cursi. Lo que no deja de ser paradójico si pensamos que se trataba de una dramatización de la cursilería española. Y esta paradoja, como apunta José Monleón, no desvelaba una de las claves de la poética lorquiana: la aglutinación del componente lírico con la observación social, la extrema delicadeza con el rigor crítico, la confusión más directa con cierta ironía.[11] Ya en su día Lorca dejó explicitado el sentido de la obra:

"... *"Dª Rosita la soltera o El lenguaje de las flores", drama familiar en cuatro jardines. Se trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras. El drama empieza en mil ochocientos noventa, sigue en mil novecientos y acaba en mil novecientos diez. Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestros jóvenes generaciones, pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media."*[12]

Efectivamente, *Dª Rosita la soltera...* constituirá un valioso documento social en el que Lorca expresará su condena contra una sociedad clasista, conservadora y defensora de un orden social y moral que impide el ejercicio del cualquier forma de libertad, que se repite en varias obras de Federico y cuyo punto máximo lo consiguió con *La casa de Bernarda Alba*, aunque sería con *Dª Rosita...*, donde aportará un grado máximo de lirismo.[13] Observamos por tanto, en el quehacer dramático de Lorca una honda preocupación por lo social, que habíamos analizado ampliamente al estudiar el capitulo *La Barraca* donde ocuparía unas dimensiones muy especiales al acercarse a lo popular (pueblo), que no abandonaría en el resto de sus montajes en algunos aspectos.

VII.6.2. UNA ESTÉTICA *DECADENTE* Y UN MONTAJE DE LO *CURSI.*

El año teatral 1934-1935 fue para Margarita Xirgu uno de los más brillantes de su carrera y donde la colaboración con Federico García Lorca fue más intensa, como hemos podido ir comprobando en los montajes de estos mismos años, como *Bodas de sangre*, *Yerma* o las colaboraciones en Hispanoamérica (Buenos Aires, principalmente).[14] El trabajo fue agotador para la actriz predilecta de Lorca, y se retiró a descansar durante un tiempo a la Sierra de Guadarrama, al Parador de Gredos. García Lorca ya tenía terminada *Dª Rosita la soltera...*, una obra que había

---

[10]Ibíd., T. III, p. 406.

[11]MONLEÓN, José. "Una crónica de la cursilería española." En: GARCÍA LORCA, Federico. *Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* Barcelona: Ayma, 1976, pp. 7-8. Una de las mejores ediciones de la obra la hace el mismo José MONLEÓN, en: *Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* (Vol. estructurado y dirigido por José MONLEÓN). Madrid: Cuadernos del Centro Nacional, 3, 1981.

[12]PROEL.. "Después del estreno...". En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Encore...", pp. 66-67.

[13]ORTEGA, José. *Conciencia estética y social...*, p. 152.

[14]ALDUNATE PHILIPS, Arturo. *Federico García Lorca, a través de Margarita Xirgu: ensayo leído en la Universidad de Chile.* Santiago de Chile: Nascimiento, 1937. Ver también: VILLAREJO, Pedro. *García Lorca en...*

escrito exclusivamente para ella; y fue precisamente en este lugar, donde nuevamente Federico propuso a Margarita para su próximo montaje teatral, la cual no estaba muy decidida en un principio, aunque una vez acabada la lectura de la obra junto a personajes tan influyentes como Miguel Ortín o el habitual Rivas Cherif; entusiasmados, decidieron fijar la fecha del estreno.

Al poco tiempo comenzaron los ensayos; pero Lorca hizo algunas lecturas antes del mismo, lo que era muy habitual en él. Así la realizada el 15 de octubre de 1935, en el Teatro Studium de la Calle Bailén, fue la definitiva. Este local, había sido el antiguo estudio del pintor y escenógrafo catalán Lluis Masriera, que fue un artista bastante interesante que quiso dotar a Barcelona de un teatro de ensayo moderno, íntimo y confortable, de perfectas condiciones acústicas y visuales; y que llegó a conseguirlo años antes de la lectura a la que nos referimos, justo en 1933, cuya maqueta para el teatro fue planeada y diseñada por el mismo Masriera y su hijo Joan, que era arquitecto. Un proyecto que había sido premiado en la famosa Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, y un año después en Nueva York, el la *International Teather Esposition.*[15]

Es probable que la elección del lugar para la lectura que Lorca hizo de la obra, estuviera muy en consonancia con le carácter estético de modernidad que pretendía para su puesta en escena. Sin embargo, como podremos comprobar, y por la propia poética que desprende la obra, el montaje plástico de la misma se alejará en cierto modo del lenguaje más vanguardista, retrotrayéndonos hacía un estilo artístico más propio del *fin de siglo*, cercano al Modernismo con ciertos arrebatos de Romanticismo. Pero este *retroceder* en la concepción plástica podemos justificarla por la propia pretensión que el poeta granadino quiso imbuirle; al subirla a escena el escenógrafo Fontanals junto a sus habituales colaboradores artísticos, la diseñó siguiendo estas pautas.

Como en sus montajes más próximos, Federico estuvo cerca de todo lo que acontecía alrededor de la preparación de la misma. La obra dramática volvería a echar mano de nuevo, de toda una serie de recursos escénicos utilizados por Federico, apelando a la poesía, a la elocuencia, a la pintura, a la música, con el único objeto de conseguir el espectáculo y con ello la atención del público. En *Dª Rosita la soltera...*, el dramaturgo alternaría: prosa, rima, música, danza y pantomima, como ya lo había hecho en sus últimas estrenos dramáticos.[16]

Por tanto, esto no iba a ser nuevo sino una continuación, a la vez que reiteración de todos los recursos utilizados en los otros montajes. El problema principal que aquí se plantea cuando la obra se lleva a escena, fue el acercamiento directo a una estética muy concreta que subyace en el mismo texto lorquiano, una poética muy cercana al *fin de siglo* en algunas partes de la obra, enlazando por otra parte con *Modernismo* escénico cercano al Simbolismo, que en cierto modo había adelantado quince años antes con su primer estreno de *El maleficio de la mariposa*. Por otro lado hubo una conexión en su concepción global con el siglo XIX pleno, sin olvidar el momento histórico en que se representó: 1935, adecuándola también a las corrientes del momento. Teniendo en cuenta toda su experiencia aprendida en sus anteriores montajes, incluidos por su puesto *La Barraca*, donde el compromiso con la aventura estética *radical* del siglo XX (la modernidad) fue un hecho. Por lo tanto, podemos conjugar el uso de distintas estéticas con la puesta en escena de *Dª Rosita la soltera...*, que el mismo Federico explicaría en algunas de sus declaraciones y entrevistas.

Hemos puesto de manifiesto en alguna ocasión la universalidad de la obra de Federico

---

[15]RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo...*, pp. 296 y ss.

[16]BIANCO, José. "García Lorca en el Odeón." *Sur*, mayo (1937).

García Lorca, y la conexión en gran parte de su producción con los clásicos españoles del Siglo de Oro o incluso con la antigüedad clásica, haciéndolo de esta manera un *clásico* de nuestros días. Su teatro recreará con una nueva vitalidad motivos, elementos, vivencias, estilos e incluso temas de nuestros autores clásicos y de los grandes dramaturgos de la antigüedad: Cervantes en *La zapatera prodigiosa*, Lope de Vega en *Bodas de sangre*, la tragedia griega en *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba* que conectaría de nuevo con lo griego a través de la tragedia subyacente, pero también en su concepción dramática con Calderón de la Barca o el nórdico Ibsen.[17]

Pero el caso de *Dª Rosita la soltera...*, además de ampliar aún más la mezcla de influencias clásicas, por otro lado se sirve de influencias de clásicos modernos. Así la presencia de ecos literarios del siglo XIX es patente en la obra; y esto de alguna manera se reflejó en la puesta en escena de 1935, ya que lo que verdaderamente importó a Lorca fue llegar a un intento de Naturalismo escénico, propio del siglo XIX, en donde abundarán los objetos asumiendo un sentido especial; adquiriendo el movimiento la más típico cotidaneidad del vivir diario en una casa burguesa del fin de siglo y principios del XX, en una sociedad dominada por la hipocresía.

De este modo, Realismo y Romanticismo, zarzuela y costumbrismo social, fueron poéticas que aparecieron en la obra, en un auténtico alarde teatral comentando la realidad del momento español de una manera nueva, a pesar de su enmascaramiento cursi. Algún crítico observará influencias directas de autores españoles tan cercanos como Juan José Zorrilla (fuente romántica), y aún más de Bécquer, Arniches o incluso Benito Pérez Galdós, en un acercamiento a la otra estética que predomina en la obra como fue el Simbolismo de la *rosa mutabilis*, de este modo nos acercamos casi a reminiscencias prácticamente *decadentistas*.[18]

Desde el punto de vista ideológico otro de los contactos con autores del XIX, pero ahora directamente con Europa, fue Chejov. El tándem Chejov-Lorca, fueron dos autores que coincidirán en resaltar la crisis de los valores dominantes, ya que el primero escribió en la Rusia prerrevolucionaria y el otro sitúa a *Dª Rosita la soltera...* en la España de la Restauración; hablando ambos de un mundo que acaba, establecido sobre valores envejecidos y anacrónicos, expresados a través de una clase social en vías de extinción pero aún permanente en la España en la que vivía Lorca. Aunque poco a poco iba perdiendo las razones materiales de su moral y de su fuerza, llegando a un común denominador en la amargura final de sus propuestas, que en el caso del ruso llevaría a escena sobresalientemente en algunos de sus montajes Kostantin Stanislavski, uno de los grandes renovadores de la escena del siglo XX como ya estudiamos en su momento; en el caso de Lorca fue Cipriano de Rivas Cherif su mayor colaborador y no menos importante que el ruso desde nuestras coordenadas (ha sido injustamente olvidado y por tanto su labor como renovador ha quedado en un segundo plano).

Las imágenes de la cursilería tendrían también correspondencia en autores y obras muy cercanos a Federico, como Carlos Arniches en *La señorita de Trevélez* o Jacinto Benavente en *Lo cursi*, que abordarían el mismo problema aunque desde perspectivas muy diferentes.[19]

El acercamiento de la obra de Lorca al siglo XIX es un hecho, simplemente que se observará de distintas maneras, según los autores tratados. Así lo ojos de Zorrilla, Bécquer, Arniches o Galdós serán distintas a la hora de abordar un tema en concreto. Es cierto, la denuncia social manifiesta en *Dª Rosita la soltera...*, pero también hay ternura, síntesis chejoviana y puro

---

[17]GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. (Edición de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO). Madrid: Cátedra, 1981, pp. 68 y ss.

[18]SÁNCHEZ, Roberto. "García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre *Dª Rosita la soltera*. *Ínsula*, 290 (1971).

[19]MONLEÓN, José. "Una crónica de la cursilería..." En: Federico GARCÍA LORCA. *Dª Rosita la soltera...*, pp. 19-23.

lirismo que Lorca va logrando a su manera y por su cuenta sin olvidar por su puesto la inspiración de sus autores más admirados. Es lógico, por tanto, que a la hora de la dirección artística tuviera en cuenta, a la hora del diseño bocetos para figurines que adquirirían aquí un valor fundamental, para decorados, la elección del mobiliario y el atrezzo, la elección de la música o incluso el diseño del mismo cartel anunciador, fueron elementos que actuaron en consecuencia en las distintas partes de la obra (tres principalmente, como señalará el mismo autor).

No es de extrañarnos las elocuentes palabras de su hermano Francisco, cuando pensando en la representación de *Dª Rosita...*, Federico tomó unas especiales precauciones para ambientar la obra, buscando algunas revistas de la época como la conocida *La Ilustración española e Iberoamericana* (donde se trataban muchos temas sobre escenografía y decoración teatral),[20] o algunos libros y almanaques de principios de siglo, donde el predominio era patente del Simbolismo, donde sobresalían el lenguaje de las flores, el del abanico y también el de los sellos, que cita en la comedia. Incluso, Lorca llegará a registrar alguna referencia histórica en la obra, como la carrera de París-Madrid, donde murió el Conde Zborinsky, la compra por el Sha de Persia de una Panhard Levanseur de venticuatro caballos, la evocación del ambiente aludiendo en las telas, usos, aficiones, composiciones musicales del momento u objetos de moda como el regalo del *Señor X* en el cumpleaños de Rosita:

"*... un "pendentif" que es una "torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos las ruedas de la industria" o "la hebilla para el cinturón hecha con una serpiente y cuatro libélulas...*",[21]

elementos que nos evocan las más hermosas joyas del *Art Nouveau* francés o modernismo español, ese interesante *intermezzo* que se produce en Europa entre el siglo XIX y XX, manifestándose en cada país con sus propias peculiaridades (Austria, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Francia, Italia y España principalmente), pero respondiendo a una misma poética,[22] y que Federico García Lorca utilizaría no sólo en algunos pasajes de la obra, sino en su propia concepción dramática para llevarla más tarde a lo plástico por medio de la escenografía. En este sentido son significativas las palabras de su hermano Francisco cuando refiriéndose a *Dª Rosita la soltera...*, dice:

"*En la evocación de un tiempo que está demasiado cerca para ser histórico, y demasiado lejos para ser actual, se emplazan todas esas referencias y actitudes, que adquieren , casi naturalmente, una pendiente irónica: como, ante un álbum de viejas fotografías lo primero que vemos son los extremos de una moda que aún no se ha hecho estilo.*"[23]

En ningún momento pretenderá apartarse de la vanguardia con la creación de *Dª Rosita la soltera...*, y su puesta en escena más próxima. Es evidente su relación con el siglo XIX y su evolución estética hasta conectar con la más rabiosa modernidad. En unas declaraciones

---

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

[21]O.C. T. II, pp. 907-910.

[22]CHUECA GOITIA, Fernando. "Arquitectura: el Modernismo." En: *El legado cultural de España al siglo XXI. 3. Las Artes.* Barcelona: Colegio Libre de Eméritos, Círculo de Lectores, 1993, pp. 15-24.

[23]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, pp. 362-363.

radiofónicas en Argentina, nuestro dramaturgo dejará bien claro el sentido estético de su obra y su conexión incluso con el Surrealismo, a través del Modernismo. Reproduzcamos dichas palabras, y analicemos después su relación:

"... Se titula "Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores". Es "un drama para familias", que yo titulo, el gran drama poético de la cursilería que culmina en el novecientos con la media negra del cancán, el bis a bis, la guajira y las terribles esmeraldas de la Otero brillando como farolillos de verbena en los ojos rubios del príncipe de Gales. Es el encanto de una época, cuyo arte califica mi encantador amigo, el gran Salvador Dalí, de "arte comestible", donde el merengue tiene una categoría angélica y los libros y las fachadas y los pechos enormes de las señoras se llenan de libélulas, de girasoles, de abejas, de matas de pelo que terminan en espadas, y donde los botijos son cabezas torturadas o las cabezas espejos fulgurantes con verdes viscosidades de medusa."[24]

Es evidente, la clara conexión que el poeta realiza con las corrientes modernistas a través de esa referencia a Salvador Dalí, aquel que años antes había colaborado en tantos y tantos proyectos junto a Federico. En cierto modo, se puede observar una línea directa con el Surrealismo, a través del *modern style* o *art nouveau*, que había sido considerado junto al Simbolismo, como antecedente directo del Surrealismo. Ese rechazo surrealista de la ciudad burguesa, fue en suma, esa pretensión hacia el Racionalismo que niega lo extraordinario, lo ritual, haciendo imposible la verdadera libertad. De este modo se articulará la reivindicación del único estilo arquitectónico del pasado que creían digno de elogio, y este fue el modernismo, *art nouveau, modern style, jugendstil* o la *seccesión vienesa...*[25]

Después del primer *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, el Surrealismo propiamente dicho se convirtió en la estética predominante y más influyente del momento. Pero, hasta 1933 André Bretón y sus amigos parece que no se habían preocupado especialmente por la arquitectura; en ese año, precisamente Salvador Dalí publicaría en la revista de los surrealistas franceses "*Minotaure*" una delirante defensa del Modernismo en todas sus facetas, ilustrado con detalles de edificios, puertas, esculturas, objetos decorativos, joyas, etc.(todo el lenguaje que Lorca utiliza en la obra). Con fotografías de Barcelona hechas por Man Ray o de París realizadas por Brassai. Así la plasticidad "*masticable*" a la que se refiere García Lorca, permitió a Dalí parafrasear la célebre definición de belleza surrealista que años antes había enunciado Bretón:

"*La belleza será convulsa o no será.*",

para convertirla en:

"*La belleza será comestible o no será.*"[26]

Bretón atribuirá a Dalí el mérito de la reivindicación del modernismo, que seguirán estos artistas afiliados al movimiento como André Masson y el mismo Bretón, merece la pena reproducir las

---

[24]O.C. T. III, pp. 362-363.

[25]RAMÍREZ, Juan Antonio. "La ciudad surrealista." En: *El surrealismo...* Ed Antonio BONET CORREA., pp. 72-73.

[26]DALÍ, Salvador. "De la beuté terrifante et comestible de l' architecture Modern Style." *Minotaure*, 3-4 (1933). En: Ibid., p. 73.

palabras del padre del Surrealismo escritas en un texto de 1935 titulado: "*Situación surrealista del objeto. situación del objeto surrealista*", y que nos aclaran definitivamente la poética lorquiana que utilizará, en cierta medida en el montaje de su obra:

"*No debemos olvidar, a este respecto, que el arte arquitectónico y escultórico de 1900, el "modern style", pese a la reacción especialmente violenta subsiguiente, revolucionó totalmente las ideas que se había conseguido tuvieran carácter predominante en lo referente a las construcciones humanas en el espacio, y expresó con intensidad única, súbita y totalmente inesperada, el "ansia ideal" que, hasta aquellos días, se había juzgado fuera del campo de acción de dichas artes, por lo menos en el mundo civilizado. Tal como en términos apasionados lo expresó Salvador Dalí, en 1930, por vez primera: "ningún esfuerzo colectivo ha conseguido crear un mundo de sueños tan puro y tan inquietante cual estas construcciones modern style, que constituyen, al margen de la arquitectura, en si mismas, verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en las que el más violento y cruel automatismo revela dolorosamente el odio hacia la realidad y el deseo de hallar refugio en un mundo ideal, tal como ocurre en los casos de neurosis infantil* [...] *Parece, pues, que el estilo artístico que se ha hallado expresión en la magnífica iglesia de Barcelona, toda ella legumbres y crustáceos, se dispone en nuestros días a contraatacar, y que el irreprimible deseo humano -que en nuestros días se manifiesta cual en ninguna época- de aplicar a las restantes artes lo que durante largo tiempo se creyó prerrogativa de la poesía, no tardará en su pesar ciertas rutinarias tendencias que intentan protegerse en las pretendidas exigencias de la utilidad.*"[27]

Este largo texto de Bretón ejemplifica claramente la conexión que los surrealistas hicieron de ambas poéticas, una derivada del *fin de siglo* que abre camino a las vanguardias para unirla posteriormente al Surrealismo. Esa unión al *arte comestible* que inventó Dalí y que subraya Federico García Lorca, podemos considerarla esencial para comprender el planteamiento estético de la obra dramática que se moverá desde el siglo XIX, su punto de partida hasta la modernidad. Y aunque Lorca utilice como fuente de inspiración en la temática y personajes de su obra, a Granada y sus alrededores (Valderrubio o Fuentevaqueros), y los sucesos, tipos y anécdotas estén conectadas directamente con la infancia y juventud del poeta; fue Cataluña y concretamente Barcelona, la ciudad elegida por Lorca para el estreno de su obra, y todos los elementos de producción, como veremos (atrezzo, decorados, figurinistas, compañía, actriz, cartelistas...), fueron barceloneses. Porque también Barcelona era la ciudad, como apunta Bretón, más modernista, con sus calles, sus arquitecturas, sus esculturas, y esto lo conocía muy bien Federico; y es muy probable como apuntan los surrealistas, que con el elogio al modernismo se estaba pidiendo una ciudad realizada "*escultoarquitectonicamente*", una ciudad en que la esfera del deseo haya triunfado sobre el principio de la realidad. Así otras definiciones surrealistas de este estilo son significativas:

"*Escultura de todo lo extra escultórico: el agua, la lluvia, las irisaciones de la pre-tuberculosis y de la polución nocturna, la mujer-flor-piel-peyote-joyas-nube-llama-mariposa-espejo-Automatismo ornamental. Esterotipia. Realización de deseos solidificados.*"[28]

---

[27] BRETÓN, André. *Manifiestos del.....*, pp. 282-283.

[28] *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme.* París: Galerie Beaux-Arts, 1938. Reproducido en: RAMÍREZ, Juan Antonio. "La ciudad..." En: *El surrealismo...* Ed. Antonio BONET CORREA., p. 73. Se puede consultar el resumen y la crítica sobre este diccionario en: GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. "Diccionario abreviado del Surrealismo." *Sur*, abril (1939).

Los elementos definidos son clasificatorios de los objetos utilizados o diseñados por los modernistas. Pero en otra definición surrealista sobre el estilo modernista, no se acercará aún más al sentido social de *Dª Rosita la soltera...*, y su preocupación por el mundo de la mujer y la hipocresía sexual. Así en el "*Lexique de l'erotisme*", se dice:

"*Ese estilo corresponde: 1. al rechace de las tradiciones grecolatinas de dominante masculina, sustituidas por la exaltación de la mujer; 2. al rechace de la moral sexual burguesa a la que se opone el culto sistemático de la histeria...*"[29]

Tal vez, este juicio sea una comparación un tanto osada, pero es cierto que los surrealistas ensalzaron el Modernismo, del que Federico García Lorca era un gran conocedor y como es sabido, influido de esta poética en algunas de sus textos y creaciones plásticas. Pero lo que aquí se evidencia de una manera diferente, Lorca no habla directamente de Surrealismo, pero esta cita comparativa que hace de *Dª Rosita la soltera...*, con la afinidad del *arte comestible* definido por su amigo Salvador Dalí, hace evidente esa conexión entre ambas poéticas, de nuevo lo *antiguo* y lo moderno se aunan para formar una obra de una gran categoría artística.

