

COLOR Y LUZ EN EL TRAJE ESCÉNICO

Ana Isabel Llena Sánchez Rodríguez
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
<https://orcid.org/0009-0009-6984-7609>
anallenasan@gmail.com

Fecha de recepción: 13/07/2025 / **Fecha de aceptación:** 22/10/2025

Resumen

Desde la época moderna, el color ha constituido una de las cuestiones principales en el diseño escenográfico y, por extensión, en el diseño de vestuario.

Tomando como punto de partida las aportaciones de Adolphe Appia y Gordon Craig sobre el espacio escénico y la luz, atravesando los movimientos teatrales que se distancian del teatro naturalista a finales del siglo XIX, y pasando por algunos ejemplos de artistas y diseñadores de las vanguardias plásticas y escénicas, en la primera mitad del siglo XX el color cobra autonomía como vehículo de expresión en el vestuario escénico. A partir de los años 50 y hasta nuestros días estas consideraciones en el vestuario se amplían con los experimentos y las investigaciones en el campo de la iluminación, donde figuras como Josef Svoboda y Robert Wilson cobran mucha relevancia. También en la segunda mitad del siglo XX, y en especial en los últimos veinticinco años, han sido impulsadas nuevas investigaciones en el ámbito del traje escénico y se han abierto vías y miradas que arrojan nuevas luces y puntos de vista sobre la incidencia del color en el vestuario. Así, en fechas más recientes, algunos estudios acerca del diseño del traje escénico proponen la idea de que la paleta de colores en el vestuario se convierte en herramienta conceptual y narrativa fundamental de la puesta en escena actual.

Palabras clave: vestuario, color, luz, vanguardia, diseño, escenografía.

COLOR AND LIGHT IN THE THEATRICAL COSTUME

Abstract

Color has been one of the main issues in scenic design and, by extension, in costume design since the modern era.

Starting from the contributions of Adolphe Appia and Gordon Craig on set design and lighting, and passing through theatrical movements that moved away from naturalistic theatre at the end of the 19th century, as well as through examples of artists and designers from the plastic and scenic avant-gardes, in the first half of the 20th century, color gained autonomy as a vehicle of expression in stage costume. From the 1950s to the present day, these considerations in costume design have expanded, with experiments and research in the field of lighting, where figures such as Josef Svoboda and Robert Wilson have gained great importance. Also, in the second half of the 20th century, and especially in the last twenty-five years, new research in the field of stage costumes has been promoted, opening new paths and perspectives that shed other perspectives and viewpoints on the influence of color in costume.

Thus, in more recent times, some studies on stage costume design support the idea that the color palette in costume becomes a fundamental conceptual and narrative tool in contemporary stage production.

Keywords: Costume, Color, Lighting, Avant-garde, Design, Scenography.

1. INTRODUCCIÓN

«El color no existe»¹. Así se introduce la exposición que la Fundación Juan March dedica al color en las artes, entre febrero y junio de 2025, titulada: *Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto*, donde reflexiona acerca del poder del color como entidad subjetiva, como concepto plástico, físico, científico, filosófico y sociológico, independiente de la forma y del tema de la representación.

El asunto del color en las artes y en la ciencia es una constante a lo largo de la historia: desde Aristóteles, quien ya en el s. IV a.C. estableció la primera teoría que identificaba los cuatro elementos con los colores principales, pasando por Leonardo Da Vinci, que en el s. XVI, se aproximó a la escala de colores actual, y hasta Newton, que descubrió en 1665 que la luz blanca se descomponía en el espectro de todos los colores. A partir de los siglos XVII y XVIII las investigaciones sobre el color y la luz se diversificaron. Entre las teorías más célebres, cabe

¹ Exposición: *Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto*. Fundación Juan March, 2025. <https://canal.march.es/es/coleccion/acerca-exposicion-tienes-que-ver-48093>

mencionar el estudio que Goethe dedicó al tema y que le llevó a contradecir la teoría que Newton había formulado un siglo antes.

Desde finales del siglo XIX, el color adquiere la categoría de materia autónoma y protagonista de las artes plásticas. Por extensión y por contagio, también en las artes escénicas el color se convertirá en objeto de estudio y afectará a las investigaciones sobre el espacio escénico, la iluminación y el vestuario.

Para aludir a la gama cromática y a la luz en relación al vestuario escénico en el siglo XXI, hay que transitar por los acontecimientos en las artes plásticas y escénicas que tuvieron lugar en Europa desde finales del siglo XIX. Con el encuentro y fusión de conceptos y artistas que se produjeron en aquella fructífera etapa, se afianzó la idea de la capacidad expresiva del color en la puesta en escena, alcanzando así la misma autonomía que acababa de conquistar en las artes plásticas. El color tomó valor como categoría, elemento o signo de expresión y comunicación en el seno de la representación. En cuanto al vestuario, cuyo punto de partida es un referente concreto, también se exploró la posibilidad de la independencia del color respecto a este, de forma que respondiera, únicamente, a la idea total del espectáculo. Se asentaron las bases de la llamada dramaturgia del color.

2. LA RUPTURA CON EL NATURALISMO. ADOLPHE APPIA Y EDWARD GORDON CRAIG

Una vez creada la caja escénica italiana, fruto de los experimentos de ingenieros y arquitectos italianos que tuvieron lugar entre los siglos XIV y XVI, esta quedó consolidada en el periodo barroco, dando lugar, entre otras cosas, al complejo invento de la ópera.

De 1600 a 1750 la escenografía se desarrolló, el artificio barroco creció y se perfeccionó hasta el agotamiento². Con la Ilustración, el teatro comenzó a recorrer otros caminos, que fueron transitando por la idea de verosimilitud, frente a la convención anterior, estableciendo los fundamentos de lo que acontecería en los escenarios del siglo XIX en torno a las corrientes del Romanticismo, el realismo y el naturalismo.

Con algunos precedentes en el mismo siglo XIX, la mayor parte de los autores coinciden en que las primeras rupturas o avances plásticos en el escenario tuvieron sus máximos exponentes en las figuras de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. Ambos lograron desembarazarse de los postulados realistas y naturalistas que se habían impuesto a lo largo del siglo XIX y gestaron los pilares que sostendrían a la escenografía de los siglos XX y XXI. Sus investigaciones se centraron básicamente en el espacio y la iluminación, pero afectaron, por extensión, al traje escénico.

Tanto Appia como Craig plantearon, entre otras cosas, la capacidad de comunicación de la escenografía. Si bien uno y otro impulsaron las investigaciones sobre el espacio escénico

² Véase los estudios al respecto de Esther Merino Peral y Eduardo Blázquez Mateos en *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*.

dotando al espacio escenográfico de autonomía en la expresión, Appia centró sus investigaciones en las obras de Wagner, y en los efectos lumínicos. Por su parte, Gordon Craig tomó como referencia las obras de Shakespeare y profundizó en el volumen y la tridimensionalidad de la escena, concebida como un todo.

Appia consideraba que la luz creaba atmósferas y expresaba emociones. En su obra *La música y la puesta en escena*, publicada en 1899, se alejó de la concepción naturalista del decorado y del vestuario. En palabras de Ángel Martínez Roger, «otorgó a la luz una capacidad dramática hasta entonces inexplorada» (20).

Así, según Appia, el color quedaba supeditado a la luz³ y el vestuario debía integrarse armónicamente con la escenografía, la iluminación y el movimiento. Sus escenografías se diseñaban en colores neutros, reservando los efectos cromáticos a la iluminación. Consideraba el papel del vestuario fundamental, como apoyo a la expresión y a la idea global de la representación.

Sus experimentos anticiparon el tratamiento del color a través de la luz que recorrería todo el siglo XX, especialmente a partir de los años 50.

Se pronunció contra la pintura ilusionista, contra los decorados del siglo XIX, y, por extensión, contra los pintores que se incorporaron al teatro, al no actuar estos sobre la transformación espacial tridimensional. Y es que Appia «analiza el mundo espacial lejos de los presupuestos de la vanguardia pictórica. Se aproxima más a los padres del discurso moderno en arquitectura» (Martínez Roger 25).

Es importante señalar que las experiencias de Appia guardan estrecha relación con los descubrimientos y la incorporación de la luz eléctrica en el teatro⁴.

Para Craig, el vestuario debía tener valor simbólico y no naturalista. Debía favorecer las formas simples, claras y definidas, más cercanas a la abstracción y a la escultura que al detalle realista. El británico coincidió con Appia en la utilización del color en la escena de forma expresiva y simbólica, otorgándole la capacidad de evocar emociones y atmósferas determinadas. Abogaba por una integración armónica de esta con todos los elementos escénicos (escenografía, vestuario e iluminación), frente a la incoherencia cromática que predominaba en las producciones teatrales de su tiempo.

³ «El color, obligado a renunciar a una vida que la iluminación activa del escenario ya no le permite, pierde así todo el beneficio de la movilidad. Si quiere obtener el de la actividad representativa, deberá subordinarse a la iluminación, dado que la luz, al dejar de ser ficticia, destruye la significación relativa de las combinaciones de colores» (Appia 159).

⁴ Sirva recordar, por ejemplo, que la bombilla fue presentada por primera vez en 1881, en la Exposición Universal de Londres.

Ambos enfoques abrieron el camino a concepciones más abstractas y visuales del teatro, del vestuario y del color.

3. EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

Uno de los movimientos históricos determinantes en el tratamiento del color en la puesta en escena fue el simbolismo, en su concepción opuesta al naturalismo del momento. Esta corriente se inicia a partir de 1885, principalmente en torno a la poesía, aunque sus principios o influencias se extienden pronto hacia otros campos, entre ellos, el teatro. Uno de esos fundamentos alude al sentido simbólico de la puesta en escena, donde el color adquiere un papel preponderante y expresivo, independiente de su valor referencial.

El simbolismo se inclina por la evasión de la realidad y por el predominio de la espiritualidad frente a la racionalidad. La narración deja de tener importancia y se prioriza la búsqueda de estados anímicos, de emociones, de sensaciones. El teatro simbolista hace visible lo invisible. Se posiciona contra el realismo y el naturalismo. En la escena, se traduce en un lenguaje poético conjugado con la música y los efectos lumínicos.

Las primeras representaciones simbolistas tuvieron lugar en el Théâtre del'Art, fundado por Paul Fort en 1890 y activo hasta 1892, y en el Théâtre de l'Oeuvre, que abrió sus puertas entre 1893 y 1900, bajo la dirección de Lugne Poe.

En el Théâtre de l'Ouvre se estrenó *Ubu rey*, de Alfred Jarry, en 1896 y, posteriormente, acogería obras del absurdo o de tintes dadaístas. Artistas franceses como Maurice Denis, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec o Vallotton, este último de origen suizo, colaboraron en las puestas en escena de dichos teatros.

Entre los autores más destacados cuyas obras se representaron en estos escenarios, se encuentra el dramaturgo belga Maurice Maeterlink, cuya obra *Pelléas et Mélisande*, calificada de teatro antiteatral, se estrenó en 1893 en el teatro de los *Bouffes parisiens*. Más tarde, en 1902, también basada en la misma obra, se estrenó la ópera homónima en el teatro Opéra-Comique de París, con música y libreto compuesto por Claude Debussy, uno de los compositores imprescindibles en este movimiento, junto con Richard Wagner.

Otras obras importantes que formaron parte del repertorio simbolista fueron *Salomé*, tragedia de Oscar Wilde, publicada en 1891, estrenada en el Théâtre del'Art, así como *La dama del mar*, de Henri Ibsen, publicada en 1888 y estrenada en Oslo; o *Sueño*, de Richard Strindberg, escrita en 1901. Una de las características que compartían estos textos era su carga simbólica y metafórica, a la manera de sueños, en los cuales se resaltaban los aspectos no racionales de los personajes.

Desde el punto de vista escenográfico, y en línea con los autores, los simbolistas reaccionaron violentamente contra el naturalismo del Théâtre-Libre de Antoine. En busca de

esa ruptura, insistiendo en los ambientes cromáticos y por medio de la perfecta coordinación de telones, iluminación, vestuario y hasta los olores, se pretendía lograr una atmósfera mística y mágica.

Esa ruptura del movimiento simbolista con el teatro naturalista, le lleva a convertirse, de algún modo, en antecedente directo de todas las reformas escénicas del siglo XX. El color se libera de su valor referencial, en la puesta en escena y, por extensión, en el vestuario⁵.

4. EL TEATRO Y LAS VANGUARDIAS

A principios del siglo XX, a través del arte abstracto, el color se percibe como elemento de expresión en toda su autonomía. Investigaciones anteriores de artistas como Cezanne, Van Gogh o Gauguin, dieron paso más tarde a corrientes como el impresionismo, el fauvismo y a una segunda generación de artistas como Klee o Kandinsky. Con todos ellos, el color se libera y se convierte en protagonista de las artes plásticas.

En la introducción a la exposición *Lo tienes que ver*, de la Fundación Juan March, dan cuenta de ello:

La aparición del arte abstracto a principios del siglo XX liberó al color de los dictados de la representación y de la primacía de la línea. Por primera vez, el color pudo consistir en su propia presencia en la obra, no sujeta a modelos narrativos ni a otros elementos de valor gráfico. (Fontán del Junco)

Esta recién adquirida capacidad del color en las artes plásticas tendrá su eco paralelo en el escenario y, por tanto, en el vestuario. Muchos de los citados artistas harán incursiones y colaboraciones con las artes escénicas. Como bien explica Marga Paz en *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, a comienzos de siglo XX:

La colaboración de las diversas artes entre sí provocó la inclusión en las producciones escénicas de los artistas plásticos de vanguardia, quienes efectuaron la conversión de los escenarios en un privilegiado campo de experimentación. [...] La radical renovación llevada a cabo en el campo escénico a comienzos del siglo XX discurrió en paralelo a los derroteros seguidos por las realizaciones de los artistas implicados en los movimientos de vanguardia en las artes plásticas. (11)

Muchos artistas plásticos irrumpieron en la escena, pero no todos desarrollaron posteriormente un trabajo teatral como tal. Otros artistas lograron integrar sus experiencias plásticas con la concepción dramática y algunas de sus aportaciones sobre el color influyeron en el vestuario escénico de manera determinante.