Todo este mundo se llevará a cabo en el texto dramático y en la misma puesta en escena de 1935, como subyace en todo el simbolismo de la obra y el eje del mensaje de la *rosa mutabilis*, es una obra que tiene que ver con el tiempo y con la historia, como diría un crítico: *una poetización del tiempo*, que proviene de la misma fórmula poética de la rosa que está destinada a durar un solo día, cambiándose al pasar sus breves horas para luego morirse. Traducido esto a la realidad dramática del personaje de Rosita, el día que la rosa se transforma en venticinco años, con la vida igualmente frágil condensada en tres momentos históricos: 1885, 1900 y 1910; correspondiendo cada uno de ellos a los tres actos de la obra, y también coinciden con tres momentos plásticos o tres estéticas diferentes.[30]

En una entrevista antes del estreno de la obra, el propio Federico se encargará de explicar el sentido de su obra y sus distintas estéticas, coincidiendo con cada uno de los actos, veamos:

"*Dª Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se van convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona de España. Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de 1885. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Dª Rosita tiene en estos momentos veinte años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en 1900. Talles de avispa, faldas de campánula, exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Dª Rosita alcanza la plena madurez de su carne. Si me apuras un poco casi te diría que un punto de marchitez asoma en sus encantos. Tercera jornada: 1911. Falda entraveé, aeroplano. Un paso más la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosa. Dª Rosita tiene ya en este acto muy cerca de medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con brillo lejano, ceniza en la boca y en*

---

[29]Citado por: DUROZOI, Gerard y LECHERBONIER, Bernard. *El surrealismo.* Madrid: Guadarrama, 1974, p. 202. Ver la versión francesa de los mismos autores: *Le Surréalisme, théories, thémes, thechniques.* París: Laurousse, 1972.

[30]GREENFIELD, Sumner. "*Dª Rosita la soltera* y la poetización del tiempo." *Cuadernos hispanoamericanos,* 433-434 (1986).

las trenzas que se anuda sin gracia..."[31]

Consigue Lorca acertadamente la poetización del tiempo a través de las tres partes de la obra. El primer tiempo, entroncaría directamente con el siglo XIX, una estética decimonónica, que invade este acto con todos los ornamentos y el sentido de la iniciación del drama, la esperanza de un mundo por llegar, y aunque la fecha a la que se refiere el poeta en muy avanzada (1885), se introduce de lleno en el XIX pleno, aunque se anuncia ya la estética fin de siglo.

El segundo acto es el más abiertamente histórico de los tres, un nuevo siglo que vienen anunciando por el "*Señor X*", al referirse a que siempre será de este siglo, del que acaba de comenzar (1900), a lo que el tío responde:

"*El siglo que acabamos de empezar será un siglo materialista.*"[32]

Una frase que tiene un logro muy significativo que ayudado por el mismo Federico en su anterior declaración, nos introduce de lleno en una estética que recorre desde el *fin de siglo* al modernismo o *modern style* (hemos visto el rescate que los surrealistas y la reivindicación de este estilo como *arte comestible*), y de la que se impregnará toda la obra, sobre todo en el montaje de 1935, donde en sus escenografías, figurines o atrezzo ocuparían la escena. Ésta fue la estética predominante del montaje del Principal Palace de Barcelona, aunque la referencia del "*tío*" en el texto dramático, a que será un siglo materialista, nos imbrica de lleno con la época del positivismo y progresismo dominante; lo que nos pone en antecedentes al tercer acto, donde la desolación dramática llega a su culminación, estéticamente corresponde con la eclosión de las vanguardias artísticas y literarias, que se resumen en esas tres palabras de Lorca: "*falda entraveé, aeroplano y un paso más la guerra.*" Hay una alusión directa al radical nacimiento de la modernidad, donde entre otras cosas, por ejemplo, los futuristas italianos adorarán la velocidad, ejemplificado aquí en el aeroplano o la guerra, (esa Gran Guerra que desoló Europa con todos los nuevos armamentos inventados). Futurismo que en torno a 1909-1910, codificaban en manifiestos y creaciones plásticas nombres como: Boccioni, Russolo, Severini, Balla o Marinetti.[33] O, esa fecha de 1911 que da Federico, tan cercana a la "*Proclama futurista a los españoles*" de Gómez de la Serna que en 1910 (un año antes) proclamaba radicalmente ese nuevo lenguaje a seguir por todos los nuevos creadores:

"*¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo!* [...] *¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores...!*"[34]

Estos tres momentos (tres actos) corresponden tres poéticas diferentes, aunque a la hora de la puesta en escena hubiese un predominio del Modernismo y el Simbolismo. Como señala

---

[31]MASSA, Pedro. "Una gran solemnidad teatral en Barcelona. Estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, nueva obra de García Lorca, interpretada por Margarita Xirgu." *La Crónica*, 15-12-1935. En: LAFFRANQUE, M. "Federico García Lorca. Textes...", pp. 340-341.

[32]O.C. T. II, p. 997.

[33]MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas...*, pp. 369-382. Ver también: VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 305-306.

[34]TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna). "Proclama futurista a los españoles." *Prometeo*, 20 (1910). En: BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, y...*, pp. 89-90.

Greenfield, la historicidad no será una característica dominante en el teatro de Federico García Lorca. Tan sólo dos obras están escritas con una perspectiva histórica, y curiosamente las dos tienen que ver con Granada: la ya analizada *Mariana Pineda* y *Dª Rosita la soltera...*; evocando los dos momentos y recuerdos muy especiales de su infancia y temprana juventud.[35]

En esas declaraciones radiofónicas a las que nos hemos anteriormente, Lorca también explicará esa historización del tiempo y de la obra, a través del argumento, reincidiendo de nuevo en el sentido trágico de la misma:

"... El poema empieza el año 85, ese año en que el aire de la Argentina está todavía turbado por las desaparecidas peinetas nacionales, inmensas como colas de pavo real, ese año 85 de suma tristeza en España, año de hambre que imprime virtudes forzosas a mi delicada protagonista, Rosita, que se queda soltera a través de 30 otoños de espera y melancolía. El novio de mi protagonista se marcha a Tucumán, se casa con una niña de esta ciudad y me deja a Rosita en Granada, con un rosario, unas macetas, el sonido de las melodiosas campanas del Albaicín y una colección de cartas amarillas impregnadas de la más tierna, de la más auténtica cursilería. [...] *"Para llegar a Tucumán se necesitan cinco meses; nadie vuelve de allí", dicen las criadas. "América es el castillo de irás y no volverás", comenta el botánico de la Universidad, estudiando las orquídeas colombianas de Mutis. "Rosita se queda en el poyetón", dice el banderillero de la esquina."*[36]

Hasta aquí, hemos analizado la complejidad estética de *Dª Rosita la soltera...*, teóricamente, e incluso como el mismo Federico lo resolvió llevando la obra a escena, y con ello su resolución plástica. Como en todos los montajes de Federico, toda estaría debidamente estudiado y controlado por el poeta. De nuevo, fue Cipriano de Rivas Cherif el director de la obra y la compañía de Margarita Xirgu la que la llevó a cabo, con ella a la cabeza. También habíamos señalado cada uno de los detalles plásticos que el poeta tuvo en cuenta, desde las decoraciones hasta la misma realización de los programas de mano, fueron supervisados por Federico. Si del diseño del cartel anunciador de *Yerma* se encargaron José Caballero y Juan Antonio Morales, en este caso será el artista catalán **Grau Sala**, el encargado del mismo. Margarita Xirgu y García Lorca habían polarizado en Barcelona una nutrida tertulia, que se reunía en el cuarto de la actriz, en el mismo Teatro Principal Palace de Barcelona, y entre los más asiduos contertulios se encontraba el pintor Grau Sala, el mismo cuenta la experiencia:

"En aquella tertulia fue donde nació la idea de que yo hiciera el cartel de "Dª Rosita". No recuerdo si lo sugirió la Xirgu, Federico o Rivas Cherif, ni quien me lo encargó. Son esas cosas que surgen en una reunión y luego nadie recuerda quién lo apuntó, quién le dio forma y quien lo lanzó. Pero allí estaba el encargo, en pie, ante mi, y yo muy contento. Aquella misma noche, después de dejar a Lorca, me fui casa de Ana María y Gustavo Gili, y allí hice el boceto. Como solía asistir diariamente en los ensayos, me sabía de memoria la obra y el "affiche" me salió espontáneamente. En aquella época prenavideña hice también un "Christma" para la compañía de la Xirgu, inspirado en Dª Rosita, que lucía su característico polisón y su

---

[35]GREENFIELD, Sumner. *Dª Rosita la soltera...*, p. 317.

[36]O.C. T. III, pp. 467-468.

sombrilla."[37]

Al dibujo le acompañaba una poesía candorosa:

"*Una mañana en el campo*
cantaban los ruiseñores
y en su cántico decían:
Rosita de las mejores.

Una mañana en el campo
cantaban las codornices
y en su cántico decían:

Tengan pascuas felices.
Si quieres pasarlo bien.
Las fiestas de Navidad
acudan todos a verme
al Teatro Principal."[38]

El programa de mano que también estuvo muy cuidado fue diseñado también, por Grau Sala. Y al encuentro del lector salían unas palabras autógrafas de la Xirgu:

"*Ninguna ocasión más grata para mi que estrenar una comedia de García Lorca en Principal Palace, donde mis primeros pasos como actriz. Ninguna emoción tan halagüeña como interpretar por primera vez en mi Barcelona esta "Dª Rosita" de Federico García Lorca.*"[39]

El programa recogía también la poesía de Federico a Margarita:

"*Si me voy, te quiero más,*
si me quedo, igual te quiero.
Tu corazón es mi casa,
y mi corazón tu huerto.

Yo tengo cuatro palomas,
cuatro palomitas tengo.
Mi corazón es tu casa
¡y tu corazón mi huerto!"[40]

El cartel definitivo de Grau Sala, después de haber realizado una serie de bocetos

---

[37]RODRIGO, Antonina. "El estreno de *Dª Rosita la soltera* en la Barcelona de 1935." En: Federico GARCÍA LORCA. *Dª Rosita la soltera...*, pp. 49-51.

[38]O.C. T. I, p. 1067.

[39]RODRIGO, Antonina. "El estreno de *Dª Rosita...*". En: Federico GARCÍA LORCA. *Dª Rosita la soltera...*, p. 51.

[40]O.C. T. I, p. 1066.

preparatorios o de acercamiento a una idea final; respondería estéticamente al mismo desprendimiento de la obra de Federico, en torno al simbolismo de la flores (la *rosa mutabile*), sólo que el artista capta la plena coloración, en un predominio absoluto de los tonos pastel, con intensidad destacadora del color rosa (equiparación del color rosa a Dª Rosita), una cartela que ocupaba gran parte del total del cartel y una gran variedad de flores de diversos colores (verdes, rosas, amarillos, blancos), ocupando todo por un azul pastel. *Dª Rosita* ocupa el lugar privilegiado central, con un traje color rosa y unas palomas, que tal vez simbolizaran la esperanza, vuelan a su alrededor. El lenguaje estilístico utilizado por Sala se acerca bastante al Modernismo, sobre todo en colorido y abigarramiento de elementos.[41]

El cartel de Grau Sala nos recuerda aquellas palabras pronunciadas por Federico García Lorca a las floristas de las Ramblas de Barcelona en agradecimiento por la acogida que habían hecho de su obra y por el envío de un ramo de flores diario de forma anónima (no olvidemos que Lorca representó su obra en una función especial para dichas floristas, como homenaje simbólico), decían así estas palabras:

"La rosa mudable, encerrada en la melancolía del carmen granadino, ha querido agitarse en su rama al borde del estanque para que la vean las flores de la calle más alegre del mundo. La calle donde viven juntos a la vez las cuatro estaciones del año, la única calle de la tierra que yo debería que no se acabara nunca, rica en sonidos, abundante en brisas, hermosa en encuentros, antigua de sangre, la Rambla de Barcelona."[42]

Federico García Lorca cuidó con esmero cada uno de los detalles de la puesta en escena de *Dª Rosita la soltera...* Desde la música hasta el mobiliario, desde la escenografía hasta los programas de mano. La música fue escrita por el propio Federico para la obra a ritmo de vals, contribuyendo así a recrear mejor la atmósfera irreal, de falsa ilusión y ensoñaciones que movía la protagonista. La preocupación de Lorca por reflejar el ambiente de la superficialidad y a la vez excesivo, fue total, como hemos podido comprobar anteriormente. Francisco García Lorca, nos recordaba el proceso de investigación en revistas ilustradas de la época en la búsqueda de ese ambiente; así el mobiliario que apareció en escena fue elegido por el mismo autor en un anticuario de la Calle de la Paja, en pleno barrio Gótico barcelonés, cuyo propietario era **Conrado Verdaguer**, el cual brindó desinteresadamente los muebles y objetos decorativos con un rancio sabor romántico. Lorca escogió fanales, consolas y cuadros con un gran esmero e ilusión, aunque los objetos decorativos que más le cautivarían serían los fanales ovalados de cristal, en cuyo interior había grandes y magníficos ramos de flores artificiales, recordando esa estética tan cercana al modernismo catalán.[43]

Si acudimos a la documentación fotográfica podemos cerciorar positivamente lo descrito hasta aquí.(Ver los volúmenes de documentación fotográfica). Ya habíamos predicho que a pesar del desarrollo formal y argumental de la obra en Granada, la puesta en escena sería completamente catalana, en concreto barcelonesa, ya que todos sus protagonistas y colaboradores fueron de la ciudad. De modo que, de nuevo los decorados y figurines femeninos correrían a cargo del escenógrafo habitual de Federico, **Manuel Fontanals**, mientras que los figurines

---

[41] Actualmente, el cartel original se conserva en la Fundación Federico García Lorca de Madrid, donado por Isidoro Almazán, realizado en acuarela. (Lo reproducimos en los volúmenes de documentación fotográfica).

[42] O.C. T. III, p. 462.

[43] RODRIGO, Antonina. *García Lorca: el amigo...*, p. 309.

masculinos los realizaría otro artista catalán que trabajó por vez primera con el poeta de Granada, **Manuel Muntañola.**[44]

Si observamos los figurines que diseñó Fontanals, como por ejemplo los realizados para las "*Ayolas*", sigue muy cerca su estilo de siempre más cercano ahora al modernismo que impregnaba la obra y que se acentúa sobre todo en los decorados, consiguiendo una escenografía envolvente y excesivamente ornamentada, pero consiguiendo de lleno el sentido que Federico quiso obtener de su montaje. La poética modernista que Lorca persiguió, lo plasmó acertadamente Fontanals, no debemos olvidar que éste fue uno de los grandes escenógrafos catalanes y bastante influyente en el mundo de la escena española anterior a la Guerra Civil, aún sin ser un artista plenamente de vanguardia.

Algunos críticos del momento señalaron sobre todo el sentido plástico global que la obra desprendía, así María Luz Morales subrayó cada uno de los aspectos destacados de la obra:

"... *"Dª Rosita la soltera..." fue una obra de difícil montaje -tres épocas; tres ambientes; tres almas- la dirección de Rivas Cherif logró milagros de expresión plástica, de conjunto escénico. Sería injusto no nombrar -después de esos intérpretes ajustadísimos, entusiastas, que son Amelia Sánchez Ariño, Eloisa Vigo, Amelia de la Torre* [...] *-a esos otros colaboradores más modestos, que son Manuel Fontanals, en los decorados; Marbel en los trajes* (fue la que los realizó y cosió) *-¡tan deliciosamente expresivos!; en los muebles y objetos novecentistas!- Verdarguer.*[45]

Federico consideraba que el público barcelonés había dado con su "*atención y su afecto un aliento definitivo*", a su labor de poeta dramático, desde que estrenó su obra *Mariana Pineda*, en 1927, hasta su éxito actual con *Dª Rosita la soltera...*, en 1935.[46] Esta obra, como la mayoría de sus estrenos catalanes, tuvo una buena acogida por el público y la crítica; la mayor parte de la prensa local consideró un privilegio que Federico García Lorca estrenara primero en Barcelona, y previó, alentando un acontecimiento a la vez multitudinario, en una insólita mezcla entre la excelencia y la popularidad y atraer al teatro al público no habitual. El 12 de diciembre, el diario barcelonés *El día gráfico*, anunciaba la presencia en la ciudad de varios críticos teatrales madrileños, que asistirían al estreno de la obra. Creando, así de antemano una atmósfera del éxito y entusiasmo a la que cedieron no menos del 27 reseñas críticas y reportajes que fueron publicados en Barcelona y Madrid durante la semana siguiente. Todos coincidieron en apreciar en que con *Dª Rosita la soltera...*, Lorca produjo su obra más completa. Tal vez sea el mayor exponente del éxito de crítica, fue el reconocimiento general que hasta entonces le había sido escatimado al poeta, si exceptuamos la reseña del asiduo del *L' Instant*, Ignasi Agustí, uno de los pocos disidentes; aunque como apunta Fernández Cifuéntes, la mayoría de las críticas resultaron ambiguas, aprobando al poeta, pero a la vez desconcertante, planteando nuevamente el problema de la historia de la recepción teatral o la indecisión crítica, leída entre líneas.[47]

Precisamente, uno de los motivos del desconcierto de la obra, sería frente a la *sobriedad*

---

[44]BRAVO, Isidre. *L' escnografia...*, p. 187.

[45]*LORCA*. (A cargo de Andrés Amorós)..., p. 50.

[46]Luis GÓNGORA. "Apostillas a una cena de artistas." (1935). En: O.C. T. III, p. 462.

[47]FERNÁNDEZ-CIFUÉNTES, Luis. "*Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*" *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (1986), pp. 319-320.

de obras como *Yerma* o *Bodas de sangre* y sus puestas en escena, ésta se caracterizaría por un espectáculo desbordante incluso excesivamente recargado y exuberante que se ocuparían principalmente de los elementos del espectáculo (escenografía, música, figurines), así los trajes, los escenarios, personajes, etc., pueden convertirse en excesivo, y en esto conectaría con la única crítica negativa o desfavorable que le dedicó Ignasi Agustí, que dijo:

"... "Dª Rosita" es una ausencia total de obra, y a cambio de ésta se nos sirven subterfugios brillantes, primero literarios, después pictóricos, de época: por una parte, anécdotas relatadas, descripciones de regalos, descripciones de sentimentalismo novecentista. Por otra parte, anécdotas representadas, como la fiesta onomástica [...] *Bellos subterfugios que incitan a preguntar continuamente dónde puede haberse ocultado la obra, sin obtener respuesta."*[48]

Entre todas las críticas y para concluir, hay que destacar las elogiosas palabras dedicadas a la dirección escénica, que de nuevo estuvo en Rivas Cherif, y del que se llega a decir:

"En los más ínfimos detalles -de interpretación, de presentación- se observa la mano de un excelente director. No hay un vestido, ni un mueble, ni un decorado, ni una pausa, que fallen. No hay ni un actor que no esté en su lugar."[49]

Excelente dirección, completada siempre, como ya es sabido, por el insistente y perfeccionista Federico García Lorca, que siempre tuvo la última palabra.

Dª Rosita la soltera..., siguió representándose hasta el 6 de enero de 1936, y a finales del mismo mes salió la compañía a hacer una gira de seis meses por Hispanoamérica (de obligada visita después de sus anteriores éxitos). En un principio, García Lorca iba a acompañarlos, pero su deseo de terminar su siguiente obra: ***La casa de Bernarda Alba*** se lo impidió. Después de los acontecimientos políticos de todos conocidos, acaecidos en España, Margarita Xirgu no pudo volver a este país para estrenar *Dª Rosita la soltera...* en Madrid, como estaba previsto.

Este fue el último montaje en la vida del poeta granadino, aunque a lo largo de 1936, preparaba fervientemente lo que sería su próximo estreno, *La casa de...*, para el otoño de 1936; probablemente en tierras argentinas, según palabras del propio autor el 24 de junio de 1936, donde la dio a conocer a un grupo de amigos en la casa de los Condes de Yebes, entre los que se encontraban: Gregorio Marañón, Carlos Morla Lynch, Agustín de Figueroa, etc.[50] Fechado el 19 de junio de 1936, dos meses antes de su muerte, el manuscrito de la obra, como apunta Francisco García Lorca,[51] la obra se convertirá en espectáculo escénico nueve años más tarde, el 8 de marzo de 1945, como la misma Margarita Xirgu estrenó la obra en el famoso Teatro Avenida de Buenos Aires, ahora sin Federico, muerto ya, y cuyos decorados los volvería a realizar un antiguo

---

[48]Crítica de Ignasi AGUSTÍ, en *L' Instant*, 17-12-1935. Ibíd., p. 322.

[49]Crítica de Lluis CAPDEVILLA, en *La Humanitat*, 17-12-1935. En: VILCHES DE FRUTOS, Mª F y DOUGHERTY, D. *Los estrenos teatrales...*, p. 110.

[50]MORLA LYNCH, Carlos. *En España con...*, pp. 483-489.