⁵ A partir de los escritos de Jacques Rouché, director del Théâtre des Arts en 1910, en palabras de M. Sierra Roldán Morán, «la indumentaria, en relación con la escenografía, estará subordinada a la idea general de conjunto, marcada por el director de escena. Estos postulados se llevarán a la práctica en el Théâtre des Arts, de manera que el proyecto de vestuario y, sobre todo, su relación con la puesta en escena, quedará prácticamente consolidado ya en los albores del siglo XX» (54).

5. PABLO PICASSO Y SU CONCEPCIÓN COLORISTA EN EL ESCENARIO

Uno de esos ejemplos fue Pablo Picasso. Su vinculación con el teatro data de finales de 1915, época en la que entró en contacto con Jean Cocteau, que dirigió entre 1916 y 1917 el ballet *Parade*, con música de Erik Satie y coreografía de Léonide Massine, para los Ballets Rusos. Picasso creó una escenografía y un vestuario cubistas, con la colaboración en este último de Giacomo Balla, artista futurista. *Parade* fue estrenada en 1917, en el Théâtre du Châtelet, en París.

En 1916, también vinculada a los Ballets Rusos, Natalia Goncharova había explorado la tradición del traje tradicional andaluz en el mismo sentido, con aplicación cubista de colores lisos que le conferían una fuerza sorprendente al vestuario.

Más tarde, en 1919, Picasso diseñó escenografía y vestuario para el ballet *El sombrero de tres picos*, compuesto por Manuel de Falla, también por encargo de Diaghilev. La pieza, basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, con libreto de Gregorio Martínez Sierra, y coreografía también de Léonide Massine, fue un ejemplo en estos tiempos de obra de arte total, en el sentido wagneriano.

Desde el escandaloso estreno de *Parade* en 1917, su trayectoria se va alejando cada vez más del cubismo.

Así como en *Parade* Picasso implementa su visión cubista, en *El sombrero de tres picos* aplica el sentido del color de su pintura en ese momento. En este sentido, cabe destacar los ecos que tuvo este ballet en la escena española en ese mismo periodo. La crítica y los estudiosos ensalzaron el tratamiento del color: «Pálido, casi neutro, el decorado hacía resaltar el vestuario de colores resplandecientes, las formas generosas de los distintos motivos, círculos, rayas, pliegues zigzagueantes, que parecían imbricados entre sí por sus contornos, amplios y oscuros» (García Márquez 14). Y más allá, se vinculó su puesta en escena con el futurismo y con las posteriores experiencias de Oskar Schlemmer, del cual hablaremos más tarde.

En febrero de 1920 se representó de nuevo *El sombrero de tres picos* en la Ópera de París, en un programa que incluía *La Boutique fantastique*⁶ y *Le Chant du rossignol*⁷. La crítica subrayó la superioridad de Matisse y de Picasso sobre el resto de pintores, en el dominio de la escena, del color y de la luz.

María Teresa Ocaña, cuando estudia las colaboraciones teatrales de Picasso entre 1916 y 1924, apunta a que su contribución «fue decisiva no solo para la evolución de su lenguaje plástico, sino también para la modernización de los espectáculos teatrales» (13).

⁶ Música de Rossini y decorados y vestuario a cargo de André Derain.

⁷ Con música de Stravinski y decorados y vestuario de Henri Matisse.

6. SONIA DELAUNAY Y LOS CONTRASTES SIMULTÁNEOS

Otra artista que tuvo una importante vinculación con los escenarios fue la pintora y diseñadora Sarah Elivna Stern, posteriormente más conocida como Sonia Delaunay. De origen ruso-ucraniano, inició su carrera artística hacia 1907, aproximadamente, junto a su marido, el también pintor Robert Delaunay. Ambos, desde muy temprano, se decantaron por el arte abstracto. Sonia Delaunay se dedicó pronto a las artes aplicadas, entre ellas, los textiles y el vestuario. Aplicó la teoría de los colores contrastados o contrastes simultáneos a la indumentaria y al traje escénico.

Los contrastes simultáneos, en referencia a la exposición que tuvo lugar en el Museo Thyssen (*Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda*, 2017) se definen del siguiente modo:

Pertenece a un conjunto de obras del mismo título en las que la pintora se aparta de la disgregación de la forma de los cubistas y futuristas y sintetiza admirablemente la trama de las «ventanas» y el ritmo de las «formas circulares» inventadas por Robert, alcanzando una pureza abstracta en la que el color es tanto forma como contenido. Lo que les interesa a Sonia y a Robert del color es el «movimiento» como agente generador del nuevo espacio de la pintura moderna. Para lograr este movimiento Sonia se vale tanto de los colores complementarios como de los contrastes de colores disonantes, como el azul y el rojo. (Museo Thyssen-Bornemisza)

De alguna manera, sobrepasó el marco de la pintura donde empezó con Robert Delaunay, volcando todos los fundamentos del color en las artes aplicadas. Especial importancia revisten sus trabajos textiles y sus diseños de indumentaria, y, en especial sus diseños de vestuario para la escena teatral del momento.

En 1918 diseñó el vestuario del ballet *Cleopatra*, por encargo de Sergei Diaghilev, para los Ballets Rusos y en 1920 se encargó del diseño de vestuario de la ópera *Aida*, estrenada en el Liceo de Barcelona. Un poco más tarde, en 1923 realizó el vestuario para la puesta en escena de *Le coeur à gaz*, (*El corazón a gas*), de Tristan Tzara, obra surrealista/dadaísta en tres actos, complicada parodia de «la nada» donde los personajes son partes de un cuerpo: ojo, boca, nariz, oreja, ceja y cuello. Existe un portfolio con los dibujos de Sonia Delaunay (Toledo Museum of Art). El espectáculo, según alguna crónica, acabó con la intervención de la policía, pero los trajes de Sonia Delaunay, basados en los contrastes simultáneos, fueron muy bien acogidos⁸.

7. KANDINSKY Y SUS EXPERIENCIAS ESCÉNICAS

El interés de las vanguardias por la escena a principios de siglo resulta evidente. En los años 20, para Vasily Kandinsky el color tenía un potencial de expresión y comunicación tanto en el arte como en el escenario. En línea cercana a las posturas de Appia y Craig, en cuanto al poder del color para crear atmósferas y transmitir emociones, añadía que el lenguaje escénico, al igual

⁸ Como curiosidad, en 1919 realizó también la decoración del teatro-café Petit Cansino, situada en la actual plaza de Pedro Zerolo. Existe alguna fotografía en blanco y negro del lugar (M. R. Giménez, blog Antiguos cafés de Madrid).

que la pintura, debe ser reducido a sus componentes abstractos, por las correspondencias entre colores, sonidos, luces y movimiento. Aunque su obra es esencialmente plástica, nos han llegado los dibujos y acuarelas que Kandinsky preparó en 1928 para la escenografía de *Cuadros para una exposición*, de Mússorgsky. Era un espectáculo de arte total, que integraba música, pintura y artes escénicas. Son diecisiete acuarelas y dibujos, además de un texto del artista y una partitura de piano, que se encuentran actualmente en el Centro Pompidou de París.

8. DIAGHILEV Y LOS BALLETS RUSOS

Muchas aportaciones de los artistas vanguardistas se reflejan de forma clara en los Ballets Rusos, dirigidos por Sergei Diaghilev. Sin duda, el riesgo y el deseo de renovación de este empresario visionario cambiaron la vida cultural europea entre 1909 y 1929. En los Ballets colaboraron músicos, poetas, pintores, coreógrafos y bailarines, inspirados por el concepto de obra de arte total. Compositores como Stravinski y Satie, Cocteau, Massine, Nijinsky y Falla trabajaron con los pintores más importantes del momento: Picasso, Robert Delaunay, André Derain, Henri Matisse, George Braque, Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov, De Chirico, Ernst, Sert, etc. Durante veinte años los Ballets Rusos crearon y definieron el ballet moderno, una forma que había roto con los convencionalismos musicales, coreográficos y escénicos del siglo XIX. Las aportaciones de estos artistas plásticos en el campo de la escena y del vestuario escénico, en particular en el uso del color, fueron importantísimas. La paleta cromática creció y multiplicó sus posibilidades a través de personalidades como Leon Bakst, Natalia Goncharova, Larionov y otros artistas rusos y europeos.

Como comenta Lynn Garafola, «la coherencia artística se convirtió enseguida en la característica propia de Diaghilev» (39). Y, añadimos, también la diversidad.

Uno de los artistas más destacados que trabajaron con Sergei Diaghilev fue Leon Bakst, toda una referencia en el diseño escénico. Sus trabajos más importantes los diseñó para estos ballets. Helena S. Kriúkova, destaca su visión cromática, su sentido del color, como su gran aportación a este campo, en su artículo «La magia del engaño. Dos palabras más sobre el señor Rosenberg (Leon Bakst)»:

Bakst llegó a desarrollar un sentido animal, incomprensible del ritmo cromático y composicional. Brutal, sensual, erótico y lacónico a la vez, violó los cánones del tradicional traje para el ballet, introduciendo en el sistema teatral europeo los cortes y las prendas de culturas lejanas o poco conocidas y transformándolos en teatrales, sujetos a las leyes del escenario. Se le considera inventor del nuevo traje escénico para la danza. [...] Para los modistos y joyeros franceses, los diseños de Bakst marcaban nuevas tendencias de la moda. [...] Como todo gran maestro, Bakst aproximó, mezcló y sintetizó, imaginó, inventó, mintió y embaucó. [...] Nos enseñó que conseguir inventar un vestuario teatral equivale a conseguir escribir una historia apasionante, llena de ritmos, acentos, tensiones, rupturas cromáticas y volúmenes reversibles. (10-11)

Otra figura destacada en el diseño de vestuario de los Ballets fue Natalia Goncharova, pintora, diseñadora gráfica y una de las fundadoras del grupo artístico *La cola del asno*, en 1912. Junto a su marido, Mijaíl Lariónov, ideó la teoría pictórica denominada rayonismo. A partir de 1915

vivió en París y colaboró con Diaghilev entre 1914 y 1929, experimentando con sus colores salvajes, con su sentido ruso del cromatismo en los trajes.

En 1914 diseñó la escenografía y el vestuario de *El gallo de oro*, de Rímski-Kórsakov, inspirada en los iconos religiosos bizantinos, la pintura primitiva y los juguetes populares rusos. Los trajes fueron pintados a mano por ella. Según Helena S. Kriúkova, «Diaghilev, temiendo a la reacción del público parisino, ordenó a los talleres que suavizaran los colores bárbaros de Goncharova» («La magia del engaño» 7).

Sobre su sentido del color cabría también valorar la serie de trajes inspirados en el folclore de Andalucía, en 1916. En esa fecha, en plena Primera Guerra Mundial, Alfonso XIII invitó a los Ballets Rusos de Diaghilev a actuar en España. Goncharova trabajó en los diseños del vestuario y los decorados de dos ballets: *Rapsodia española*, compuesta por Maurice Ravel, y *Triana*, de Isaac Albéniz y coreografía de Léonide Massine. Ninguna de las dos piezas llegó a estrenarse, pero sí quedaron los figurines de Goncharova, algunos de los cuáles se encuentran en el Museo Reina Sofía.

9. LAS APORTACIONES DE LOS ARTISTAS RUSOS DE VANGUARDIA. EL CONSTRUCTIVISMO RUSO (1900-1930)

Como subraya John Bowlt en *El teatro de los pintores*, a principios del siglo XX, el arte y las artes escénicas rusas alcanzaron un nivel sin precedentes de experimentación, innovación y logros, y sentaron las bases de las artes escénicas europeas del siglo XXI. Figuras como Diaghilev, Stravinski, Majakovsky, Malevich, directores como Alexander Tairov, Meierhold, Vakhtangov, y diseñadores como Léon Bakst, Alexander Benois, Alexandra Exter, Goncharova, Malevich, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Alexander Vesnin, etc., contribuyeron con sus trabajos a la escena del siglo XX. Se alejaron del sentido de los decorados del siglo XIX y pasaron a la construcción volumétrica y arquitectónica.

Uno de los movimientos más importantes del teatro ruso fue el constructivismo, corriente enmarcada en el arte abstracto, surgida alrededor de 1913 y cuyo máximo exponente fue Vladimir Tatlin. Esta corriente, con influencia del cubismo de Picasso, se distanciaba de los estilos tradicionales y decorativos y optaba por diseños más simples, geométricos, abstractos y prácticos, introduciendo la funcionalidad como concepto artístico y político. En relación al color y al vestuario, aportó una paleta audaz, con colores vivos y contrastes, que insuflaban dinamismo y vibración a la geometría de los trajes.

10. LOS BALLETS SUECOS

En una línea similar a la de los Ballets Rusos, Rolf de Maré, en 1920, creó y dirigió la compañía de los Ballets Suédois o Ballets Suecos, agrupación que se disolvió cinco años después. Se instalaron en París, entre 1920 y 1925. Picabia, De Chirico, Satie y muchos otros artistas colaboraron en sus espectáculos.

Merecen especial atención las aportaciones cromáticas del pintor cubista francés Fernand Léger con los dos diseños que le encomendaron. En 1921 diseñó el vestuario de *Skating Rink*, ballet compuesto por Arthur Honegger, basado en el personaje de Chaplin. La música, de estilo jazz, fue compuesta por Darius Milhaud y la coreografía fue creación de Jean Börlin. Posteriormente, en 1923, se encargó de la escenografía y del vestuario del ballet de Blaise Cendrars, *La Création du Monde*, una vez más con música de Darius Milhaud y coreografía de Jean Börlin. Léger creó un universo visual lleno de colorido y exotismo, como una composición escenográfica frontal a base de la utilización de pantallas en un escenario poblado de figuras mecano-cubistas inspiradas en la escultura africana primitiva.