[51]GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su...*, p. 372.

colaborador lorquiano: Santiago Ontañón.[52]

La Casa de Bernarda Alba, parece ser el último texto teatral que Federico García Lorca consiguió acabar antes de su muerte. Dejando una numerosa lista de proyectos inacabados o inconclusos, con títulos tan sugerentes como: *Drama fotográfico, La destrucción de Sodoma, Comedia sin título, Los sueños de mi prima Aurelia, Diego Corrientes, La bola negra, Posada, Casa de maternidad...*,[53] que fueron promesas incumplidas de una carrera teatral truncada cuando el autor comenzaba a triunfar plenamente, cogiendo una fama que se debía principalmente a su presencia viva en la propia escena, imponiéndose cada vez más como autor fundamental. Conocido internacionalmente, sobre todo en Hispanoamérica (Buenos Aires, Montevideo, México, Cuba, Chile...) donde había realizado diversos montajes con éxito, sin olvidar el célebre fracaso neoyorquino con *Bodas de sangre*. Conocido también en Francia o Italia, donde además de proponer el mismísimo montaje de *Yerma*, uno de los grandes teóricos del teatro italiano del siglo XX, **Silvio D'Amico**, lo llegó a denominar como "*il ragazzaccio*", "*il muchacho*", algo así como "*l'efant terrible*" del Teatro Europeo del momento, comparándolo nada menos que con: Gordon Craig, Stanislavski, Reinhardt, Copeau o el mismísimo Piscator.[54] No en vano, en los últimos días del año de 1935, después del estreno de *Dª Rosita la soltera...*, la conservadora revista madrileña *Blanco y negro*, que nunca había sido muy amiga de asignar elogios o destacar la labor de Federico en el teatro, paradójicamente lo va a considerar junto a otros nombres como: Alejandro Casona, López Rubio o Jardiel Poncela (incomprensiblemente), como uno de los autores más vanguardistas y más prometedores en el venidero año de 1936, ya que fueron los únicos que llevaron "*acento propio a los escenarios.*"[55] Suponen, por tanto, estas palabras un reconocimiento por parte de la prensa más conservadora, que raras veces se dignó en elogios hacía el poeta y dramaturgo andaluz, un reconocimiento generalizado en vida, por parte de todos los sectores de la sociedad, como uno de los valores prometedores del momento (nosotros, añadiríamos consagrado).

*Concluimos aquí nuestro estudio sobre Federico García Lorca y sus colaboradores en la puesta en escena de innumerables obras de teatro; probablemente el poeta más grande y universal español del siglo XX, y uno de los más influyentes de toda la humanidad, a pesar de su corta vida y su cercanía en el tiempo. Y que mejor, que terminar con algunos de sus versos más premonitorios, del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

> "*... Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,*
> *un andaluz tan claro, tan rico de aventura.*
> *Yo canto su elegancia con palabras que gimen*
> *y recuerdo una brisa triste por los olivos.*"[56]

---

[52] ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos...*, pp. 211 y ss.

[53] GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro inconcluso. Fragmentos...*

[54] Silvio D'AMICO. "Incontro con Federico García Lorca." (1935/1939/1946). En: O.C. T. III, p. 637.

[55] ALSINA, José. "El teatro español en 1936." *Blanco y negro*, 29-10-1935.

[56] O.C. T. I, p. 558.

VIII. Bibliografía.

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

(Por autores).

A.L."Los teatros. Español. *La zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca." *La Libertad*, Madrid. 6-IV-1933.

A.S.B. "Nueva Escena, en el teatro español." *El mono azul*, 9, Madrid. 22-X-1936.

A.A. V.V. *La mise en scéne des ouvres du passe.* París - N.R.S., 1957.

- *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico.* (Granada, Septiembre, 1973). Granada: Universidad de Granada/Departamento de Historia del Arte, 1978. Vol III.
- *Homenajes al universal pintor gienennse. Manuel Ángeles Ortiz. Medalla de Oro de la ciudad e hijo predilecto.* Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1981.
- "Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes (1910-1936) con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director (1883-1964) y en que se cuenta su vida y de las actividades en que se desarrollan." *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 18-19. Madrid: Ministerio de cultura, 1983.
- *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca.* Oviedo: Universidad de Oviedo/Ateneo obrero de Gijón, 1990.
- *El legado cultural de España al siglo XXI. 3. Las Artes* Barcelona: Colegio Libre de Eméritos/Circulo de Lectores, 1993.

ABRIL, Manuel."La escenografía moderna." *La Ilustración española y americana*, 26, Madrid. 15-VII-1915.

- "Barradas." *Ultra*, 2, Madrid. 10-II-1921.
- "Emoción y pirueta." *Blanco y negro*, Madrid. 1-II-1925.
- "Tendencias escenográficas modernas." *Blanco y negro*, Madrid. 15-III-1925.
- "El teatro exótico moderno. Las tendencias italianas." *Blanco y negro*, Madrid. 7-VI-1925.
- "Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto." *Alfar*, 51, La Coruña. 1925.
- "Exposición de Artes Decorativas de París. La instalación del Teatro Eslava " *Blanco y negro*, Madrid. 20-VIII-1925.
- "Itinerario ideal del nuevo arte plástico." *Revista de Occidente*, diciembre. 1926.
- "María Mallo." *Revista de Occidente*, 61. Madrid, 1928.
- "En el Lyceum." *Blanco y negro*, Madrid. 22-II-1931.
- "Crónica de arte." *Revista de las Españas*, Madrid, septiembre-octubre. 1931.
- "Alberto Sánchez." *Revista de las Españas*, Madrid, diciembre. 1931.
- "Moreno Villa." *Blanco y negro*, Madrid. 30-X-1932.
- "*Los Ibéricos* en el extranjero. Exposiciones de Copenhague y Berlín." *Arte*, Madrid, junio, 1933.
- "Exposición Ponce de León." *Blanco y negro*, Madrid, febrero. 1935.
- "El concurso Nacional de pintura." *Blanco y negro*, Madrid. 5-I-1936.
- "Exposiciones." *Blanco y negro*, Madrid. 12-I-1936.
- "Un fenómeno artístico. Alberto..." *Blanco y negro*, Madrid. 31-V-1936.
- "Maruja Mallo." *Blanco y negro*, Madrid. 14-VI-1936.

ACTAS DEL COLOQUIO CELEBRADO EN CÁDIZ. *Dadá. Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 1986.

ADA RIVERA, Carmen. "García Lorca dibujante." *Revista de estudios hispánicos*, años 17-18. Universidad de Puerto Rico, 1990-1991.
ADAMS, Mildred. "The theatre en the Spanish Republic." *Theater Arts Monthly*, march, 1932.
- *García Lorca. Playwright and poet.* New York: Georges Braziller, 1977.
ADELL, Alberto. "Inquisición del surrealismo español." *Ínsula*, 284-285. Madrid, 1970.
ADES, Dawn. *El Dadá y el Surrealismo.* Barcelona: Labor, 1975.
AGRAZ, Antonio. "El teatro universitario. La primera salida y lo que hará..." *Heraldo de Madrid*, 25-VII-1932.
AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del nuevo arte español.* Madrid: Guadarrama, 1966.
AGUILERA SASTRE, Juan. "El teatro experimental como alternativa. 1920-1929." *Cuadernos El público*, 42. Madrid, 1989.
- "Del teatro comercial a la escuela integral de arte escénico, 1929-1936." *Cuadernos El público*, 42. Madrid, 1989.
- AGUILERA SASTRE, Juan. 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. Madrid, 1992.
- "Primeros ensayos de *La Barraca*: una entrevista olvidada de Lorca." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 16. Madrid, 1994.
ALBERICH, José. "El erotismo femenino en el teatro de García Lorca." *Papeles de Son Armadans*, 39. Palma de Mallorca, 1965.
ALBERTI, Rafael. "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo (poema)." *La Gaceta Literaria*, 61. Madrid, 1-VII-1929.
- "Farsas primitivas y modernas. Los cómicos de la legua y *La Barraca* de los estudiantes de España." *El Sol*, Madrid, 1932.
- "Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca)." *El mono azul*, 23. Madrid, 8-VII-1937.
- "Líneas y colores." *Trece de nieve* (2ª época), 1-2. Madrid, 1976.
- *La arboleda perdida. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1975.
- *Federico García Lorca (Poeta y amigo).* Milano: Edizioni Compagnia Internazionali, 1965.
- *Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca.* Buenos Aires: Losada, 1945.
- *Federico García Lorca. Poeta y amigo.* Granada: E.A.U.S.A., 1984.
ALDUNATE PHILIPS, Arturo. *Federico García Lorca, a través de Margarita Xirgu: ensayo leído en la Universidad de Chile.* Santiago de Chile: Nascimiento, 1937.
ALEIXANDRE, Vicente. "Federico." *El mono azul*, 19. Madrid, 19-VI-1937.
ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid: Gredos, 1952.
- *Federico García Lorca y la expresión de lo español.* Madrid: Gredos, 1958.
ALQUIE, Ferdinand. *Filosofía del Surrealismo.* Barcelona: Barral, 1974.
ALSINA, José. "Las innovaciones rusas." *Blanco y negro*, Madrid. 20-II-1927.
- "El escenario múltiple y su importancia." *Blanco y negro*, Madrid. 29-X-1933.
- "Los nuevos horizontes del teatro." *Blanco y negro*, Madrid. 5-XI-1933.
- " El color sobre la escena." *Blanco y negro*, Madrid. 26-XI-1933.
- "Gordon Craig y su obra." *Blanco y negro*, Madrid. 6-V-1934.
- "La nueva escenografía." *Blanco y negro*, Madrid. 3-VI-1934.
- "Hacía una distinta arquitectura teatral." *Blanco y negro*, Madrid. 17-VI-1934.
- "El teatro de multitudes." *Blanco y negro*, Madrid. 8-VII-1934.
- "Max Reinhardt, maestro." *Blanco y negro*, Madrid. 5-VIII-1934.

- "La tradición escenográfica." *Blanco y negro,* Madrid. 28-X-1934.
- "El teatro español en 1936." *Blanco y negro,* Madrid. 29-XII-1936.
ALVAR, Manuel (In Honorem). *Philologica Hispanensia.* Madrid: Gredos, 1987. 4 Vols.
ALVAREZ DEL VAYO, Julio. "El teatro de Max Reinhardt." *España,* 163, Madrid. 23-V-1918.
- "Max Reinhardt, propagandista." *España*, 164, Madrid. 30-V-1918.
- "El teatro en Rusia." *España*, 169, Madrid. 4-VII-1918.
- "Figuras contemporáneas. León Bakst." *España*, 213, Madrid. 8-V-1919.
ALVAREZ QUINTERO, S. y J. "Fisonomías de Margarita Xirgu." *Blanco y negro,* Madrid. 29-XI-1925.
AMIGO, Joaquín. "El manifiesto antiartístico catalán." *Gallo*, 2. Granada, 1928.
AMORÓS, Andrés. "La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena." *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 177. Madrid, 1988.
- *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1936).* Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
ANDERSON, Andrew A. "García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York.*" *Bulletin hispanique*, 83. Bourdeux, 1981.
- *Representaciones provinciales de dramas de García Lorca en la vida del autor.* (Separata). Madrid: Segismundo, 1985. Vol. 41-42.
- "Una amistad inglesa de García Lorca." *Ínsula*, 462. Madrid, 1985.
- "Bibliografía lorquiana reciente." *Boletín de la fundación Federico García Lorca,* 1. Madrid, 1987.
- "On Broadway, off Broadway: García Lorca and the New York theatre, 1929-1930." *Gestos, (Teoría y práctica del teatro hispánico)*, 16. Universidad de California, 1993.
ANDURA VARELA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca." *Villa de Madrid,* 81. Madrid, 1984.
ANÓNIMO. "Una gran actriz. Lola Membrives." *España*, 311. Madrid, 11-III-192
- "Mariana Pineda." *Granada gráfica*, mayo-junio, 1925.
- "La Exposición." *Alfar*, 51. La Coruña, 1925.
- "Como fue." *Alfar*, 51. La Coruña, 1925.
- "La representación de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla." *Blanco y negro*, Madrid. 16-V-1926.
- "El laureado pintor granadino M. A. Ortiz, que en la exposición de retratos celebrada en la *Galerie Vavín-Raspail*, de París, ha obtenido uno de los más calurosos éxitos de ésta época, según los periódicos franceses." *Granada gráfica*, julio, 1927.
- "Noticias gráficas. Auto sacramental." *Granada gráfica*, agosto, 1927.
- "Homenaje a García Lorca." *La Gaceta Literaria*, 21, Madrid. 1-XI-1927.
- "Varias notas. Gallo..." *Reflejos*, Granada. Marzo, 1928.
- "Información de provincias. Trágico final del una boda." *El Defensor de Granada*, 25-VII-1928.
- "Ruiz Carnero y García Lorca." *Granada gráfica*, abril-mayo, 1929.
- "Los autos sacramentales." *Granada gráfica*, agosto, 1928.
- "Sergio Diaghilew." *La Gaceta Literaria*, 65. Madrid, 1-IX-1929.
- "Bragaglia en Madrid." *La Gaceta Literaria*, 75. Madrid, 1-II-1930.
- "Maruja Mallo, la pintora revolucionaria, sostiene que las Escuelas, en general son estafas del candor público." (Entrevista) *Cosmópolis*, Madrid, abril, 1931.
- "*La Barraca* en Burgo de Osma. El teatro universitario que creara don Fernando de los Ríos." *Luz, Diario de la República*, 12-VII-1932.
- "El ensayo de *La Barraca* estudiantil." *En busca del teatro español*, 25-VII-1932.

- "*La Barraca* en Granada." *El Defensor de Granada*, 8-X-1932.
- "*La Barraca* en Granada." *El Defensor de Granada*, 9-X-1932.
- "Teatro Universitario *La Barraca*." *Blanco y negro*, Madrid, 6-XI-1932.
- "(Sobre *Bodas de sangre* y su estreno)." *Blanco y negro*, Madrid, 19-III, 1933.
- "Extracto de la memoria del Teatro Universitario de *La Barraca*." Madrid: U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), 1933.
- "El teatro en España. Los actores parados." *Octubre*, 4-5. Madrid, 1933.
- "I Exposición de arte revolucionario." *Octubre*, 6. Madrid, 1934.
- "*La Barraca*." *F.E. (Falange Española)*. 13, Madrid. 5-VII-1934.
- "Pintura Constructiva. Luis Castellanos en el Ateneo." *Gaceta de Arte*, Tenerife, julio, 1934.
- "En la Universidad Internacional. Actuación de *La Barraca* universitaria." *El Cantábrico*, Santander. 14-VIII, 1934.
- "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto. *Nueva Cultura*, Valencia, febrero, 1935.
- "El caso del film surrealista. *La edad de oro* en Tenerife. *Gaceta de Arte*, Tenerife, octubre, 1935.
- "Actividades del grupo surrealista en Tenerife." *Gaceta de Arte*, Tenerife, diciembre, 1935.
- "Federico García Lorca (noticia sobre Lorca y su muerte)." *El mono azul*, 3. Madrid, 10-IX-1936.
- "La conciencia revolucionaria (con un dibujo de Santiago Ontañón titulado *El fascismo subió al cielo*)." *El mono azul*, 5. Madrid, 24-IX-1936.
- "Actividad de la Alianza: sección de Teatro." *El mono azul*, 7. Madrid, 8-X-1936.
- "Una exposición." *El mono azul*, 10. Madrid, 29-X-1936.
- "El carro de Tespis." *ABC*, Sevilla, 6-VI-1937.
- "Manuel Ángeles Ortiz." *Litoral*, 8-9. Torremolinos, 1969.
- *Romancero Antiguo. Romances amorosos y caballerescos (Romance del Conde Alarcos)*. (Edición, prólogo y notas de Juan ALCINA FRANCH). Barcelona: Juventud, 1971. Vol. II.
- "Edición facsímil del *Codex Granatensis*." *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 42. Madrid, 1975.
- "Actividades teatrales de José Caballero." *Cuadernos El público*, 28. Madrid, 1987.
- "In memoriam José Caballero." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 10-11. Madrid, 1992.

ANTOLÍN, Enriqueta. "El escultor del rayo." *El país (Babelia)*, Madrid, 8-IV-1995.

ARANDA, J.F. "Más inéditos de García Lorca." *Ínsula*, 157.Madrid, 1959.

- *Luis Buñuel. Biografía crítica.* Madrid: Lumen, 1975.
- *El surrealismo español.* Barcelona: Lumen, 1981.

ARAUJO COSTA, Luis. "Español. Estreno del poema trágico en tres actos, divididos en dos cuadros cada uno en prosa y verso, de Federico García Lorca. *Yerma*." *La Época*, Madrid, 31-XII-1934.

ÁRBOL, Carlos E. del y OLALLA REAL, Ángela. "Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.

AREÁN, Carlos Antonio. *Veinte años de pintura de vanguardia en España.* Madrid: Editora Nacional, 1961.

- "Dibujos de un poeta cromático." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno.* Valencia: Fernando Torres, 1984. 2 Vols.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana.* Málaga:

Fundación Pablo Ruiz Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 1990.
- *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Madrid: Mondadori, 1991.
ARIAS SERRANO, Laura. "El eco de Ortega en la vanguardia española: Juan Antonio Morales y los poetas del 27." *Goya*, 223-224. Madrid, 1991.
ARISTO. "¿Qué es el surrealismo?" *La Gaceta Literaria*, 9. Madrid, 1-V-1927.
AROSTEGUI MEJÍAS, A; LÓPEZ RUIZ, Antonio. *60 años de arte granadino (1900-1961).* Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1974.
ARRARÁS, Joaquín. *Historia de la II República española.* Madrid: Editora Nacional, 1968-1970. 4 Vols.
ARTAUD, Antonin. *Por un teatro político.* Madrid: Akal, 1978.
- *El teatro y su doble.* Barcelona: Edhasa, 1990.
ARTIS GENER, A. *La escenografía en el teatro y en el cine.* México: Centauro, 1974.
ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York.* Madrid: Cátedra, 1988.
AUB, Max. "*Así que pasen cinco años* (Escena inédita: *Romance del maniquí*) por Federico García Lorca." *Hora de España*, 11. Valencia, 1937.
AUCLAIR, Marcelle. *Enfance et mort de García Lorca.* París: Ed. du Senil, 1968.
AVOLA y SALA, F. *Escenografía.* Madrid, 1922.
AYALA, Francisco. "Un drama de García Lorca: *Mariana Pineda. La Gaceta Literaria*, 13. Madrid, 1-VII-1927.
- "*Mariana Pineda.*" *La Gaceta Literaria*, 20. Madrid, 15-X-1927.
AZCOGAGA, Enrique. "Las iniciales grandiosas de Alberto Sánchez." *El urogallo*, 3. Madrid, 1970.
- "Alberto Sánchez, pionero del arte moderno español." *Blanco y negro*, Madrid, 25-VII-1970.
- "Orígenes de la vanguardia española." *Bellas Artes*, 39. Madrid, 19 5.
- "*La Barraca* de Federico García Lorca." *Tiempo de historia*, 5. Madrid, 1975.
- *Alberto.* Madrid: Dirección del Patrimonio artístico y cultural/Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- "Las Misiones Pedagógicas." *Revista de Occidente*, Madrid, noviembre, 1981.
AZNAR NAVARRO, F. "Informaciones teatrales. Estreno: *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca." *La correspondencia de España*, Madrid, 23-III-1920.
AZNAR SOLER, Manuel. "Rivas Cherif, Valle-Inclán y la renovación teatral española." *Cuadernos El público*, 42. Madrid, 1989.
- "Una experiencia de teatro carcelario en la España franquista: Rivas Cherif y Teatro-Escuela del Dueso. 1943-1945." *Cuadernos El público*, 42. Madrid, 1989.
AZORÍN. "Concepto del teatro." *La Gaceta Literaria*, 4. Madrid, 15-II-1927.

BABÍN, Mª Teresa. "Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca." *Revista hispánica moderna*, 11, 1945.
- *Estudios lorquianos.* Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976.
BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du Xxe siecle.* París: Societé internationale D'Arte Xxe siecle, 1975.
- *La décor de thèâtre de 1870 à 1914.* París: Editions du Centre Nacional del la Recherche Scientifique (C.N.R.S)., 1983.
- "El pintor en el escenario." *Cuadernos El público*, 28. Madrid, 1987.
BABLET, Denis; JACQUOT, J. y ODDON, M. (Coordinadores). *Le lieu thèâtral dans la societé moderne.* París: Editions du C.N.R.S., 1988.

BABLET, Misolette. "El constructivismo teatral." *Quaderns D'arquitectua i Urbanismo*, 169-170. Barcelona, 1986.
BACARISSE, Mauricio. "Afirmaciones futuristas." *España*, Madrid, 1-VII-1920.
BAEZA, Ricardo. "El nuevo teatro de la Rusia sovietista." *Revista de Occidente*, 4. Madrid, 1924.
BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid: Alianza, 1987.
BAL y GAY, Jesús. "Tambor y pregón de *La Barraca*." *El pueblo gallego*, Vigo, 26-VIII-1932.
BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam. *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y teatro.* Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
BALCELLS, Josep María. "Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
BALLESTER, José. "El retrato literario del pintor Ramón Gaya." *Ínsula*, 166. Madrid, 1960.
BALLO BARBA, Julio. "Apuntes sobra la visita de *La Barraca* de García Lorca a Ciudad Real." *Lanza*, Ciudad Real, 13-X-1987.
BARDI, Ubaldo. "García Lorca, scenografo di se stesso." *Giornale del mattino*, Firenze, 22-2-1959.
- "Federico García Lorca: musicista, scenografo e direttore della *Barraca*." Firenze: Provincia di Firenze, 1978.
BAREA, Arturo. *Lorca e il suo popolo.* Milano: Area, 1961.
BAROJA DE CARO, Carmen. "Memorias íntimas de un teatro de cámara: desde el nido de *El Mirlo Blanco*." *La Gaceta Literaria*, 8. Madrid, 15-IV-1927.
BARRAL, E. y otros. "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales." *La Tierra*, Madrid, 29-IV-1931.
BARTOLOZZI. (¿Arlequín, por Bartolozzi?). *Blanco y negro*, Madrid, 14-II-1926.
BASALDÚA, Héctor. *Basaldúa en Colón. 3 años de escenografía.* Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.
BATY, G ; CHAVANCE, R. *El arte teatral.* México-Buenos Aires, 1965.
BEATO DE LIÉBANA. *Beato de Liébana. Manuscrito del Beato- de Fernando I y Sancha.* Texto y comentarios a las tablas de Umberto ECO. (Introducción y notas bibliográficas de Luis Vázquez de Parga Iglesias). Milano: Franco María Ricci, 1983. (1ª edición numerada- nº 4942).
BEHAR, Henri. *El teatro Dadá y surrealista.* Barcelona: Barral, 1970.
BEJERANO, L. "Estreno: *El maleficio de la mariposa* de F. García Lorca." *El Liberal*, Madrid, 23-III-1920.
BENITO ARGÜELLES, Juan. "Itinerario asturiano de *La Barraca*." *Los Cuadernos de Asturias*, 15. Oviedo, 1982.
BENUMEYA, Gil. "Estampa de García Lorca (interviú)." *La Gaceta Literaria*, 98. Madrid, 15-I-1931.
BERASATEGUI, Blanca. "Ramón Gaya, águila solitaria." *ABC*, Madrid, 12-II-1983.
BERGAMÍN, José. "Nominalismo supra-realista." *Alfar*, 50. La Coruña, 1925.
BERGES, Consuelo. "Una exposición de Norah Borges." *La Gaceta Literaria*, 95. Madrid, 1-XII-1930.
BERLÍN, 1910-1983. *Architecture, peinture, sculpture, cinema, théâtre.* Friburgo: Office di Livre, 1982.
BERROA, Rei. "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana." *Cuadernos americanos* (nueva época), 15. México, 1989.