En 1924 se estrenó el ballet dadaísta *Relâche*, con música de Erik Satie, libreto y decorados de Francis Picabia. Durante la representación, entre los dos actos, se proyectaba una película de René Clair, titulada *Entr'acte*.

Además de las aportaciones plásticas al mundo de la escenografía y del vestuario, estos artistas que trabajaron para los Ballets Suecos se adentraron en un nuevo tema que afectó de lleno al traje escénico y que dejó su impronta en la indumentaria del siglo XX, tanto en el mundo de la moda como en los escenarios: la geometrización del cuerpo humano. Aunque no es exactamente la cuestión que tratamos, podemos decir que fue otra de las grandes líneas por la que discurrió el devenir del traje escénico desde entonces, y que también podemos rastrear en el *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer.

11. LA BAUHAUS Y EL *BALLET TRIÁDICO*

La Bauhaus, escuela de arte, arquitectura y diseño, creada y dirigida por Walter Gropius en 1919 en Weimar (Alemania), tuvo una trayectoria corta y fecunda que dejó sus huellas en el diseño del siglo XX. Fue clausurada en 1933 por el gobierno de Hitler, como tantas manifestaciones artísticas del momento, calificadas de «arte degenerado».

La idea de la Bauhaus era unificar todas las disciplinas artísticas: diseño, pintura, arquitectura, danza, teatro, escritura, música y artesanía. Su gran aportación fue el desarrollo de los fundamentos académicos del diseño industrial y del diseño gráfico del siglo XX, y en cierta medida, también los del siglo XXI. Aún se considera la primera escuela de diseño del mundo y sus repercusiones artísticas y pedagógicas siguen siendo de gran relevancia en la actualidad. Las investigaciones en torno al diseño teatral fueron fundamentales y son todavía hoy objeto de estudio.

Oskar Schlemmer, escultor, pintor y diseñador, fue profesor de la Bauhaus desde 1920 hasta 1933, cuando fue destituido de su puesto e incluido en la lista negra elaborada por el gobierno nazi. Schlemmer centró su trabajo en la experimentación con la figura humana y en las investigaciones sobre el color. En 1922 estrenó el *Ballet Triádico*, un proyecto experimental de danza y escenografía teatral. La música fue compuesta por Paul Hindemith. El título del ballet alude al número «tres», que condiciona la estructura del montaje: tres actos, tres colores

(amarillo para la primera parte, rosa para la segunda y negro para la tercera). Y múltiplo de tres fueron las figuras danzantes que intervinieron: doce bailarines, con dieciocho trajes diferentes. Igualmente, las formas básicas que se trabajaron fueron la esfera, el cubo y la pirámide. Los colores primarios eran el rojo, el azul y el amarillo. Y tres fueron, también, las dimensiones del espacio que se trabajaron: altura, profundidad y anchura.

Los elementos escénicos: cuerpo, movimiento, espacio, luz, objetos y vestuario quedaron aislados, analizados y desplegados en un escenario minimalista.

En cuanto al vestuario, Schlemmer trabajó la geometría sobre el cuerpo humano: cilindros, conos, esferas, espirales. Los trajes limitaban los movimientos de los bailarines, debido al peso, a la forma y a las máscaras utilizadas.

Fue un proyecto de investigación de vestuario, espacio, danza y música. En el planteamiento, Schlemmer propuso que el color tuviera una función expresiva independiente de su valor referencial, aplicándola en todos los elementos de la escena: luz, espacio y vestuario.

12. LOS ESTUDIOS DE JOSEF ALBERS SOBRE EL COLOR

Josef Albers entró en la Bauhaus como estudiante y fue el primero que pasó a ser profesor, años más tarde. En 1933, debido a la persecución nazi, emigró a Estados Unidos, pasando a formar parte como profesor del Black Mountain College. Sus experimentaciones a partir del color como categoría independiente son conocidas en todo el mundo.

Su libro *La interacción del color*, editado en la Universidad de Yale en 1963, aporta un marco referencial de gran importancia para trabajar el color como categoría independiente. Esta obra se puede interpretar como el resultado de todos los estudios de color que estaban teniendo lugar en el arte desde 50 años antes.

Demostó que el color es un fenómeno completamente relativo y que su percepción cambia constantemente según su relación con otros. También corroboró que un mismo color es capaz de evocar múltiples lecturas, dependiendo del contexto, la iluminación y los tonos próximos. El poder del color y la energía creada por la yuxtaposición de valores cromáticos permanecería como una constante en su trabajo y se convertiría en el centro de sus enseñanzas.

Aunque su trabajo nunca traspasó el marco de la pintura y el diseño, sus postulados siguen siendo básicos en las artes escénicas y, más concretamente, en el diseño de vestuario escénico. Y es que, en el escenario, además de su significado simbólico o emocional, los colores del vestuario actúan entre sí y en relación a la iluminación y al fondo (a la escenografía). A través de la interacción del color es posible crear efectos visuales dinámicos, que cambian en diferentes momentos de la obra.