BERRY, Ana M. "Manuel Ángeles Ortiz: estampas litográficas." *Sur*, 89. Buenos Aires, 1942.
BETTETINI, Gianfranco. *Producción significante y puesta en escena.* Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
BIANCO, José. "García Lorca en el Odeón." *Sur*, año VII. Buenos Aires, 1937.
BINDING, Paul. *García Lorca o la imaginación gay.* Barcelona: Laertes, 1987.
BLANCO SOLER, Luis y otros. "Manifiesto de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas, Barcelona, Tenerife, Madrid)." *Gaceta de Arte*, 37. Tenerife, 1936.
BOEHN, Max Von. *La moda; historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días.* (adaptada del alemán por el Marqués de Lozoya). Barcelona: Salvat,1928. Varios Vols.
BOHIGAS, Oriol. *La arquitectura española de la II República.* Barcelona: Tusquets, 1970.
BOLM, Adolfo. "El ballet ruso. Del nuevo memorandum de un bailarín." *España*, 389. Madrid, 29-IX-1923.
BONET, Juan Manuel. "Entre París y Vallecas (notas sobre el arte español de los años 20)." *Ínsula*, 529. Madrid, 1991.
BONET CORREA, Antonio. (Coordinador). *El surrealismo.* Madrid: Cátedra, 1983.
- "Il teatro spagnolo nel contesto del teatro Barocco Europeo." *Bolletino del Centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, 17. Vicenza, 1975.
BONOME, R. *El teatro y las artes plásticas.* Buenos Aires: América Latina, 1968.
BONT, D. *Escenotécnia en teatro.* Barcelona: Leda, 1981.
BORGES, Jorge Luis. *Obra poética. 1923-1964.* Buenos Aires: Emecé, 1964.
- *Cartas de juventud (1921-1922).* (Edición y estudio de Carlos MENESES). Madrid: Orígenes, 1987.
BORGES, Jorge Luis y otros. "Proclama." *Ultra*, Madrid, 1-I-1922.
BORRÁS, Manuel y RAMONEDA, Arturo. "Pintura y mundo de Ramón Gaya. Entrevista con Ramón Gaya." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 12. Madrid, 1992.
BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez." *Cuadernos hispanoamericanos*, 193, Madrid, 1965.
- "La renovación artística de 1925 en España." *Cuadernos hispanoamericanos*, 194. Madrid, 1966.
- *El realismo plástico en España de 1900 a 1936.* Madrid: Península, 1967.
- "El escultor Alberto Sánchez." *Revista de Occidente*, Madrid, enero, 1970.
- *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia. 1850-1939.* Madrid: Edicusa, 1978.
- "El arte de entreguerras." *Historia 16*, 15. Madrid, 1983.
- "La vanguardia española." *Historia 16*, 15. Madrid, 1983.
- "Arte de masas y arte popular (1928-1937)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
- *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939.* Madrid: Espasa-Calpe, 1995. Vol. I.
BRAVO, Isidre. *L' escenografia catalana.* Barcelona: Diputación de Barcelona, 1986.
BRECHT, Bertold. *Pequeño organón para el teatro escrito en 1948.* Granada: Don Quijote, 1983.
BRENAN, Gerald. *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil.* París: Ruedo Ibérico, 1962.
BRETÓN, André. "Posición política del arte de hoy." *Gaceta de Arte*, 35. Tenerife, 1935.
- "Discurso de André Bretón al Congreso de los escritores para la defensa de la Cultura." *Gaceta de Arte*, 35. Tenerife, 1935.

- *Le Surrealisme et la peinture.* París: Gallimard, 1965.
- *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones.* Barcelona: Barral, 1972.
- *Los pasos perdidos.* Madrid: Alianza, 1972.
- *Documentos políticos del surrealismo.* Madrid: Fundamentos, 1977.
- *Manifiestos del surrealismo.* Madrid: Labor, 1985.

BREYER, Gaston A. *Teatro: el ámbito escénico.* Buenos Aires: America Latina, 1968.

BRIHUEGA, Jaime. "Orígenes de la vanguardia española." *Litoral*, 49-50. Torremolinos, 1975.

- *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936).* (Tesis doctoral). Madrid: Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1982. 2 Vols.
- *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936.* Madrid: Istmo, 1982.
- *Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales.* Madrid: Cátedra, 1982.
- *La vanguardia y la República.* Madrid: Cátedra, 1983.

BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro.* Barcelona: Península, 1986.

BYRD, Suzanne W. *García Lorca: "La Barraca" and the spanish National theater.* New York: Abra, 1975.

- *La "Fuente Ovejuna" de Federico García Lorca.* Madrid: Pliegos, 1984.

BUCKLE, Richard. *Diaghilev.* London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.

BUCKLEY, Ramón. "¿Surrealismo en España?" *Ínsula*, 337. Madrid, 1974.

BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1935).* Madrid: Alianza, 1973.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Tres maestros ante el público.* Madrid: Alianza, 1973.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro (Memorias).* Barcelona: Plaza y Janés, 1985.

BURMANN, Sigfrido. "Sigfrido Burmann y Dalí." *ABC*, Madrid, 4-VI-1957.

- "Medio siglo de escenografía a través de S. Burmann." *Arte-Hogar*, Madrid, noviembre, 1966.

BUSETTE, Cedric. *Obra dramática de García Lorca (estudio de su configuración).* New York: Las Américas Publishing Company, 1971./ Madrid: Anaya, 1971.

CABAL, R. F. "Charla con Federico García Lorca (entrevista)." *La mañana*, León, 12-VIII-1933.

CABALLERO, José. *El taller de José Caballero: 1931-1977.* Madrid: Galería Multitud, 1977.

- "Con Federico en los ensayos de *Yerma*." *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.
- "Testimonio." *Cuadernos El público*, 28. Madrid, 1987.
- "Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 12. Madrid, 1992.

CABALLO VERDE PARA LA POESÍA. "Dibujos y viñetas de José Caballero." *Caballo verde para la poesia*, 1 y 2, Madrid. Octubre y noviembre, 1935.

CABDLESS, S. "La iluminación en el teatro." *Revista de estética de teatro*, 3, 60.

CABELLO, Francisco L. "Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda." *Revista de Estudios hispánicos*, 2 . Universidad de Alabama, 1984.

CACHO VIÚ, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza. I Orígenes y etapa universitaria (1860-1881).* Madrid: RIALP, 1962. Vol. I.

CAFFARENA GONZÁLEZ, Macarena. "De la 2ª República a la Guerra Civil: cambio, ruptura e interrupción del proceso de renovación teatral." *Letras del sur*, 1. Granada, 1978.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales.* (Prólogo, edición y notas Ángel Valbuena Prat). Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 2 Vols.

CALVO SERRALLER, Francisco. "Una cultura de desolación y combate." *Historia 16*, 15.

Madrid, 1983.
- "Los dones artísticos del duende." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
- "El extraño fulgor de lo indecible. La pintura de Ramón Gaya." *El País*, Madrid, 23-I-1987.
- *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Madrid: Alianza, 1988.
- "La estrella de Alberto Sánchez." *El País*, Madrid, 8-IV-1995.
CALVO SERRALLER, F. GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Surrealismo en España.* Madrid: Galeria Multitud, 1975.
- "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 349. Madrid, 1979.
CAMBRE MARIÑO, Jesús. "El sacrificio de Federico García Lorca en la Guerra Civil española." *Cuadernos Americanos* (nueva época), 15. México, 1989.
CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio. "*La Barraca* y su primera salida por los caminos de España." *Cuadernos hispanoamericanos*, 435-436. Madrid, 1986.
CANO, José Luis. "Noticia retrospectiva del surrealismo español." *Arbor*, 54, junio, 1950.
- "De *El maleficio de la mariposa* a *Mariana Pineda* (Los años 1920 a 1937 de la vida de García Lorca)." *Cuadernos Americanos*, 123. México, 1962.
- *García Lorca (biografía ilustrada).* Barcelona: Destino, 1962.
CANO BALLESTA, Juan. "García Lorca y su compromiso social: el drama." *Ínsula*, 290. Madrid, 1971.
CAO, Antonio F. "Lorca y el teatro en la Guerra Civil española." *Ínsula*, 379. Madrid, 1978.
- *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro.* London: Tamesis Books Limited, 1984.
CARMONA, Eugenio. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936).* Málaga: Universidad y Colegio de arquitectos de Málaga, 1985.
- "Pintura y poesia en la Generación del 27 (Seis aproximaciones). *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia.* Madrid: Revista de Occidente, 1974.
CARREÑO, Fransec. "Elementos para una plástica teatral española." *Nueva Cultura*, 2. Valencia, 1937.
CARRIÓN, Ignacio. "La gran escenografía de Sigfrido Burmann." *Blanco y negro*, Madrid, 27-III-1971.
CASALI, Renzo. "El desarrollo de la escenografía en el teatro checo." *Primer Acto*, 88. Madrid, 1967.
CASSANYÉS, M. A. "Vers la Magia." *D' Ací i D' Allá*, Barcelona. Diciembre, 1934.
CASSOU, Jean. "Exposición de Maruja Mallo (en Galeria Pierre de Francia)." *Revue Hebdomadaire*, 28-V-1932. / *Gaceta de Arte*, 6. Tenerife, 1932.
CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. "Hermenegildo Lanz." *Letras del sur*, 3-4. Granada, 1978.
- *Hermenegildo Lanz.* Granada: Imprenta Uranía, 1978.
CASTRO, Américo. "Los dinamiteros de la cultura." *El Sol*, Madrid, 30-VI-1935.
CASTRO, Eduardo. "Exposición antológica de Manuel Ángeles Ortiz." *El País*, Madrid, 6-VII-1980.
CATÁLOGO. *The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection.* New York: Harry N. Abrahams, Inc. association with, MOMA,1990.
CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Benjamín Palencia y el surrealismo (1926-1936).* (Collages, dibujos y pinturas). Madrid: Guillermo de Osma, Valencia: La nave, Barcelona: Ignacio

de Lassaleta, 1944.
- *Diaghilev ballet material. Decor and costume desings, portrait and posters.* London: Sotheby and Co., 1968.
- *Primera exposición de bocetos y figurines.* Madrid: Dirección General de BB. AA., Escuela superior de Arte Dramático, Ministerio de Educación Nacional, 1954.
- *Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936.* Madrid: Galería Multitud, 1974.
- *"La Barraca" y su entorno teatral.*(Documentación a cargo de Calvo Serraller, González García y Rocha, F.J.) Madrid: Galeria Multitud, 1975.
- *Escenografía teatral española. 1940-1977.* Madrid: Galería Multitud, 1977.
- *Exposición de 24 pintores y 22 grabadores granadinos.* Granada: Palacio de la Madraza, 1978.
- *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales.* (A cargo de José Miguel Castillo Higueras). Granada: Imprenta Uranía, 1978.
- *Manuel Ángeles Ortiz-Exposición Homenaje.* Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General del Patrimonio Artístico, archivos y museos, 1980.
- *Manuel Ángeles Ortiz. 1895-1984.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1984.
- *Federico García Lorca y su teatro.* (Coord. Fernanda Andura Valera). Madrid: Teatro Español/Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- *Arquitectura teatral en España.* Madrid: MOPU, 1985.
- *Federico García Lorca. Dibujos.* (A cargo de Mario Hernández). Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- *La música en la generación del 27. Homenaje a García Lorca. 1915-1939.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- *Pabellón español 1937. Exposición internacional de París.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- *Obras de José Caballero que se exponen en la Casa-museo Federico García Lorca en Fuentevaqueros.* Granada: Diputación Provincial de Granada/Casa-museo F.G.L, 1987.
- *50 años de figurinismo teatral en España. Cortezo. Mampaso. Narros. Nieva.* (Coord. A. Peláez y F. Andura). Madrid: Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.
- *Margarita Xirgu: 1888-1969: Centenario.* Madrid: Ministerio de Cultura/ Ajuntament de Molíns de Rei, 1988.
- *Manuel Ángeles Ortiz.* Granada: Caja General de Ahorros de Granada/Ayuntamiento de Granada, 1989.
- *Manuel Ángeles Ortiz.* Teruel: Diputación provincial de Teruel, 1989.
- *Ramón Gaya.* Murcia: Ministerio de Cultura/Comunidad Autónoma de Murcia, 1989.
- *España y los "Ballets Russes".* (A cargo de Vicente García Márquez). Granada: 38 Festival de Música y danza de Granada, 1989.
- *Homenaje en su centenario. Antonia Mercé. "La Argentinita". 1890-1990.* Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM, 1990.
- *Dibujos. Federico García Lorca.* (A cargo de Mario Hernández). Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1990.
- *José Caballero. Del símbolo al signo. 1931-1990.* (A cargo de L. García de Carpi y J. Herrera). Sevilla: Junta de Andalucía, 1991.
- *Exposición: Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz: Teatro de Títeres.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1992.
- *Manuel Ángeles Ortiz: obra gráfica.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1993.
- *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos.* Granada: Ayuntamiento de Granada/Ministerio de Cultura, 1993.

- *García Lorca y Ramón Gaya: el teatro.* Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1993.
- *Benjamín Palencia y el arte nuevo. Obras 1919-1936.* Barcelona: Bancaja/Ministerio de Cultura, 1994.
- *Dalí joven (1918-1930).* Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.
- *El surrealismo en España.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.
- *Federico García Lorca. Vida y obra en fotografías y documentos.* Granada: Fundación Caja de Granada, 1995.
- *Los putrefactos de Salvador Dalí y Federico García Lorca. Dibujos y documentos.* Granada: Ayuntamiento de Granada, 1995.

CAUDET, Francisco. "Lorca: por una estética popular (1929-1936)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
- "Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935." *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, marzo, 1988.

CEBA, Juan José. "Influencia de Villaespesa en la obra de García Lorca." *Boletín del Instituto de estudios almerienses*, 9. Almería, 1990. (Separata nº 4).

CERNUDA, Luis. "Sobre la situación de nuestro teatro." *El mono azul*, 36. Madrid, 14-X-1937.
- "Un posible repertorio teatral." *El mono azul*, 38. Madrid, 28-X-1937.
- "Federico García Lorca (recuerdo)." *Hora de España*, 18. Valencia, 1938.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras dramáticas II.* (Estudio preliminar y Ed., Francisco Ynduraín). Madrid: ATLAS, 1962.

CIRICI-PELLICER, A. "El cartel teatral de hace medio siglo." *Estudios escénicos*, 1. Barcelona, 1957.
- *Surrealismo.* Barcelona: Omega, 1957.

CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo.* Barcelona: Antropos, 1986.

CLEMENTA MILLÁN, María. "*El Público* de García Lorca. Obra de hoy." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434. Madrid, 1986.

COBB, C. *La cultura y el pueblo. España 1930-1939.* Barcelona: Laia, 1981.

COCTEAU, Jean. *Les Maries de la Tour Eiffel.* París: Gallimard, 1948.
- "Picasso: la telepatía de *Parade* (Carta de J. Cocteau)." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.

COMBALÍA, Victoria y otros. *El descrédito de las vanguardias artísticas.* Barcelona: Blume, 1980.
- "Sabiduría y sensibilidad." *El País*, Madrid, 3-XII-1988.

CONINCIOLI, Jacques. "Federico García Lorca: un texto olvidado y cuatro documentos." *Cuadernos hispanoamericanos*, 130. Madrid, 1960.
- "En torno a García Lorca. Sugerencias. Documentos. Bibliografía." *Cuadernos hispanoamericanos*, 139. Madrid, 1961.

COMITE INTERNACIONAL D'HISTORIA DE L'ART. (A cargo de Schnapper). *La scenografia Barroca.* Bolonia: Editrece-Club, 1979.

CONSEJO CENTRAL DEL TEATRO. "Una nota del Consejo Central del Teatro. *El mono azul*, 44. Madrid, 9-XII-1937.

CONSENTINO, Olga. "Federico García Lorca. ¿Militante surrealista? Denuncia y profecía." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.

CONWAY, Harold. "Obras que no debieron nunca representarse." *Blanco y negro*, Madrid, 13-I-1935.

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

CORPUS BARGA. "Pintura nunca vista (Conferencia exposición artistas españoles residentes en

París, Jardín Botánico)." *Revista de Occidente*, Madrid, 21-III-1929.
CORBALÁN, Pablo. *Poesia surrealista en España.* Madrid: Ed. del Centro, 1974.
CORDOVA ITURBURU. "Definición de Norah Borges de Torre." *La Gaceta Literaria*, 73. Madrid, 1930.
CORREDOR-MATHEOS. "ADLAN us interesa. ADLAN us crida." *Cuadernos de Arquitectura*, 79. Barcelona, 1970.
CORVIN, Michel. "Le théâtre Dadá. existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaiganes en la problematique d'un théâtre Dadá." *Revue d' Historie du théâtre*, París, 1971.
COSSÍO, Francisco G. "Nuestros pintores y el teatro." *La Gaceta Literaria*, 43. Madrid, 1-X-1928.
COUFFON, Claude. *Granada y García Lorca.* Buenos Aires: Losada, 1967.
CRITILO (Enrique Diez-Canedo). "Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana." *España*, Madrid, 24-IV-1920.
CUADERNOS DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. *Lorca.* (Selecc. de textos: Andrés Amorós). Madrid: Ministerio de Cultura, 1986-1987.
CUADERNOS *EL PÚBLICO*. "Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía." *Cuadernos El Público*, 42. Madrid, 1989.
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. "Volumen especial homenaje a Federico García Lorca." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
CUEVA, Jorge de la . "Un buen éxito de Fernández Sevilla y Sepúlveda. *Yerma*, en el Español."*El Debate*, Madrid, 30-XII-1934.
- "Español. *Yerma.*" *Informaciones*, Madrid, 31-XII-1934.
CUSTODIO, Alvaro. "Recuerdo de *La Barraca*: Santillana del Mar y Así que pasen 40 años." *Primer Acto*, 149. Madrid, 1972.

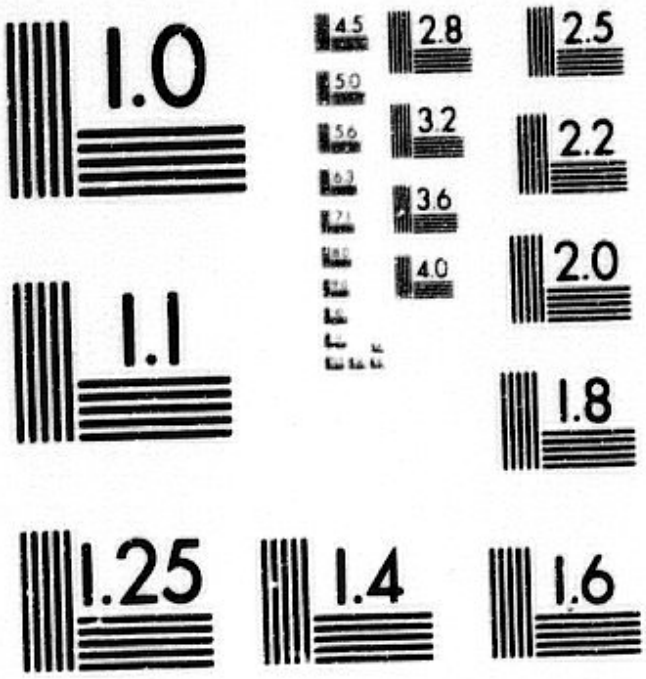
CHABÁS, Juan. "Una interesante iniciativa: el poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales." *El Sol*, Madrid, 5-IV-1933.
- "En el Español. Función de gala en honor de García Lorca." *Luz*, Madrid, 6-IV-1933.
- "Federico García Lorca y la tragedia." *Luz*, Madrid, 3-VII-1934.
- "Vacaciones de *La Barraca*." *Luz*, Madrid, 3-IX-1934.
CHACEL, Rosa. "Cocteau-Orfeo." *Revista de Occidente*, 56. Madrid, 1928.
CHASTEL, André. "Les rues urbanes peintes et le théâtre." *Bolletino del Centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, 16. Vicenza, 1974.
CHAVARRI, Raúl. *José Caballero.* Madrid: Ministerio de Cultura y Ciencia, 1974.
CHINCHILLA MARÍN, Isabel. *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla.* (Tesina inédita dirigida por I. Henares Cuéllar). Granada: Universidad de Granada, 1985.
CHOCRON, I. *Tendencias del teatro contemporáneo.* Caracas: Monte Avila, 1968.
CHUECA GOITIA, Fernando. *El semblante de Madrid.* Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1991.
- "Granada y el pintor Manuel Ángeles Ortiz." *ABC*, Madrid, 17-V-1962.

DAHAN CONSTANT, Bernard. "Eduardo Arroyo. Del taller a las tablas." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
DALÍ, Ana María. *Salvador Dalí: visto por su hermana.* Barcelona: Parsifal, 1993.
DALÍ, Salvador. "Frederic García Lorca: Exposició de dibuixos colorits (Galeries Dalmau)."

La Nova Revista, 9. Barcelona, 1927.
- "San Sebastián." *Gallo*, 2. Granada, 1928.
- "Realidad y sobrerrealidad." *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-X-1928.
- "De la beuté terrificante et comestible de l'architectura Modern style." *Minotaure*, 3-4. París, 1933.
- "El surrealismo." *Revista hispánica moderna*, 3. Abril, 1935.
- *Diario de un genio.* Barcelona: Tusquets, 1993.
DALÍ, Salvador; GASCH, Sebastiá y MONTAYÁ, Lluis. "Manifiesto antiartístico catalán." *Gallo*, 2. Granada, 1928.
DAVIDSON, Cathy N. *El libro del amor. Los escritores y sus cartas de amor.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
DAVIS, B.S. "El teatro surrealista español." *Revista hispánica moderna*, 33, 1967.
DEVOTO, Daniel. "Lecturas de García Lorca." *La revue de litterature compareé*, París. Octubre-diciembre, 1959.
- "*Dª Rosita la soltera.* Estructura y fuentes." *Bulletin hispanique*, 69. Bourdeaux, 1967.
DHOY, José. "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 3-IV-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 15-V-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 24-VII-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 25-IX-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 23-X-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 11-XII-1927.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 22-I-1928.
- "Vestuario y decoración." (Sobre Salvador Alarma) *Blanco y negro*, Madrid, 12-II-1928.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 18-IX-1932.
DÍAZ PLAJA, Guillermo. "Escenografía." *La Gaceta Literaria*, 99. Madrid, 15-II-1931.
- "El teatro de Azorín (antiescenografía)." *La Gaceta Literaria*, 108. Madrid, 15-VI-1931.
- *Federico García Lorca. Estudio Crítico.* Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.
- *La voz iluminada: notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo.* Barcelona: Instituto del Teatro, 1952.
- "El auto de los Reyes Magos." *Estudios escénicos*, 4. Barcelona, 1959.
- *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo.* Barcelona: La Frontera, 1975.
DICTIONNAIRE... *Dictionnaire Abregé du Surrealisme.* París: Galerie Beaux-Arts, 1938.
DIEGO, Gerardo. "Federico García Lorca: *Canciones.*" *Revista de Occidente*, 17. Madrid, 1927.
DIESTE, Rafael. *Testimonios y homenajes.* Barcelona: Laia, 1983.
DIEZ BORQUE, J. M. (Dirigido por). *Teatros del siglo de Oro. Corrales y Coliseos en la península ibérica.* Madrid: Ministerio de Cultura/ Cuadernos de Teatro Clásico, 6, 1991.
DIEZ CANEDO, Enrique. "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936." *Hora de España*, 16. Valencia, 1938.
- *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936.* México: Joaquín Mortiz, 1968. 4 Vols.
- "(Solapa derecha de la cubierta... sobre Barradas)." *Trece de nieve* (2ª época). 1-2. Madrid, 1976.
DOLFI, Laura. (Coordinadora). *L' imposible/posible di Federico García Lorca.* Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1989.
DOMENECH, Ricardo. "A propósito de *Mariana Pineda.*" *Cuadernos hispanoamericanos*, 210. Madrid, 1967.
- "*Yerma*: tres recursos estilísticos." *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.

- *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca.* Madrid: Cátedra, 1985.
- "Realidad y misterio (notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.*" *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
DONALO, M. y otros. *La cavidad teatral.* Barcelona: Anagrama, 1973.
DONATO, Magda. "Lo decorativo en la escena." *El Heraldo de Madrid*, 25-XII-1926.
DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona: Labor, 1966.
- *El devenir de la crítica.* (Liminar por Alexandre Cirici). Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
D' ORS, Eugenio. "Sinopsis de la pintura actual. Carnaval, piñata, cuaresma, pentecostés." *Blanco y negro*, Madrid, 30-XI-1928.
- *Arte vivo: los precursores del arte contemporáneo.* Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
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. Madrid, 1992.
DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. "Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924." *Sigio XX/20th century*, 1-2, 1987-1988.
- *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación.* Madrid: Fundamentos, 1990.
- *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939.* (Coordinadores). Madrid: C.S.I.C./ Fundación F.G.L./ Tabapress, 1992.
DUQUE, Aquilino. "Las bodas de oro del surrealismo." *La Estafeta Literaria*, 556. Madrid, 15-I-1975.
DURÁN GILI, M. "El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti." *Hispanofilia*, 1. Septiembre, 1957.
- "Lorca y las vanguardias." *Hispania*, 4. New York, 1986.
DURÁN, Victoria. "Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en verso." *La Voz*, Madrid, 26-I-1936.
DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme, theóries, thémes, thechnique.* París: Larousse, 1972.
- *El surrealismo.* Madrid: Guadarrama, 1974.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo del 68.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
EL LISSITSKY. "De la pintura a la arquitectura." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
EL PAÍS. "Extra Lorca." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
ENCICLOPEDIA... *Enciclopedia Universal Ilustrada Europe-Americana.* Madrid: Espasa-Calpe, 1928. Vol. 59.
- *Enciclopedia del arte escénico.* Barcelona: Noguer, 1958.
- *Diccionario enciclopédico. Salvat-Universal.* Barcelona: Salvat, 1992. Vol. 4.
ENCINA, Juan de la. "Exposición Barradas." *España*, Madrid, 20-III-1920.
- "De arte." *Alfar*, 51. La Coruña, 1925.
- "El gran teatro del mundo." *La Voz*, Madrid, 29-VI-1927.
ENCINA, Juan del. *Égloga de Plácida y Victoriano precedida de tres églogas más.* (Ed., estudio y notas, Ernesto Giménez Caballero). Zaragoza: Ebro, 1954.
EQUIPO MULTITUD. "Escenografía teatral española (1940-1977)." *Pipirijaina*, 4. Madrid, 1977.
ESCALPELHOFF, Dimitri. "(Crítica de *Yerma*)." *Gracia y justicia*, Madrid, 5-I-1935.
ESCASSI, José R. "Algo sobra la técnica (A propósito de la exposición de acuarelas de José



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

- *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca.* Madrid: Cátedra, 1985.
- "Realidad y misterio (notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.*" *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
DONALO, M. y otros. *La cavidad teatral.* Barcelona: Anagrama, 1973.
DONATO, Magda. "Lo decorativo en la escena." *El Heraldo de Madrid*, 25-XII-1926.
DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona: Labor, 1966.
- *El devenir de la crítica.* (Liminar por Alexandre Cirici). Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
D' ORS, Eugenio. "Sinopsis de la pintura actual. Carnaval, piñata, cuaresma, pentecostés." *Blanco y negro*, Madrid, 30-XI-1928.
- *Arte vivo: los precursores del arte contemporáneo.* Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
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. Madrid, 1992.
DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. "Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924." *Siglo XX/20th century*, 1-2, 1987-1988.
- *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación.* Madrid: Fundamentos, 1990.
- *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939.* (Coordinadores). Madrid: C.S.I.C./ Fundación F.G.L./ Tabapress, 1992.
DUQUE, Aquilino. "Las bodas de oro del surrealismo." *La Estafeta Literaria*, 556. Madrid, 15-I-1975.
DURÁN GILI, M. "El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti." *Hispanofilia*, 1. Septiembre, 1957.
- "Lorca y las vanguardias." *Hispania*, 4. New York, 1986.
DURÁN, Victoria. "Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en verso." *La Voz*, Madrid, 26-I-1936.
DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme, theóries, thémes, thechnique.* París: Larousse, 1972.
- *El surrealismo.* Madrid: Guadarrama, 1974.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo del 68.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
EL LISSITSKY. "De la pintura a la arquitectura." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
EL PAÍS. "Extra Lorca." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
ENCICLOPEDIA... *Enciclopedia Universal Ilustrada Europe-Americana.* Madrid: Espasa-Calpe, 1928. Vol. 59.
- *Enciclopedia del arte escénico.* Barcelona: Noguer, 1958.
- *Diccionario enciclopédico. Salvat-Universal.* Barcelona: Salvat, 1992. Vol. 4.
ENCINA, Juan de la. "Exposición Barradas." *España*, Madrid, 20-III-1920.
- "De arte." *Alfar*, 51. La Coruña, 1925.
- "El gran teatro del mundo." *La Voz*, Madrid, 29-VI-1927.
ENCINA, Juan del. *Égloga de Plácida y Victoriano precedida de tres églogas más.* (Ed., estudio y notas, Ernesto Giménez Caballero). Zaragoza: Ebro, 1954.
EQUIPO MULTITUD. "Escenografía teatral española (1940-1977)." *Pipirijaina*, 4. Madrid, 1977.
ESCALPELHOFF, Dimitri. "(Crítica de *Yerma*)." *Gracia y justicia*, Madrid, 5-I-1935.
ESCASSI, José R. "Algo sobra la técnica (A propósito de la exposición de acuarelas de José

Caballero)." *Clavileño*, Madrid, enero-febrero, 1954.
ESPINA GARCÍA, Antonio. "Arte nuevo." *España*, 285. Madrid, 16-X-1920.
- "El teatro, el éxito, el público y el cómico." *España*, 291. Madrid, 27-XI-1920.
- "Las dramáticas del momento." *Revista de Occidente*, 10. Madrid, 1925.
- "Exposiciones: Salvador Alarma (escenógrafo)." *La Gaceta Literaria*, 29. Madrid, 1-III-1928.
- "Maruja Mallo." *La Gaceta Literaria*, 36. Madrid, 15-VI-1928.
- "Benjamín Palencia." *La Gaceta Literaria*, 46. Madrid, 15-XI-1928.
ESSLIN, M. *El teatro del absurdo.* Barcelona: Seix Barral, 1966.
ESTEBAN, A. y ETIENVRE, J. P. (Coordinadores). *Valoración actual de la obra de García Lorca.* Madrid: Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988.
ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. *Nueva escenario.* Madrid: Lux, 1928.
- "Nuevo teatro de arte: la sala Rex. Debut de *Azorín* como actor." *Nuevo Mundo*, Madrid, 7-XII-1928.
- "Literatura de vanguardia. Jean Cocteau y su *Orfeo*." *La Esfera*, Madrid, 12-I-1929.

F. "*El maleficio de la mariposa.*" *ABC*, Madrid, 23-III-1920.
FÁBREGAS, Xabier. "Aspectos de la investigación teatral." *Bellas Artes*, 13. Madrid, 1972.
- "Arquitectura teatral e investigación escenográfica." *Bellas Artes*, 26. Madrid, 1973.
FARALDO, R. *Espectáculo de la pintura española.* Madrid: Cigüeña, 1953.
FEAL, Carlos. "Un caballo de batalla: el surrealismo español." *Bulletin hispanique*, 3-4. Bourdeaux, 1979.
- *Lorca: tragedia y mito.* Otawa hispanic studies, 4: Dovehouse Editions Canadá, 1989.
FÉLEZ LUBELZA, Concepción. "Lo que hizo posible a Picasso: sobre el vanguardismo y su estética." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 9. Granada, 1974.
FERNÁNDEZ, Victoria. "El Polinario: de taberna a Casa museo de Ángel Barrios." *Ideal*, Granada, 3-VII-1980.
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "El mundo lírico de García Lorca." *España*, 391. Madrid, 13-X-1923.
- "Federico García Lorca: *Romancero Gitano.*" *Revista de Occidente*, 21. Madrid, 1928.
- "Los autos sacramentales y el público de hoy." *El Defensor de Granada*, 25-VII-1928.
- "Estreno de *Bodas de sangre*, tragedia de F. García Lorca." *El Sol*, Madrid, 9-III-1933.
- "Teatros. Español. Función en 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*, Madrid, 6-IV-1933.
- "El primer estreno de Federico García Lorca." *ABC*, Madrid, 13-VI-1952.
- *Viaje al siglo XX (Memorias de infancia).* Madrid: Sociedad de Estudios y publicaciones, 1962.
FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. "García Lorca y el teatro comercial." *Iberorromania*, 17. Tübingen, 1983.
- "*Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*" *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-4334. Madrid, 1986.
- *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.
- "Lorca en Nueva York: arquitecturas para un poeta." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 10-11.Madrid, 1992.
FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "La decoración en el cinema: Naturaleza Real y Naturaleza Falsa." *La Gaceta Literaria*, 43. Madrid, 1-X-1928.
FERNÁNDEZ MONTESINOS, Manuel. *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca.*

(Memoria de licenciatura). Madrid: Universidad Complutense, 1985.
FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid, del Corral de comedias al cinematógrafo.* Madrid, 1988.
FERRANDIZ TORREMOCHA, J. "En la Universidad. *La Barraca.*" *La Libertad*, Madrid, 1-XI-1932.
- "De arte. El teatro universitario *La Barraca.*" *El luchador*, Alicante, 3-I-1933.
FERRANT, Ángel. "Mis objetos." *Gaceta de Arte*, Tenerife. Diciembre, 1933.
FERRERAS, Juan Ignacio. "Los teatros de Madrid. El Fontalba." *Teatro*, 16. Madrid, 1955.
FIGARILLO. "La escena." *España*, 137. Madrid, 1922.
FIGUEROA, Agustín de. "El Club teatral Anfistora." *Ahora*, Madrid, 29-XII-1934.
- *Dentro y fuera de mi vida.* Madrid: Guadarrama, 1955.
FLOREZ, Elena. "José Caballero." *Bellas Artes*, 44. Madrid, 1975.
FOSSATI, Paolo. *La realta attrezzata: scena e spectacolo dei futuristi.* Torino: Einaudi, 1977.
FOURNERET, Patrick. "Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca." *Trece de nieve*, (2ª época), 1-2. Madrid, 1976.
FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad.* Madrid: Cátedra, 1984.
FRANCÉS, José. "La decadencia teatral." *España*, 28. Madrid, 5-VIII-1915.
- "Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guiñol." *La Esfera*, Madrid, 10-II-1923.
- "Un teatro de arte en España." *La Esfera*, 690. Madrid, 15-I-1927.
- *Un maestro de la escenografía. Soler y Rovirosa.* Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona/Instituto del teatro nacional, 1928.
FRANCO, Enrique. "El loquito de las canciones." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
FUENTEVAQUEROS, 1987. *Federico García Lorca. José Caballero.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1987.
FUERTES, Victor. "Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931." *Triunfo*, Madrid, 28-VIII-1976.
FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX.* Madrid: Fundación Juan March/Biblioteca de teatro español contemporáneo, 1985.

G.F. "El teatro de Lorca. Un conflicto entre la autoridad y la libertad." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
GACETA DE ARTE. "10º Manifiesto de Gaceta de Arte. Tema: Contra del actual teatro español." *Gaceta de Arte*, 21. Tenerife, 1933.
GAEHDE, Cristian. *El teatro: desde la antigüedad hasta el presente.* (2ª edición). Barcelona/Buenos Aires: Labor, 1930.
GÁLLEGO, Julián. "Vacaciones sin Kodak." *Ínsula*, 409. Madrid, 1980.
- "Pintura y teatro." *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 255. Madrid, 1992.
GALLEGO MORELL, Antonio. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos.* Madrid: Moneda y Crédito, 1968.
- "Dimensión literaria de García Lorca dibujante (con dos dibujos inéditos)." (Separata). Granada: Universidad de Granada, 1979.
- "La nana de *Yerma.*" *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.
- *Sobre García Lorca.* Granada: Universidad de Granada, 1993.
GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. *Arte y política en la Guerra Civil española: el caso republicano.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1987.
GANDARA, Consuelo de la. "Maruja Mallo." *Cuadernos hispanoamericanos*, 310. Madrid,

1976.
GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Alfonso Ponce de León." *Jábega*, 47. Málaga, 1984.
- "Una muestra del surrealismo español. La exposición *Lógicofobista*." *Goya*, 185. Madrid, 1985.
- *La pintura surrealista española.* Madrid: Istmo, 1986.
- "Federico García Lorca dibujante y pintor. Una ingenuidad sólo aparente." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. (Edición). *El surrealismo.* Madrid: Taurus, 1982.
GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas.* Madrid: La Farsa, 1928. (Facsímil en: Granada: Universidad de Granada, 1983).
- "Sketch de la nueva pintura." Granada, 26-X-1928.
- "Presentación de *Peribañez o el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el Club teatral Anfistora." Madrid, 25-I-1935.
- "Federico García Lorca parla per als obrers catalans." *L'Hora*, Palma de Mallorca, 27-IX-1935.
- "García Lorca i la Gairebé estrena *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu." *L'Instant*, Barcelona, 21-XI-1935.
- "García Lorca habla sobre el teatro." *El mono azul*, 46. Madrid, 1938.
- *Cartas a sus amigos.* (Prólogo de Sebastián Gasch). Barcelona: Cobalto, 1950.
- "*Mariana Pineda* en Granada (7-V-1929)." *Litoral*, 8-9. Torremolinos, 1969.
- *Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* Barcelona: Ayma, 1976.
- *Dª Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* (Edición y dirección por José Monleón). Madrid: Centro Dramático Nacional, 1981.
- *La casa de Bernarda Alba.* (Edición de Allen Joseps y Juan Caballero.) Madrid: Cátedra, 1981.
- *Lola la Comedianta.* (Edición de Piero Meranini). Madrid: Alianza, 1982.
- *La zapatera prodigiosa.* (Edición de Mario Hernández). Madrid: Alianza, 1982.
- *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. Enero, 1982.
- *Bodas de sangre.* (Edición de Mario Hernández). Madrid: Alianza, 1984.
- "Bozzeto di Lorca per una sua scenografia." *Stazione di Porta*, 2. Firenze, 1984.
- *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* Society of Spanish and spanish-American studies (ALEC), 1985.
- *Cristobical.* ALEC, 1986.
- *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita.* (Edición y estudio de Lina Rodríguez Cacho). Valencia: Pre-textos/Comisión del cincuentenario, 1986.
- *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados.* (Estudio y notas de Marie Laffranque). Granada: Universidad de Granada, 1987.
- *Poeta en Nueva York.* (Edición de María Clementa Millán). Madrid: Cátedra, 1988.
- *Bodas de sangre.* (Edición de Mario Hernández). Madrid: Alianza, 1987.
- *Obras completas.* (Edición del cincuentenario). Madrid: Aguilar, 1989. 3 Vols.
- "Comentarios inéditos de Lorca sobre los títeres de Falla." (recogidos por Francisco Porras). *Títere, Boletín de la Asociación Cultural, "Teatro Permanente de Títeres del Retiro*, Madrid, 1990.
- *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.* (Edición de Margarita Ucelay). Madrid: Cátedra, 1990.
- *Bodas de sangre.* (Edición de Allen Joseps y Juan Caballero). Madrid: Cátedra, 1990.
- *La casa de Bernarda Alba.* (Edición de Mario Hernández). Madrid: Alianza, 1990.
- *Poesía inédita de juventud.* (Edición de Christian de Paepe). Madrid: Cátedra, 1994.
- *Prosa inédita de juventud.* (Edición de Christopher Maurer). Madrid: Cátedra, 1994.

- *Teatro inédito de juventud.* (Edición de Andrés Soria Olmedo). Madrid: Cátedra, 1994.
GARCÍA LORCA, Federico; LA ARGENTINITA. *Canciones populares españolas.* Madrid: SONIFOLK, 1990. (Versión L.P.).
GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo.*(Prólogo, edición y notas de Mario Hernández). Madrid: Alianza, 1990.
GARCÍA LORCA, Isabel. "Semblanza." *Ideal*, Granada, 12-XII-1933.
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.
GARCÍA LUENGO, Eusebio. "Revisión del teatro de Federico García Lorca." *Cuadernos de Política y literatura*, 3. Madrid, 1951.
- "Revisión del teatro de Federico García Lorca." *Primer Acto*, 50. Madrid, 1963.
GARCÍA MAROTO, Gabriel. "El arte hoy." *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-I-1927.
GARCÍA PAVÓN, Francisco. *El teatro social en España (1895-1962).* Madrid: Taurus, 1962.
GARCÍA PINTADO, Ángel. (Coordinador). *Los pintores y el teatro.* Madrid: Cuadernos El Público, 28, 1987.
- "El rapto." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
GARCÍA POSADA, Miguel. "García Lorca en Uruguay." *Triunfo*, 21-22. Madrid, 1982.
- "*Yerma*, medio siglo después." *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.
- "Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*." *Ínsula*, 476-477. Madrid, 1986.
GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro anterior a 1939.* Madrid: Cincel, 1980.
GARCÍA VIÑOLAS, M. A. "Un hombre llamado Alberto." *Bellas Artes*, 3. Madrid, 1970.
GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. (Edición, traducciones y notas). *De Arte y de Anarquía.* Sevilla: Las siete entidades, 1995.
GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE, Emilio. "Al teatro con García Lorca." *Cuadernos hispanoamericanos*, 340. Madrid, 1978.
GASCH, Sebastiá. "Una exposició i un decorat." *L'Amic de les arts*, 16. Sitges, 31-VII-1927.
- "Panorama de la moderna pintura europea (En torno al libro de Franz Roh)." *La Gaceta Literaria*, 27. Madrid, 1-II-1928.
- "Lorca dibujante." *La Gaceta Literaria*, 30. Madrid, 15-III-1928.
- "Arte decorativo." *La Gaceta Literaria*, 37. Madrid, 1-VII-1928.
- "Ramón Gaya." *La Gaceta Literaria*, 38. Madrid, 15-VII-1928.
- "Pintura y cinema." *La Gaceta Literaria*, 43. Madrid, 1-X-1928.
- "El realismo de la pintura nueva." *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-I-1929.
- "Superrealismo (Panorama internacional del arte)." *La Gaceta Literaria*, 62. Madrid, 15-VII-1929.
- *Títeres y marionetas.* Barcelona: Argos, 1949.
- "ADLAN, visto por un espectador." *Cuadernos de Arquitectura*, 79. Barcelona, 1970.
- "El arte de vanguardia en Barcelona." *Cuadernos hispanoamericanos*, 253-254. Madrid, 1971.
- "Rafael Barradas y Federico García Lorca en el recuerdo." *Bellas Artes*, 29. Madrid, 1974.
GAYA, Ramón. "Contestación a José Renau." *Hora de España*, Valencia. Marzo, 1937.
- "Carta de un pintor a un cartelista." *Hora de España*, 1. Valencia, 1937.
- "España, toreadores, Picasso." *Hora de España*, Valencia. Octubre, 1937.
- "Cartas bajo un mismo techo." *Hora de España*, Valencia. Junio, 1937.
- "Representación de *Mariana Pineda*." *Hora de España*, 8. Valencia, 1937.
- "Divagación en torno al surrealismo." *Romance*, 2. México, 15-II-1940.
- *Diario de un pintor (1952-1953).* Valencia: Pre-textos, 1984.

- *Velázquez, pájaro solitario.* Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1984.
- *Sentimiento su sustancia de la pintura.* Madrid: Ministerio de Cultura/ Comunidad autónoma de Murcia, 1989.
GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Escultura española contemporánea.* Madrid: Guadarrama, 1957.
- *La pintura española del siglo XX.* Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
GEBSER, Jean. *Lorca, poète-dessinateur.* París: GLM, 1949.
GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936).* Madrid: Guadarrama, 1980.
- "El 27 y la vanguardia: una aproximación idelógica." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
GIBSON, Ian. "Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado." *Ínsula*, año 21. Madrid, 1966.
- "Lorca's *Balada triste*: children's songs and the theme of sexual disharmony in *Libro de poemas*." *Bulletin of hispanic studies*, 1, 1969.
- "Federico García Lorca: tres entrevistas recuperadas." *La Pluma* (2ª época), 8. Madrid, 1982.
- *Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York I. 1898-1929.* Barcelona: Grijalbo, 1985.
- *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuentegrande II. 1929-1936.* Barcelona: Grijalbo, 1987.
- *Granada, 1936. El asesinato de García Lorca.* Barcelona: Circulo de lectores, 1986.
- *Agustín Penón. Diario de un búsqueda lorquiana (1955-1956).* Barcelona: Plaza y Janés, 1990.
GIL ALBERT, Juan. "*La Barraca.*" *Hora de España*, 10. Valencia, 1937.
GIL CREMADES, Juan José. *Krausistas y liberales.* Madrid: Seminarios y documentos, 1975.
GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. "Itinerarios jóvenes de España. Federico García Lorca (Interviú)." *La Gaceta Literaria*, 48. Madrid, 15-XII-1928.
- *Yo, inspector de alcantarillas.* (Prólogo de Edward Baker). Madrid: Turner, 1975.
GIMÉNEZ FRONTÍN, J.L. *Conocer el surrealismo.* Barcelona: Dopesa, 1978.
- *El surrealismo.* Barcelona: Montesinos, 1983.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (TRISTÁN). "Proclama futurista a los españoles." *Prometeo*, 20. Madrid, 1910.
- "Diccionario abreviado del surrealismo." *Sur*, Buenos Aires. Abril, 1939.
- "Ultimátum del surrealismo." *Clavileño*, 39. Madrid, 1956.
GÓMEZ MARTÍN, José Antonio. "Sobre la estética de García Lorca." *Cuadernos hispanoamericanos*, 220. Madrid, 1968.
GÓMEZ SANTOS, Marino. "Sigfrido Burmann." *ABC*, Madrid, 5-VIII-1969.
GÓNGORA, Luis. "García Lorca i la gairebé estrena de *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu." *L' Instant*, Barcelona, 21-XI-1935.
GONTCHAROVA, Nathalie; LARIONOV, Michel ; VORMS, Pierre. *Les "Ballets Russes". Serge de Diaghilew et la decoration théâtrale.* Dordogne: Pierre Vorms Editeur D'Art, A Belves, 1955.
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 (ALEC)*, 2. Universidad de Nebraska-Lincoln, 1982.
GONZÁLEZ DELEITO, Nicolás. "Federico García Lorca y el teatro de hoy." *Escena*, Madrid. Mayo, 1935.
GONZÁLEZ GARCÍA, A. CALVO SERRALLER, F. y ROCHA, F.J. *Texto y documentación del Catálogo de la exposición: "La Barraca y su entorno teatral".* Madrid: Galería

Multitud, 1975.
GONZÁLEZ GARCÍA, A; CALVO SERRALLER, F; MARCHÁN FIZ, S. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945.* Madrid: Turner/Fundación Orbegozo, 1979.
GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La cultura española en los últimos treinta años: el teatro.* Madrid: Instituto de Cultura hispánica, 1949.
GONZÁLEZ VICARIO, Mª Teresa. "Alberto: *Maternidad* o la última escultura de la imaginería española." *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*, 25. Zaragoza, 1986.
GRANDE, Félix. *García Lorca y el flamenco.* Madrid: Mondadori, 1992.
GRAU, Jacinto. "Teatro y escenografía." *España*, 229. Madrid, 28-VIII-1919.
- "Talía burguesa." *La Gaceta Literaria*, 5. Madrid, 1-III-1927.
- "El teatro español hoy." *La Gaceta Literaria*, 10. Madrid, 15-V-1927.
- "El teatro español hoy. III y último." *La Gaceta Literaria*, 16. Madrid, 15-VIII-1927.
GREENFIELD, Sumner. "*Dª Rosita la soltera* y la poetización del tiempo." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434. Madrid, 1986.
- "El poeta de vuelta a España: lo neoyorquino en el teatro de Lorca. 1933-1936." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 10-11. Madrid, 1992.
GRIMAU, Carmen. *El cartel republicano en la Guerra Civil.* Madrid: Cátedra, 1982.
GUAL, Adriá. *Revisión a la historia de la escenografía española.* Barcelona, 1928.
GUAL, Malen. "Miró. Escenografía y color." *Danza 79*, 36. Barcelona, 1984.
GUARDIA, Alfredo de la. *García Lorca, persona y creación.* Buenos Aires: Schapire, 1952.
GUBERN, Román. *El cine sonoro de la II República. 1929-1936.* Barcelona: Lumen, 1977.
- *Historia del cine.* Barcelona: Lumen, 1986. 2 Vols.
GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo.* Barcelona: Flors, 1961-1967.
GUILLÉN, Jorge. *Federico in persona.* Milano: All' insegna del Pesce D'oro, 1960.
GULLÓN, Germán. "García Lorca y la II República española." *García Lorca Review*, 1. New York, 1982.
GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto.* Madrid: Seminarios y ediciones, 1972.
- "Ambiente espiritual de la generación española de 1925." *Revista nacional de cultura*, 130. Caracas, 1959.
- "*Yerma*, ayer y hoy." *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.
GUZMÁN PÉREZ, María. *La pintura de Rafael Zabaleta.* Granada: Caja General de Ahorros, 1985.
GYNT, Peer. "García Lorca en Barcelona." *La Gaceta Literaria*, 13. Madrid, 1-VII-1927.
- "García Lorca se ausenta de Barcelona." *La Gaceta Literaria*, 17. Madrid, 1-IX-1927.

HAFFNER, H. y otros. *Técnica teatral moderna.* Buenos Aires: Americana Latina, 1968.
HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Figuración y generación del 27." *Letras del Sur*, 1. Granada, 1978.
- "La pintura y la estética de Alberti." *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486. Madrid, 1990.
- "Las ideas estéticas en la *Revista de Occidente* (1923-1936). Apunte crítico." *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 23. Granada, 1992.
- *El arte y el pensamiento en la Granada del siglo XX.* Granada: Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 19-X-1995.
HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. "La renovación del teatro." *España*, 265. Madrid, 29-V-1920.
HERNÁNDEZ, José. "Una cuestión de parentesco." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
HERNÁNDEZ, Mario. "Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de Federico García

Lorca." *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 2. Madrid, 1979.
- *Libro de los dibujos de Federico García Lorca.* Madrid: Tabapress, 1990.
- *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos, con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz.* Santander: U.I.M.P., 1992.
HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. "Revista andaluzas del 27." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
HERRERA NAVARRO, Javier. "Del símbolo al signo o la conversión de la pintura en escritura: un ensayo sobre el idioma de José Caballero." *Goya*, 222. Madrid, 1991.
HERRERO, Miguel. "Sobre los antiguos teatros españoles." *Clavileño*, 8. Madrid, 1951.
HIGGINBOTHAM, Virginia. "Lorca's appreticeship in surrealism." *Romanic Review*, 2. Columbia University Press, 1970.
-"*Así que pasen cinco años* : una versión literaria de *Un chien andalou*." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
HIGUERA ROJAS, Eulalia-Dolores de la. *Mujeres en la vida de García Lorca.* Granada: Editora Nacional/Diputación Provincial de Granada, 1980.
HINZ, Bertold. *Arte e ideología del Nazismo.* Valencia: Fernando Torres, 1978.
HISTORIA 16. *La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate.* Madrid: Historia 16, nº 15, 1983.
HOLLOWAY, Vance R. "La página teatral de *ABC*: actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)." *Siglo XX/20th century*, 1-2, 1989-1990.
HORIA, Vintilia. "Benjamín Palencia, en su cumbre." *Bellas Artes*, 6. Madrid, 1970.
HOYO, José María del. "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 17-V-1925.
- "El teatro por dentro. Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 14-VI-1925.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 19-VII-1925.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 2-VIII-1925.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 13-IX-1925.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 15-XI-1925.
- "Vestuario y decoración." *Blanco y negro*, Madrid, 21-II-1926.
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. Universidad de Ohio, 1993.

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

J. CH. "Nuevo gran teatro del mundo." *El mono azul*, 31. Madrid, 2-IX-1937.
JACKSON, Gabriel. *La República española y la Guerra Civil (1931-1939).* Barcelona: Grijalbo, 1981.
JAMES, Henry. *The scenic art.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1948.
JANÉS, Clara. "Alberto, cazador de la verdad más allá de lo real." *Bellas Artes*, 53. Madrid, 1976.
JAREÑO, Ernesto. "*El caballero de Olmedo*, García Lorca y Albert Camus." *Papeles de Son Armadans*, 174. Palma de Mallorca, 1970.
JARNÉS, Benjamín. "Los ángeles de Norah Borges." *La Gaceta Literaria*, 7. Madrid, 1-IV-1927.
- "Rafael Barradas." *Revista de Occidente*, Madrid. Marzo, 1929.
JARRY, Alfred. "De la inutilidad del teatro en el teatro." *Mercure de France*, septiembre, 1896.

- "Cuestiones de teatro." *La Revue Blanche*, 1-I-1897.
- *Todo Ubú.* Barcelona: Bruguera, 1982.
JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Niños por Benjamín Palencia." *España*, 395. Madrid, 10-XI-1923.
JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. *Historia de la universidad española.* Madrid: Alianza, 1971.
- *Residentes. Semblanzas y recuerdos.* Madrid: Alianza, 1989.
JONGH, Elena. "Desde el otoño se canta a la primavera." *La Pluma* (2ª época), 2. Madrid, 1980.

KALTOFEN, M. "Teatro alemán." *La Gaceta Literaria*, 100. Madrid, 1-III-1931.
KANDINSKY, Vassily. "De la síntesis escénica abstracta." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
- "Sonoridad amarilla. Composición dramática, 1909 (Extractos)." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1989.
KAPLAN, Donald M. y otros. *La cavidad teatral.* Barcelona: Anagrama, 1973.
KELLER, Daniel S. "Historical notes on spanish puppetry." *Hispania*, 2. New York, 1959.
KIESLER, Frederick I. *Contemporany art applied to the store and its display.* Brentano: New York, 1930.
KLEIN, Dennis A. "*El maleficio de la mariposa*: the cornerstone of García Lorca." *García Lorca Review*, 2. New York, 1974.
KRAÇAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán.* Barcelona: Paidós, 1985.
KRANE PAUCKER, Eleanor. "Cinco años de misiones." *Revista de Occidente*, 7-8. Madrid, 1981.

LAFFRANQUE, Marie. "Federico García Lorca. Noveaux textes en prose." *Bulletin hispanique*, 56. Bourdeaux, 1954.
- "Federico García Lorca. Declarations et interviews retrouves." *Bulletin hispanique*, 58. Bourdeaux, 1956.
- "Federico García Lorca. Encore trois textes oubliès." *Bulletin hispanique*, 59. Bourdeaux, 1957.
- "Federico García Lorca. Textes et paroles rotrouves." *Bulletin hispanique*, 60. Bourdeaux, 1958.
- "Federico García Lorca. Conferences, declarations et interviews oubliès." *Bulletin hispanique*, 60. Bourdeaux, 1958.
- "Por L'etude de Federico García Lorca: Bases chronologiques." *Bulletin hispanique*, 3-4. Bourdeaux, 1963.
- "Lorca: études, souvenirs et documents." *Bulletin hispanique*, 69. Bourdeaux, 1967.
- *Les ideès esthetiques de Federico García Lorca...* París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
- "Una cadena de solidaridad. Federico, conferenciante." *Trece de nieve* (2ª época), 1-2. Madrid, 1976.
LAFUENTE, Enrique. "Azorín en el teatro." *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-I-1927.
- "Teatro y cinema." *La Gaceta Literaria*, 43. Madrid, 1-X-1928.
LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Gracia y capricho en la pintura (acuarelas de Pepe Caballero)." *Clavileño*, 24. Madrid, 1953.
- "Benjamín Palencia (Ensayo crítico)." *Clavileño*, 36. Madrid, 1955.

LAMBRY, Jean. *Historie interne et extreme du théâtre universitarie "La Barraca" dirigida por Federico García Lorca et Eduardo Ugarte de 1931 a 1936.* (Memorie inedite por la Diplome d'Etudes superieurus, dirigida por Charles Aubrun). París: Facultad de Letras *La Sorbone*, 1961.

LANZ, Hermenegildo. "Misioneros del Arte. *La Barraca.*" *El Defensor de Granada*, 5-X-1932.

LANZ DURÁN, Enrique; CASTILLO HIGUERAS, José Miguel. "Lanz y la vanguardia cultural granadina desde 1917 a 1936." *Ideal*, Granada, 12-XII-1993.

LAUDEIRA YRAGO, José. "Galicia e o momento estelar de *La Barraca.*" *Grial*, 87. Vigo, 1985.

LAVAUD, Eliane. "Valle-Inclán y la exposición de Bellas Artes de 1908." *Papeles de Son Armadans*, 242. Palma de Mallorca, 1976.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "Apuntes sobre el teatro de García Lorca." *Papeles de Son Armadans*, julio. Palma de Mallorca, 1960.

LE MARINEL, Jacques. "Le *nouveau théâtre* et la peinture: essai de correspondance" *Revue d'Histore de théâtre*, 3. París, 1979.

LEGER, Fernand. "El ballet espectáculo, el objeto-espectáculo." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.

LEOZ, Jesús G. "La música, en el teatro." *El mono azul*, 36. Madrid, 14-X-1937.

LITORAL. "Manifiestos de Gaceta de Arte (1933)." *Litoral*, 49-50. Torremolinos, 1975.

LLORENS, E. *Valle-Inclán y la plástica.* Madrid: Ínsula, 1975.

LONGRAN, David K. "Lorca, Lope and the idea of a National Theater: *Bodas de sangre* and *El caballero de Olmedo.*" *García Lorca Review*, 2. New York, 1980.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. "El éxito de *Yerma*, de García Lorca se circunscribió a un mínimo sector del público del Español." *La Nación*, Madrid, 31-XII-1934.

LÓPEZ-MORILLAS, Juan. (Selección y edición). *Krausismo: estética y literatura.* Barcelona: Labor, 1973.

LÓPEZ TORRES, Domingo. "Arte social: Erwin Piscator." *Gaceta de Arte*, 4. Tenerife, 1932.

- "Surrealismo y revolución." *Gaceta de Arte*, 9. Tenerife, 1932.
- "Psicogeología del surrealismo." *Gaceta de Arte*, 13. Tenerife, 1933.
- "Aureola y estigma del surrealismo." *Gaceta de Arte*, 19. Tenerife, 1933.

LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Maruja Mallo." *Bellas Artes*, 35. Madrid, 1974.

- "Alberto Sánchez, su obra en España."
- "Exposición de primitivos vanguardistas españoles." *La Estafeta literaria*, 556. Madrid, 1975.
- "Surrealismo en España." *Bellas Artes*, 43. Madrid, 1975.
- *Alberto Sánchez en su época.* Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos/ Diputación provincial de Toledo (C.S.I.C.), 1985.

LOXA, Juan de. (Antología, preliminar y notas). *Lorca-Manuel de Falla. Fuentevaqueros 1982.* Granada: Aljibe, 1982.

- *La rosa inmortal de Manuel Ángeles Ortiz.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1985.
- *Lorca-Manuel de Falla. Fuentevaqueros 1982.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1987.

LUIS, Antonio. "El teatro en Inglaterra. Tendencias teatrales del momento." *Blanco y negro*, Madrid, 19-VII-1925.

M.S.R.V. *Alberto. Su personalidad. Su obra.* (Tesina inédita dirigida por J.M. Pita Andrade). Granada: Departamento de Historia del Arte/ Universidad de Granada, 1974.

MACE, Federico. "El salto mortal." *La Gaceta Literaria*, 29. Madrid, 1-III-1928.

MACGAHA, Michael. *The theatre in Madrid during the second Republic.* London: Grant and Cutler, 1979.
MACHADO, Antonio. "Sobre el porvenir del teatro." *Manantial*, 1. Segovia, 1928.
- "El crimen fue en Granada. A Federico García Lorca." *El mono azul*, 9. Madrid, 22-X-1936.
- *Poesías completas.* Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
MACHADO, Manuel. "Los teatros. *El maleficio de la mariposa*, por Don Federico García Lorca." *La Libertad*, Madrid, 23-III-1920.
MAGARIÑO, Arturo y otros. *Federico García Lorca.* Madrid: Hernando, 1982.
MAHIEU, José Agustín. "García Lorca y el cine." *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436. Madrid, 1986.
MAINER, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural.* Madrid: Cátedra, 1981.
- "Los gustos culturales." *Revista de Occidente*, 7-8. Madrid, 1981.
- "Literatura para una crisis." *Historia 16*, 15. Madrid, 1983.
MALEVITCH, Casimir. "El cubo y la esfera." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
MALLO, Maruja. "Escenografía." *Gaceta de arte*, 34. Tenerife, 1935.
MAMPASO, Manuel. "Al servicio de la obra." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
MANCINI, Franco. *L' illusione alternativa: lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi.* Torino: Einaudi, 1980.
MANIERI-ELIA, Mari. "Il teatro moderno." *Bolletino del centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, 17. Vicenza, 1975.
MANUEL, Jesús. "La influencia de Lorca en la pintura moderna." *Campus*, 48. Granada, 1990.
MAQUA, Javier; FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. "Escenografía teatral española (1940-1977). Crónica de una miseria cotidiana." *Pipirijaina*, 44. Madrid, 1977.
MARCEILLAC, Laurence. "Cubisme et théâtre. Les réalisations de Valmier pour Art et Action." *Revue d'Historie du Théâtre*, 3, 1983.
MARCHAN FIZ, Simón. "La escultura *española* de Alberto Sánchez (1895-1962)." *Goya*, 97. Madrid, 1970.
MARCO, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español. I y II." *Ínsula*, 316-317. Madrid, 1973.
MARFUL AMOR, Inés. *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística.* Kassel: Edition Reichenberger/Universidad de Oviedo, 1991.
MARICHAL, Juan. "Una espléndida década (1926-1936)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
MARÍN, Enrique. "Crónicas de arte. Exposición Multi-Nacional." *Granada Gráfica*, julio, 1927.
- "*Mariana Pineda.*" *Granada Gráfica*, noviembre, 1927.
MARQUINA, Rafael. "El teatro de la calle." *Blanco y negro*, Madrid, 7-III-1926.
- "De hoy a mañana." *Blanco y negro*, Madrid, 6-XI-1932.
- "La escenotécnia." *Blanco y negro*, Madrid, 9-II-1936.
MARRAST, Robert. "El teatre durant la Guerra Civil espanyola." Barcelona: Institut del Teatre Edicions 62, 1978.
MARTÍN, Eutimio. "Un poema y un dibujo inéditos de Federico García Lorca." *Ínsula*, 380-381. Madrid, 1978.
- *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita.* Madrid: Siglo XXI, 1986.
MARTIN, Peter. (Seudónimo de Luis Lacasa). *Alberto.* (Prefacio de Pablo Picasso). Budapest: Corvina, 1964.

- "Alberto." *Litoral*, 17-18. Torremolinos, 1971.
MARTÍNEZ CEREZO, Antonio. "La pintura en Murcia (Ramón Gaya)." *Bellas Artes*, 35. Madrid, 1974.
MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. "Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra." *Blanco y negro*, Madrid, 20-XI-1921.
MARTÍNEZ LA SECA, José María. "Recordando el paso de *La Barraca*." *Diario de Soria*, 15-VII-1992.
MARTÍNEZ NADAL, Rafael. *"El Público". Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca.* Madrid: Hiperión, 1988.
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. (Coordinador). *Un teatro de Arte en España. 1917-1925.* Madrid: La Esfinge, 1925. Vol. I.
MARTÍNEZ SIERRA, María. (Mª Lejárraga). *Gregorio y yo. (Medio siglo de colaboración).* México: Biografías Gandesa, 1953.
MASFERRER CANTÓ, Santiago. "El teatro ruso profesional y el teatro Meyerhold." *Blanco y negro*, Madrid, 12-XI-1933.
MASSA, Pedro. "Una gran solemnidad teatral en Barcelona." *La Crónica*, Madrid, 15-XII-1935.
MASINI, Ferruccio. *Federico García Lorca e "La Barraca".* Roma: Capelli editore (Documenti di teatro), 1966.
MAURER, Christopher. *Federico García Lorca. Epistolario.* Madrid: Alianza, 1983. 2 Vols.
- "Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930).(Epistolario)". *Poesía*, 23-24. Madrid, 1986.
- "Nueva York, 1930. El teatro. Los negros." *Poesía*, 23-24. Madrid, 1985.
- "*Adelfa amarga* en Nueva York." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
- "De la correspondencia de García Lorca: Datos inéditos sobre la transmisión de su obra." *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 1. Madrid, 1987.
MERANINI, Piero. (A cura di). *Lorca, 1986.* Bologna: Atesa Editrice, 1987.
- "Federico y los títeres: cronología y dos documentos. *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 5. Madrid, 1989.
MESTRES, A. *Colección de 33 decoraciones del escenógrafo Salvador Alarma III.* Barcelona, 1919.
MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza, 1985.
MIGEL EKSTRON, Parmenia. *Pablo Picasso. Desings for "The three-cornered hat" ("Le Tricorne").* New York: Dover Publications, inc, in association with The Strawinsky-Diaghilev Foundation, 1978.
MIRÓ, Joan. "Composición." *Trece de nieve* (2ª época), 1-2. Madrid, 1976.
MISTRAL, Gabriela. "Norah Borges." *Romance*, 12. México, 15-VII-1940.
MOHOLY-NAGY, Lazlo. "¿Cómo deberá ser realizado el teatro de la totalidad?" *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra.* Madrid: Dirección y administración, Madera 8, 1885.
- *Obras dramáticas completas.* (Edición crítica de Blanca de los Ríos). Madrid: Aguilar, 1946. 3 Vols.
MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo.* Granada: Universidad de Granada, 1962.
MOLINARI, C. *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro.* Roma: Biblioteca centrale, 1971.
MOLLOY, Silvia y FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (Coordinadores). *Essays on hispanic*

literature in honor of Edmund L. King. London: Tamesis Book Limited, 1983.
MONJEAU, Federico. "El músico que escuchó a su época." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
MONLEÓN, José. "Espacio escénico y escenografía." *Primer Acto* (2ª época), 184. Madrid, 1980.
MONTAYÁ, Luis. "Superrealismo." *La Gaceta Literaria*, 28. Madrid, 15-I-1928.
MONTAYER, Joaquín. "Ortega y Gasset y el nuevo teatro." *Estudios Escénicos*, 1. Barcelona, 1957.
MONTES, Eugenio. "El arte europeo en 1930." *La Gaceta Literaria*, 97. Madrid, 1-I- 1931.
MORA GUARNIDO, José. "Crónicas granadinas. El teatro de Cachiporra andaluz." *La Voz*, Madrid, 12-I-1923.
- "Crónicas granadinas. El teatro de Cachiporra andaluz." *La Voz*, Madrid, 19-I-1923.
- *Federico García Lorca y su mundo. (Testimonio para una biografía).* Buenos Aires: Losada, 1958.
MORAGAS, S. *L' escenari teatral. Historia técnica.* Barcelona: Actual Barcino, 1975.
MORALES, Felipe. "A proposit de *Dª Rosita la soltera.* García Lorca i les floristes de la Rambla." *La Publicitat*, Barcelona, 25-XII-1935.
- "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca." *La Voz*, Madrid, 7-IV-1936.
MORALES, Mª Luz. "Declaraciones de Alejandro Casona sobre teatro." *La Vanguardia*, Barcelona, 13-XI-1934.
- "A cerca de *La dama boba* de Federico García Lorca." *La Vanguardia*, Barcelona, 11-IX-1935.
MORENO BAEZ, Enrique. "*La Barraca.* Entrevista con su director, Federico García Lorca." *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, 1, 1933.
MORENO CASADO, J. "Lope de Vega y los universitarios granadinos." *Blanco y negro*, Madrid, 14-VII-1935.
MORENO GALVÁN, José Mª. "El arte español entre 1925 y 1935." *Goya*, 36. Madrid, 1960.
- "(Sin título)". *Litoral*, 17-18. Torremolinos, 1971.
MORENO VILLA, José. "Nuevos artistas. Primera exposición del sociedad de Artistas Ibéricos." *Revista de Occidente*, 25. Madrid, 1925.
- *Vida en claro. Autobiografía.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.
MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936.* Madrid: Aguilar, 1958.
- "Crónica del estreno de *Yerma.*" *ABC*, Madrid, 29-XII-1984.
MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *La escenografía española. Bosquejo histórico de las decoraciones teatrales y los pintores escenógrafos.* Madrid, 1915.
- *La escenografía española.* Madrid: Real Academia de BB AA de San Fernando/ Imprenta Blass, 1923.

N. de la F. "El teatro universitario. *La Barraca* representa al aire libre tres entremeses de Cervantes. *El Defensor de Granada*, 9-X-1932.
- "En Isabel la Católica. La agrupación universitaria *La Barraca*, representa *La vida es sueño.*" *El Defensor de Granada*, 8-X-1932.
NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo.* Barcelona: Ariel, 1975.
NELKEN, Margarita. "Del público llamado atrasado, al teatro llamado moderno." *Cosmópolis*, Madrid. Junio, 1930.
NERUDA, Pablo. "Federico García Lorca." *Hora de España*, 3. Madrid, 1937.
- "El escultor Alberto Sánchez." *El siglo*, 2-II-1964.

- *Obras completas.* Buenos Aires: Losada, 1967. 2 Vols.
- *Confieso que he vivido. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1974.
NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico. Storia dell' Arte teatrale.* Roma: Bulzoni Editore, 1971.
NIEVA, Francisco. "Un nuevo sentido de la puerta en escena." *Primer Acto*, 88. Madrid, 1967.
- "La no historia de la escenografía teatral en España." *Cuadernos El Público*, Madrid. Mayo, 1986.
- "El auroral teatro de Lorca." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
- "La accésis plástica del teatro." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
NUÑEZ DE ARENAS, Manuel. "Información teatral. García Lorca y *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.*" *La Voz*, 6-IV-1933.

OBREGÓN-CHOROT, Antonio de. "Noticias varias." *La Gaceta Literaria*, 53. Madrid, 1-III-1929.
- "Nuevo Escenario." *La Gaceta Literaria*, 40. Madrid, 15-VIII-1928.
O' CONNOR, Patricia W. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración.* Madrid: La Avispa, 3, 1987.
ODRIOZOLA, Antonio. "*La Barraca* y sus ediciones poéticas." *Informaciones*, Madrid, 3-III-1977.
OLIVA, César. (Coordinador). *Dos ensayos sobre el teatro español de los años veinte.* Murcia: Universidad de Murcia, 1984.
- "El teatro de la generación del 27." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico.* Madrid: Cátedra, 1990.
OLIVARES, A. "Los pintores españoles en París." *La Gaceta Literaria*, 6. Madrid, 15-III-1927.
- "El vanguardismo en la pintura." *Cosmópolis*, Madrid. Febrero, 1930.
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-IV-1933.
OLMOS, Francisco. "García Lorca, el teatro clásico y Lope de Vega." *Primer Acto*, 37. Madrid, 1962.
ONIS, Federico de. "Lorca, folklorista." *Revista hispánica moderna*, 2-3. Columbia University, 1940.
ONTAÑON, Santiago. "En defensa del teatro: experiencia personal." *El mono azul*, 36. Madrid, 14-X-1937.
- "Francisco Mateos y su arte." *El mono azul*, 47. Madrid. Febrero, 1939.
- "Federico en persona." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos verdaderos.* Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1988.
OROZCO, Manuel. *Falla. Biografía ilustrada.* Barcelona: Destino, 1968.
- *Manuel Ángeles Ortiz. Retorno a la ciudad y su tiempo. III Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.* Granada, junio-julio, 1984
ORTEGA, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca.* Granada: Universidad de Granada, 1989.
ORTEGA Y GASSET, José. *Elogio del Murciélago.* Madrid: El Espectador, IV, 1964.
- *La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética.* Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
ORTIZ SALAREGUI, Juvenal. "Federico García Lorca y Rafael Barradas." *Romance*, 19. México, 1940.

- *Obras completas.* Buenos Aires: Losada, 1967. 2 Vols.
- *Confieso que he vivido. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1974.
NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico. Storia dell' Arte teatrale.* Roma: Bulzoni Editore, 1971.
NIEVA, Francisco. "Un nuevo sentido de la puerta en escena." *Primer Acto*, 88. Madrid, 1967.
- "La no historia de la escenografía teatral en España." *Cuadernos El Público*, Madrid. Mayo, 1986.
- "El auroral teatro de Lorca." *El País*, Madrid, 19-VIII-1986.
- "La accésis plástica del teatro." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
NUÑEZ DE ARENAS, Manuel. "Información teatral. García Lorca y *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.*" *La Voz*, 6-IV-1933.

OBREGÓN-CHOROT, Antonio de. "Noticias varias." *La Gaceta Literaria*, 53. Madrid, 1-III-1929.
- "Nuevo Escenario." *La Gaceta Literaria*, 40. Madrid, 15-VIII-1928.
O' CONNOR, Patricia W. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración.* Madrid: La Avispa, 3, 1987.
ODRIOZOLA, Antonio. "*La Barraca* y sus ediciones poéticas." *Informaciones*, Madrid, 3-III-1977.
OLIVA, César. (Coordinador). *Dos ensayos sobre el teatro español de los años veinte.* Murcia: Universidad de Murcia, 1984.
- "El teatro de la generación del 27." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico.* Madrid: Cátedra, 1990.
OLIVARES, A. "Los pintores españoles en París." *La Gaceta Literaria*, 6. Madrid, 15-III-1927.
- "El vanguardismo en la pintura." *Cosmópolis*, Madrid. Febrero, 1930.
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-IV-1933.
OLMOS, Francisco. "García Lorca, el teatro clásico y Lope de Vega." *Primer Acto*, 37. Madrid, 1962.
ONIS, Federico de. "Lorca, folklorista." *Revista hispánica moderna*, 2-3. Columbia University, 1940.
ONTAÑÓN, Santiago. "En defensa del teatro: experiencia personal." *El mono azul*, 36. Madrid, 14-X-1937.
- "Francisco Mateos y su arte." *El mono azul*, 47. Madrid. Febrero, 1939.
- "Federico en persona." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José Mª. *Unos pocos amigos verdaderos.* Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1988.
OROZCO, Manuel. *Falla. Biografía ilustrada.* Barcelona: Destino, 1968.
- *Manuel Ángeles Ortiz. Retorno a la ciudad y su tiempo. III Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.* Granada, junio-julio, 1984
ORTEGA, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca.* Granada: Universidad de Granada, 1989.
ORTEGA Y GASSET, José. *Elogio del Murciélago.* Madrid: El Espectador, IV, 1964.
- *La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética.* Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
ORTIZ SALAREGUI, Juvenal. "Federico García Lorca y Rafael Barradas." *Romance*, 19. México, 1940.

OSUNA, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939.* Valencia: Pre-textos, 1986.
OTERO ESPASANDIN, José. "A propósito de la última exposición de Ángeles Ortiz." *De Mar a Mar*, 6. Buenos Aires, 1943.
OTERO SECO, Antonio. "Sobre la última *interview* de García Lorca." *La Torre*, 48. Puerto Rico, 1964.
OTERO URTAZA, Eugenio. *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular.* A Coruña: Edicios do Castro, 1982.

PACO, Mariano de. "Crisis y renovación." *Ínsula*, 529. Madrid, 1991.
PAEPE, Christian de. (Dirigido por). *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Vol. I Manuscritos de la obra poética de madurez.* Madrid: Ministerio de Cultura/ Dirección de Archivos Estatales/ Fundación Federico García Lorca, 1992.
- *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Vol II. Manuscritos de la obra poética juvenil (1917-1919).* Madrid: Ministerio de Cultura/ Dirección de Archivos Estatales, Fundación F.G.L., 1993.
PALAU-FABRE, J. "D' una conversa amb García Lorca." *La Humanitat*, Barcelona, 4-X-1935.
PALENCIA, Benjamín. "En la Filarmónica." *Revista de Occidente*, Madrid. Noviembre, 1923.
- *Niños.* Madrid: Rivadeneyra/Índice, 1923.
- "Desnudos de muchachas." *Si (Boletín Bello Español), del andaluz universal*, 1. Madrid, 1925.
- *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia.* Madrid: Plutarco, 1932.
- "Giotto, raíz viva de la pintura." *Cruz y raya*, Madrid. Octubre, 1934.
PALENCIA, Benjamín y GARCÍA LORCA, Federico. "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca." (Presentación, transcripción y notas de Christopher Maurer). *Poesía*, 38. Madrid, 1992.
PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales.* Madrid: Alianza, 1986.
PARIENTE, Ángel. (Edición y prólogo). *Antología de la poesía surrealista.* Barcelona: Júcar, 1985.
PARÍS, Luis. "Escenarios modernos." *Revista de las Españas*, 73-74. Madrid, 1932.
PARNACK, Valentín. *Gontcharova. Larionov. L' Art decoratif théâtral moderne.* París: La Cible, 1919.
PASCUAL, Itziar. "Lorca y *La Barraca*." *Actores*, 25. Madrid, 1993.
PASKIEWICZ, Marján. "Palabras de un pintor." *Ultra*, 3. Madrid, 20-II-1921.
- "Reflexiones sobre la pintura nueva." *Revista de Occidente*, Madrid. Septiembre, 1925.
- "La superficie intacta." *Alfar*, La Coruña. Febrero, 1934.
- "Sobre los límites de la crítica pictórica." *Alfar*, La Coruña. Noviembre, 1934.
PAYRÓ, Julio E. "Construcciones de Manuel Ángeles Ortiz." *Sur*, 104. Buenos Aires, 1943.
PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo.* Madrid: Fundamentos, 1974.
PEDREIRA, Luis Diego y otros. *La escenografía.* Buenos Aires: Americana Latina, 1977.
PEDRO, Valentín de. "Yo estuve con García Lorca en *La Barraca*. Relato de María del Carmen García Lasgoity." *¡Aquí está!* Buenos Aires, 17-V-1945.
PENÍN CASTILLO, Isidoro. "Los famosos. Biografía de S. Burmann." *Dígame*, Madrid, 4-VI-1968.
PEREDA, Raquel. *Barradas.* Montevideo: Galería Latina, 1989.
PEREDA, Rosa Mª. "Manuel Ángeles Ortiz: sigo en la guerrilla del arte." *El País*, Madrid, 2-X-

1982.
PÉREZ DE AYALA, Ramón. "Las máscaras. La reteatralización." *España*, 44. Madrid, 25-XI-1915.
- *Las máscaras.* Madrid: Saturnino *Calleja*, 1919.
PÉREZ FERRERO, Miguel. "Un libro de García Lorca: *El Romancero gitano*." *La Gaceta Literaria*, 40. Madrid, 15-VIII-1928.
- "Lo vivo y lo pintado. A los *cuadros fuera de concurso* de Ponce de León." *La Gaceta Literaria*, 92. Madrid, 15-X-1930.
- "La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega." *Heraldo de Madrid*, 22-VIII-1935.
PÉREZ HERRERO, Francisco. "Nuevo carro de Tespis." *La Mañana*, León. Agosto, 1933.
PÉREZ MINIK, Domingo. "Notas para un teatro nacional." *Gaceta de Arte*, 6. Tenerife, 1932.
- "La exposición de los Ibéricos en la Galería Flechtheim de Berlín." *Gaceta de Arte*, 11. Tenerife, 1932.
- "Un sentido de la crisis en el teatro europeo." *Gaceta de Arte*, 26. Tenerife, 1934.
- *Debates sobre el teatro español contemporáneo.* Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1953.
PESTAÑA NOBREGA, Ernesto. "La actitud crítica en la pintura del siglo XX." *La Gaceta Literaria*, 40. Madrid, 15-VIII-1928.
PICASSO, Pablo. "Decorado para *El sombrero de tres picos*." *Litoral*, 1. Torremolinos, 1968.
- "Palabras de Picasso sobre Alberto." *Litoral*, 49-50. Torremolinos, 1975.
PICÓN, Pierre. "La revolución superrealista." *Alfar*, 52. La Coruña, 1925.
PITA ANDRADE, José Manuel/GUTIÉRREZ, José (Prólogo e introducción). *Hernández Quero.* Granada: Ayuntamiento de Granada, 1985.
PITTALUGA, Gustavo. *Canciones del teatro de Federico García Lorca.* Madrid: Unión Musical Española, 1960.
PIZARRO, Miguel. "Crónica granadina. En el Centro artístico. Rosario Pino. Varias notas." *Alhambra*, 426. Granada, 31-XII-1915.
PLEJANOV, J. *Cartas sin dirección. El arte y la vida social.* Madrid: Akal, 1975.
POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.
POWER, Kevin. "Una luna encontrada en Nueva York." *Trece de nieve*, 1-2. Madrid, 1976.
PRADOS, Emilio y otros. "Homenaje a Federico García Lorca." *El mono azul*, 4. Madrid, 17-IX-1936.
- *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte.* Valencia/Barcelona: Ediciones Españolas, 1937. (Edición Facsímil, Granada: Comisión del Cincuentenario, 1986).
PRATS, Alardo. "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo." *El Sol*, Madrid, 15-XII-1934.
PRAZ, Mario. *Historia ilustrada de la decoración.* Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
PREDEMORE, Richard, L. "Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca." *Revista hispánica moderna*, 1-2. Columbia University, 1970-1971.
- "Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca." *Papeles de Son Armadans*, 189. Palma de Mallorca, 1971.
PRIETO, Gregorio. "Historia de un libro". *Cuadernos hispanoamericanos*, 10. Madrid, 1949.
- *Dibujos de García Lorca.* Madrid: Afrodisio y Aguado, 1949.
- *Lorca y su mundo angélico.* Madrid: Organización *SALA* Editorial, 1972.
PROEL. "Después del estreno de *Yerma*." *El Sol*, Madrid, 1-I-1935.
- "Galería. Federico García Lorca...(interviú)." *La Voz*, Madrid, 18-II-1935.
PROSPETTIVE. *Architettura, arrendamiento, decorazione, scenografie.* Milán: Gorlich. 19 a 24.

R.G. "Una exposición de arquitectura y pintura moderna en San Sebastián." *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-X-1930.
R.M. "El teatro extranjero: ...El escenario giratorio." *Cosmópolis*, Madrid. Octubre, 1930.
RAFOLS, J. F. *Diccionario biográfico de artistas catalanes.* Barcelona: Millá, 195[illegible]. Vol. I.
RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte.* Madrid: Cátedra, 1976.
- *Duchamp, el amor y la muerte, incluso.* Madrid: Siruela, 1993.
RAMÍREZ, Octavio. "Teatro para el pueblo." *La Nación*, Buenos Aires, 28-I-1934.
- "Lope de Vega en un teatro nacional." *La Nación*, Buenos Aires, 25-II-1934.
RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. "La nueva sede de la fundación Juan March y el museo de Alberto." *Bellas Artes*, 42. Madrid, 1975.
RAMOS ESPEJO, Antonio. "La Granada de Manuel Ángeles Ortiz." *Ideal*, Granada, 1-VII-1980.
RAVA, Carlo Enrico. "Orientamenti della Scenografia." *Antichitá Viva*, 5. Firenze, 1969.
(REDACCIÓN). "Los pintores de Granada." *Gallo*, 1. Granada, 1928.
REICHENBERGER, Kurt; RODRÍGUEZ LÓPEZ-VAZQUEZ, Alfredo. (Edición). *Federico García Lorca. Perfiles críticos.* Kassel: Edition Reichenberger, 1992.
REINHARDT, Max. "El público y el teatro." *Blanco y negro*, Madrid, 10-XII-1933.
RENAU, José. "Fundamentaciones de la crisis actual del arte." *Orto*, Valencia. Marzo, 1932.
RENZO, M. *Teatro Dadá.* Barcelona: Barral, 1971.
RESIDENCIA. (Revista). "Patronato de Misiones Pedagógicas." *Residencia*, 1. Madrid, 1933.
REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su teatro de arte.* Madrid: Fundación Juan March, 1980.
RIBALTA, Mariona. "Bibliografía del G.A.T.C.P.A.C." *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, 90. Barcelona, 1972.
RICHTER, Hans. *Dada, art and antiart.* London: Thames and Hudson, 1965.
RINCÓN, Carlos. "*La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca. Ensayo de interpretación." *Iberorromania*, 4. München, 1970.
RÍO, Ángel del. "La literatura de hoy. El poeta de Federico García Lorca." *Revista hispánica moderna*, 3, 1935.
- "Federico García Lorca." *Revista hispánica moderna*, 3-4, 1940.
- *Vida y obras de García Lorca.* Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952.
RIVAS CHERIF, Cipriano de. "Los bailes rusos." *España*, 71. Madrid, 1-VI-1916.
- "Más de los bailes rusos." *España*, 72. Madrid, 8-VI-1916.
- "*El tricornio*, crónica rimada del baile del *Tricornio*, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920." *España*, 252. Madrid, 28-II-1920.
- "Nuevo repertorio teatral. En propia mano." *España*, 277. Madrid, 21-VIII-1920.
- "Divagación a la luz de las candilejas." *La Pluma*, 3. Madrid, 1920.
- "El teatro de la Escuela Nueva." *La Pluma*, 11. Madrid, 1921.
- "El caso Salvador Dalí." *España*, Madrid, 15-III.1924.
- "El mito de la compañía *Azorín* e historia fabulosa de un cierto Caracol cifrado en Rex." *Heraldo de Madrid*, 5-XI-1928.
- "El Mirlo Blanco." *El Redondel*, México, 2-VIII-1959.
- "Un sueño de la razón." *Cuadernos El Público*, 42. Madrid, 1989.
- *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español.* Valencia: Pre-textos, 1991.
ROBLES VIZCAÍNO, Mª del Socorro. "Aportaciones sobre Alberto." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 9, 1974.
RODRIGO, Antonina. *Mariana de Pineda.* Madrid: Alfaguara, 1965.

- "La obra de Federico García Lorca *Mariana Pineda*, convertida en ópera." *La Estafeta Literaria*, 451. Madrid, 1-IX-1970.
- *Margarita Xirgu y su teatro.* Barcelona: Planeta, 1974.
- *García Lorca en Cataluña.* Barcelona: Planeta, 1975.
- *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada.* Barcelona: Planeta, 1981.
- *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz. Federico García Lorca.* Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- *García Lorca: el amigo de Cataluña.* Barcelona: Edhasa, 1984.
- "Federico García Lorca-Rafael Barradas. El *Ateneillo* de Hospitalet." *Ínsula*, 476-477. Madrid, 1986.
- *Margarita Xirgu.* Madrid: Aguilar, 1988.
- *Federico García Lorca con Ana María Dalí junto al mar de Cadaqués.* Granada: Diputación Provincial de Granada, 1988.
- *María Lejárraga, una mujer en la sombra.* Barcelona: Circulo de Lectores, 1993.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *La norma literaria.* Granada: Diputación provincial de Granada, 1984.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Picasso.* Barcelona: Labor, 1968.

- "Los amigos del arte nuevo." *Cuadernos de Arquitectura*, 79. Barcelona, 1970.

RODRÍGUEZ LUNA, A. "Carta del pintor R. Luna a Alberto." *Nueva Cultura*, Valencia. Junio, 1935.

RODRÍGUEZ RAPÚN, Rafael. *El teatro universitario. "La Barraca".* (Almanaque literario, 1935). Madrid: Plutarco, 1935.

ROH, Franz. *Realismo Mágico: Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente.* (1ª edición). Madrid: Revista de Occidente, 1927.

ROFFO, Analia. "El proyecto cultural de *La Barraca*. Clásicos a la luz del sol." *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.

ROSALES, Luis. "Siete poemas y dos dibujos inéditos (de Lorca)." *Cuadernos hispanoamericanos*, 10. Madrid, 1949.

ROSENBAUM, Sidonia C. "Federico García Lorca: Bibliografía." *Revista hispánica moderna*, 3-4, 1940.

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

ROSSI, Attilio. "Maruja Mallo." *Sur*, Buenos Aires. Mayo, 1937.

RUBIA BARCIA, José. "Ropaje y desnudez del *El Público*." *Cuadernos hispanoamericanos*, 343-346. Madrid, 1986.

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.

- "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo." *Revista de estudios hispánicos*, 16. Universidad de Puerto Rico, 1989.

RUEDA, Lope de. *Teatro.* (Edición de José Moreno Villa). Madrid: Espasa-Calpe, 1924.

RUEDA, Lope de; CERVANTES, Miguel de. *Pasos y entremeses.* (Edición, estudio y notas de José Manuel Blecua). Zaragoza: Ebro, 1976.

RUFFINI, Franco. *Teatri prima del teatro: Visioni dell' edificio e della scena tra Umenesimo e Risnacimento.* Roma: Bulzoni, 1983.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español II. Siglo XX.* Madrid: Alianza, 1972.

SÁENZ DE LA CALZADA, Carlos. "El teatro universitario español: *La Barraca*." *Americana*,

2. México, 1940.
SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro Universitario.* Madrid: Revista de Occidente, 1976.
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.
SAINZ DE ROBLES, F. C. *Los movimientos literarios. Historia, interpretación y crítica.* Madrid, 1957.
SALADO, José Luis. "Antes del estreno. Diálogo con tres barbas ilustres." *La Voz*, Madrid, 29-XII-1934.
SALAVERRÍA, José María. "El carro de la farándula." *La Vanguardia*, Barcelona, 1-XII-1932.
SALAYA, Guillén. "El teatro nuevo de escritores viejos." *La Gaceta Literaria*, 41. Madrid, 1-IX-1928.
SALAZAR, Adolfo. "Los Bailes Rusos. Disertaciones y soliloquios." *Revista musical hispano-americana*, julio, 1916.
- "La vida teatral." *Blanco y negro*, Madrid, 8-II-1925.
- "Diaghileff." *Revista de Occidente*, 27. Madrid, 1929.
- "La voz de su amo: un cancionero viviente." *La Voz*, Madrid, 13-III-1931.
SALGUERO, F. P. "Historia de la escenografía de Joaquín Morillejo." *Bellas Artes*, 19. Madrid, 1923.
SALVAT, Ricard. *El teatro, como texto, como espectáculo.* Barcelona: Montesinos, 1983.
SAMANIEGO, Fernando. "*La Barraca*, encrucijada de vanguardias: de 1932 a 1936: la aventura del teatro vagando de pueblo en pueblo." *Informaciones*, Madrid, 31-I-1975.
- "Ramón Gaya tiene prisa." *El País*, Madrid, 10-XII-1988.
- "Desconocido heterodoxo." *El País*, Madrid, 8-IV-1995.
SÁNCHEZ, Alberto. "Palabras de un escultor." *Arte*, Madrid. Junio, 1933.
- "Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto." *Nueva Cultura*, Valencia. Junio, 1935.
- "Cuatro dibujos políticos." *Nueva Cultura*, 11. Valencia, 1936.
- "Cartel para- *La casa de Bernarda Alba*." *Litoral*, 8-9. Torremolinos, 1969.
- "Sobre la Escuela de Vallecas." *Litoral*, 17-18. Torremolinos, 1971.
- *Palabras de un escultor.* Valencia: Fernando Torres, 1975.
SÁNCHEZ, Roberto G. "La última manera dramática de García Lorca. (Hacia un clarificación de lo *social* de su teatro)." *Papeles de Son Armadans*, 60. Palma de Mallorca, 1971.
- "García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre *Dª Rosita la soltera*." *Ínsula*, 290. Madrid, 1971.
SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "La muerte de García Lorca comentada por sus asesinos." *Hora de España*, 5. Valencia, 1937.
- "La adhesión de los intelectuales a la causa popular." *Hora de España*, 7. Valencia, 1937.
SÁNCHEZ-CASADO, Mª José. "Ideas teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif." *Teatro (revista de estudios teatrales)*, 1. Universidad de Alcalá, 1992.
SÁNCHEZ MARÍN, Venancio. "El pintor José Caballero." *Goya*, 62. Madrid, 1964.
SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900). Cartas al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez.* Granada: Universidad de Granada, 1974.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin.* Barcelona: Planeta, 1988.
- "La generación del 27 y el cine." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.

SANTEIRO, José Ramón. "Maruja Mallo." *La Gaceta Literaria*, 105. Madrid, 1-V-1931.
SANTORELLO. "Actualidades teatrales." *Blanco y negro*, Madrid, 10-VII-1927.
- "Actualidades teatrales." *Blanco y negro*, Madrid, 23-X-1927.
SANTOS DELOFEU, Elena. "*La Farsa*: una revista teatral de vanguardia (1925-1926)." *Siglo XX/20th century*, 1-2, 1988-1989.
SANTOS TORROELLA, Rafael. "La época lorquiana de Dalí." *ABC*, Madrid, 2-X-1982.
- "Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)." (Presentación, notas y cronología). *Poesía*, 27-28. Madrid, 1987.
- *Dalí residente.* Madrid: Residencia de estudiantes, 1992.
SASSONE, Felipe. "El decorado de las comedias." *Blanco y negro*, Madrid, 16-VIII-1925.
SAURA, Antonio. "*La casa de Bernarda Alba.* El decorador: Antonio Saura." *Primer Acto*, 50. Madrid, 1963.
- "Un espacio mágico." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
SCHLEMMER, Oskar. *Teatro y abstracción.* París: L'Age d'Homme, 1978.
- "La construcción escénica moderna y el escenario." *Cuadernos El Público*, 28. Madrid, 1987.
- *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza.* Barcelona: Paidós, 1987.
SCHWITTERS, Kurt. "Die Merzbünhe." *Sturm-Bühne*, 8, 1919.
SECRET, Meryle. *Una vida de escenografía y alucinación: Dalí.* Madrid: Mondadori, 1987.
SEGURO DE LA GARMILLA, R. "*La Barraca.*" *Diario de Pontevedra*, Madrid, 31-VIII-1932.
SENDER, Ramón J. "El teatro nuevo." *Leviatán*, 25. Madrid, 1936.
SERRAU, G. *Historia del nuevo teatro.* México, 1967.
SILVA, Umberto. *Arte e ideología del fascismo.* Valencia: Fernando Torres, 1975.
SOMOLINOS d' ARDOIS, G. "Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936." *Cuadernos Americanos*, 5. México, 1953.
SONREL, Pierre. *Traité de Scenographie.* París: Libreirie théâtrale, 1944.
SORIA, Andrés. *García Lorca y Granada.* Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1978.
- "Un artista en acción." *Ideal*, Granada, 12-XII-1993.
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)*, 4. Madrid, 1981.
- *Lecciones sobre Federico García Lorca.* (Edición a cargo de...) Granada: Comisión del Cincuentenario, 1986.
- "García Lorca, hoy." *Las nuevas letras*, 7. Almería, 1987.
- *Treinta entrevistas a Federico García Lorca.* Madrid: Aguilar, 1988.
- *Vanguardismo y crítica literaria en España. (1910-1930).* Madrid: Istmo, 1988.
SOUFAS, Christopher C. Jr. "Lorca' s theatre in a Modernist/Performance context." *Gestos, (teoría y práctica del teatro hispánico)*, 19. U. de California, 1995.
STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje.* Madrid: Alianza, 1985.

TAFURI, Manfredo. "Il teatro come *citta virtuale*. Dal Cabaret Voltaire al Totaltheater." *Bolletino del Centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, 17. Vicenza, 1975.
- *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70.* Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
TALENS, Jenaro. *El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad.* Granada: Curso de Estudios hispánicos/Universidad de Granada, 1983.

TEATRO. (Revista). "Federico García Lorca". (Nº especial dedicado al poeta). *Teatro*, 30. Buenos Aires, 1987.
TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes en París." *La Gaceta Literaria*, 24. Madrid, 15-XII-1927.
TERMES, Josep y otros. "Resumen de la intersenciones más destacadas en el coloquio celebrado con motivo de la Exposición ADLAN (16-III-70), grabado en cinta magnetofónica, transcrito y traducido al castellano." *Cuadernos de Arquitectura*, 79. Barcelona, 1970.
THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet.* Barcelona/Buenos Aires: Argos, 1950.
THOMAS, Karin. *Diccionario del arte actual.* Barcelona: Labor, 1982.
TINNELL, Roger. *Federico García Lorca, Catálogo-discográfico de las "Canciones españolas antiguas" y de música basada en textos lorquianos.* Universty of New Hampshire: Plymonth state College, 1986.
- *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía anotados.* Madrid: Fundación Juan March/Fundación Federico García Lorca, 1993.
TOMAS, Joan. "A proposit de *La dama boba*, García Lorca i el teatro classic espanyol." *El Mirador*, Barcelona, 19-IX-1935.
- "L' estrena d' avui al Barcelona-García Lorca parla de *Yerma*." *La Publicitat*, Barcelona, 17-IX-1935.
TORRE, Guillermo de. "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk." *Alfar*, La Coruña. Diciembre, 1923.
- "Adiós a Barradas." *La Gaceta Literaria*, 58. Madrid, 15-V-1929.
- "La nueva pintura Argentina." *La Gaceta Literaria*, 95. Madrid, 1-XII-1930.
- "Carta a Madrid y vejamen del Salón de Otoño." *Gaceta de Arte*, 21. Tenerife, 1933.
- "Monografías españolas del arte nuevo." *Revista de Occidente*, 135. Madrid, 1934.
- "El suicidio y el Superrealismo." *Revista de Occidente*, Madrid. Julio, 1935.
- "Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos." *Clavileño*, 26. Madrid, 1954.
- *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo.* Barcelona: Edhasa, 1963.
- *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en la literatura.* Madrid: Guadarrama, 1968.
- "El crítico Manuel Abril." *Bellas Artes*, 7. Madrid, 1971.
- *Historia de las literaturas de vanguardia.* Madrid: Guadarrama, 1971. 3 Vols.
TORRENTE BALLESTER, Gonzálo. *Teatro español contemporáneo.* Madrid: Guadarrama, 19[illegible]
- "*Mariana Pineda*, 1927." *Primer Acto*, 50. Madrid, 1963.
TORRES DIAZ, Juan. "La Casa de los Tiros, residencia oficial del Patronato Nacional de Turismo y la Exposición Regional del Arte Nuevo." *Granada Gráfica*, diciembre, 1929.
- "La exposición regional del Arte Moderno." *Granada Gráfica*, enero, 1930.
TORRES-GARCÍA, Joaquín. "Un grup d' art constructiu a Madrid." *Art*, Barcelona. Febrero, 1934.
TRECE DE NIEVE. (Revista). "Federico García Lorca." (nº especial). *Trece de nieve*, 1-2. Madrid, 1976.
TREPANIER, Estelle. "Le théâtre d' essai de Federico García Lorca." (Tesis inédita). París: Faculté de Letras, 1957.
- "García Lorca et *La Barraca*." *Revue D' historie du théâtre*, 18, 1966.
TRIVELÍN. "El teatro en 1929." *Blanco y negro*, Madrid, 30-XII-1928.
TUÑON DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española.* Madrid: Tecnos, 1977.
TZARA, Tristán. *Siete manifiestos Dadá.* Barcelona: Tusquests, 1994.

UCELAY, Margarita. "Federico García Lorca parla per als obrers catalans. Estudio preliminar a una entrevista de Federico García Lorca.". *Boletín de la fundación F.G.L.*, 4. Madrid, 1987.
- "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca." *Boletín de la fundación F.G.L.*, 6. Madrid, 1989.
UN CRÍTICO INCIPIENTE.(¿Cipriano de Rivas Cherif?). "Teatros. Hechizo eslavo y estilo español." *La Pluma*, 19. Madrid, 1921.
- "Teatros. De la comedia francesa. Lola Membrives. Un escenógrafo." *La Pluma*, 22. Madrid, 1922.
UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida.* Barcelona: Ediciones B, 1988.
URBANO, Victoria. *El teatro español y sus directrices contemporáneas.* Madrid: Editora Nacional, 1972.
UREÑA PORTERO, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española (1940-1959).* Madrid: Istmo, 1982.
- *Manuel Ángeles Ortiz.* Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1985.
- "Manuel Ángeles Ortiz. La vanguardia otra. Centenario de su nacimiento." *Kalias*, 13. IVAM/Valencia, 1995.
USCATESCU, Jorge. *Teatro occidental contemporáneo.* México: Siglo XXI, 1967.
- "Arte y sociedad del siglo XX." *Cuadernos hispanoamericanos*, 224-225. Madrid, 1968.
UTRERA, Rafael. *García Lorca y el cinema.* Sevilla: Edisur, 1982.

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*, Madrid, 2-XII-1931.
VALBUENA MORÁN, Celia. "García Lorca y *La Barraca* en Santander." *Peña Labra*, Santander, 1974.
- *García Lorca y "La Barraca" en Santander.* Santander: U.I.M.P., 1981.
VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia del teatro español.* Barcelona: Noguer, 1956.
VANDO-VILLAR, Isaac. "Manifiesto ultraísta." *Grecia*, 20, 30-VI-1919.
VAREY, J. E. *Historia de los títeres en España.* Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- "Los títeres en Cataluña en el siglo XIX." *Estudios Escénicos*, 5. Barcelona, 1959.
- *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro.* Madrid: Castalia, 1987.
VÁZQUEZ 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 dirigida por M. Claude Esteban). París: Institut d' Etudes Ibériques et Latino-americanes, 1989.
VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El caballero de Olmedo.* (Edición, estudio y notas por José Manuel Blecua). Zaragoza: Ebro, 1957.
- *Fuenteovejuna.* (Edición, estudio y notas por Tomás García de la Santa). Zaragoza: Ebro, 1957.
VELA, Fernando. "El superrealismo." *Revista de Occidente*, 18. Madrid, 1924.
VÉLEZ, Julio. "Revistas hispánicas de vanguardia." *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515. Madrid, 1993.
VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte.* Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
VICENTE HERNANDO, César de. "Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España." *Teatro (revista de estudios teatrales)*, 1. Universidad de Alcalá, 1992.
VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca/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*, 1-2, 1988-1989.
- *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.
VILLAREJO, Pedro. *García Lorca en Buenos Aires. Una resurrección anterior a la muerte.* Buenos Aires: Libros de hispanoamérica, 1986.
VILLACORTA BAÑOS, Francisco. *Burguesía y cultura. Los intelectuales en la sociedad liberal. 1808-1931.* Madrid: Siglo XXI, 1980.
VILLASECA, Rafael. "La Xirgu en Madrid." *Blanco y negro*, Madrid, 7-XI-1926.
VIVANCO, Luis Felipe. "Nueva pintura española. José Caballero." *Cuadernos hispanoamericanos*, 16. Madrid, 1950.
- "Comentando algunos textos de Benjamín Palencia." *Clavileño*, 7. Madrid, 1951.
WAGNER, F. *Teoría y técnica teatral.* Barcelona: Labor, 1970.
WAHNON, Sultana. "García Lorca y la estética de posguerra." *Ínsula*, 476-477. Madrid, 1986.
WELLS, C. Michel. "The natural norm in the plays of Federico García Lorca." *Hispanic Review*, 3. Philadelphia, 1970.
WESTERDAHL, Eduardo. "Alfonso Ponce de León." *Gaceta de Arte*, 13. Tenerife, 1933.
- "Maruja Mallo, la constante dramática de su pintura." *Gaceta de Arte*, 17. Tenerife, 1933.
- "Norah Borges." *Gaceta de Arte*, 20. Tenerife, 1933.
- "Reaparición animalista y peligros." *Gaceta de Arte*, 22. Tenerife, 1933.
- "El escultor Alberto." *Gaceta de Arte*, 30. Tenerife, 1934.
WILLIANS, R. *El teatro de Ibsen a Brecht.* Barcelona: Península, 1975.

ZAMBRANO, María. "La pintura en Ramón Gaya." *Ínsula*, 160. Madrid, 1960.
ZARDOYA, Concha. "*Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad." *Revista hispánica moderna*, 34. Nueva York, 1968.

*Unicamente hemos señalado la bibliografía que hay indicada en las notas a pie de página de este trabajo, ya que la abundancia de fuentes documentales sobre los temas tratados es inagotable.

IX. ANEXOS.

I. La documentación fotográfica de los distintos elementos plásticos, escenográficos e históricos (bocetos de decorados, figurines, decorados, puestas en escena, dibujos, diseños...) a los que hemos aludido a lo largo de nuestro estudio, serán adjuntados en volúmenes diferentes.

II. Quiero hacer una mención especial a algunas personas que fueron amigos directos o colaboradores en diversas ocasiones de Federico García Lorca y que he tenido la gran fortuna de conocer. Las distintas conversaciones que pude mantener con alguno de ellos, me han sido de gran ayuda para la compresión de muchas de las cuestiones planteadas en esta investigación. Entre ellos desec destacar especialmente a los que todavía eran supervivientes de aquel magno grupo teatral llamado *La Barraca*: María de Carmen García Lasgoity, Carmen Obradors, José Obradors, Arturo Ruiz Castillo, María Fernanda Thomas de Carranza (viuda de José Caballero), Pedro González Quijano y sobre todo Luis Sáenz de la Calzada y Edmundo Rodríguez.

También he tenido el privilegio de conocer a Isabel García Lorca (hermana de Federico) y a su sobrino Manuel Fernández Montesinos, a los que quedo agradecido por su inestimable ayuda en la Fundación Federico García Lorca de Madrid. Y a todos aquellos que desinteresadamente han colaborado en alguna tarea de apoyo (sobre todo en la realización de las fotografías), sin olvidar a cada uno de los responsables de los centros (académicos o no) donde he podido realizar mis tareas de investigación.

III. Señalamos aquí algunos de los centros consultados:

-Archivo Manuel de Falla (Granada).

-Casa-museo *Federico García Lorca* (Fuentevaqueros-Granada).

-Casa-museo *Huerta de San Vicente* (Granada).

-Hemeroteca y biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.

-Hemeroteca municipal, *Casa de los Tiros* (Granada).

-Biblioteca municipal de Granada.

-Biblioteca de la Facultad de Teología de Granada.

- Biblioteca del *Aula de Teatro* de la Universidad de Granada (*Palacio de la Madraza*).

-Fundación Federico García Lorca (Madrid).

-Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March (Madrid).

-Centro de Documentación Teatral (Madrid).

-Fondos del *Teatro Español* de Madrid.

-Hemeroteca municipal de Madrid.

-Biblioteca Nacional (Madrid).

-Circulo de Bellas Artes (Madrid).

Agradecer su colaboración a los herederos de Hermenegildo Lanz (Enrique Lanz Durán) y a la viuda de José Caballero, María Fernanda Thomas de Carranza.