13. LA ILUMINACIÓN COMO BASE DEL COLOR EN EL VESTUARIO

Josef Svoboda, arquitecto y escenógrafo, creador de la llamada *Linterna Mágica*, estudió arquitectura y se interesó por el diseño escenográfico. Desde 1948 y durante más de 30 años diseñó escenografías para el Teatro Nacional de Praga.

Su trabajo se centró en la experimentación constante de la iluminación y sus efectos sobre la escena. Influido por los trabajos de Appia y Craig, concebía el espacio escénico como un medio expresivo autónomo y activo. Aprovechando los avances en electricidad que se habían producido en la primera mitad del siglo XX, trabajó la luz como elemento plástico, capaz de construir volúmenes, atmósferas y ritmos en escena. Craig había introducido la idea del espacio móvil y transformable, y Svoboda la perfeccionó, añadiendo la tecnología de la luz, a través de plataformas móviles, proyecciones y estructuras escénicas que cambiaban con la acción. Su obra puede verse como una evolución técnica y conceptual de los principios de Appia y Craig.

La inclusión de proyecciones en la puesta en escena se conocía desde principios de los años veinte. Artaud y Piscator ya experimentaban con estos efectos, pero fue en los años 50 cuando dichas experiencias alcanzaron su máxima expresión en la *Linterna Mágica*, su proyecto más conocido, basada en la mezcla de proyección de imágenes y presencia de actores. Aún hoy en día pueden verse sus representaciones en la ciudad de Praga.

Svoboda, pionero de la «dramaturgia de la luz», que le brindaba la atmósfera dramática a cada representación, es considerado, como comenta Diana Fernández:

Uno de los creadores de la escena de mayor trascendencia del siglo XX. La luz, su proyección sobre el volumen y la textura, la mezcla, el efecto real y simulado y la experimentación constante. Se convirtió en el artesano de la escena más tecnológico de los últimos tiempos.

Según Ángel Martínez Roger y Giorgio Ursini Ursic, Svoboda introdujo en la escenografía procedimientos modernos, basados en una novedosa percepción del espacio, del tiempo, del movimiento y de la luz como factores dramáticos. Exploró hasta lo imposible las posibilidades de la *dramaturgia de la luz*, abordando la plasmación de estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas.

Svoboda se dedicó a la luz y no al vestuario. No obstante, consideraba a este último como parte esencial de su concepción escénica y argumentaba que tenía que ser receptivo a la iluminación, a través de sus posibilidades de absorción o reflexión lumínica de los tejidos que lo conformaban y según la intención escénica. Además, sus experimentos lumínicos cambiaron e influyeron en el tratamiento del color en la escena y en el vestuario desde mediados del siglo XX. Aún es objeto de debate la influencia en mayor o menor medida de Appia y de Craig. Su trabajo influirá posteriormente en la obra de Robert Wilson.

Siguiendo esa línea de tratamiento del color a través de la luz, nos encontramos con el director, realizador y dramaturgo americano Robert Wilson, recientemente fallecido. Estudió

arquitectura y pintura y ha sido definido por algunos medios como el artista teatral más visionario del mundo (Rockwell).

Desde muy temprano, concibió sus espectáculos como experiencia visual total, a través del color y de la luz. Sus propuestas también integran las aportaciones tecnológicas del momento, siguiendo la estela de Svoboda. Se considera que ha llevado la idea de éste aún más lejos, desarrollando un teatro que se construye desde la imagen antes que desde el texto. Para Wilson, el espacio escénico y la acción visual se posicionan como el punto de partida.

A partir de los años sesenta, las producciones de Wilson revolucionaron radicalmente la forma y la estética del mundo del teatro y de la ópera lírica conocidas hasta aquel momento. En 1976 estrenó *Einstein on the beach*, espectáculo que marcó toda una nueva manera de concebir el teatro, y que supuso el inicio del llamado teatro de imágenes en el último cuarto del siglo XX y el primero del siglo XXI.

Con su característico modo de utilizar la luz, la búsqueda continua del movimiento y de la acción, sus obras se mueven a caballo entre varias artes. Wilson establece uniones y colaboraciones con los artistas, escritores y músicos de todo el mundo, y considera que lo más importante del teatro es la luz y aborda la consideración del color en estado puro, a través ésta.

Sus aportaciones han influido también en el color y el vestuario, siendo ambos componentes esenciales de su lenguaje escénico; el color es utilizado de manera simbólica, mientras que el vestuario es concebido desde el punto de vista escultórico. Sus paletas cromáticas evocan estados emocionales y atmósferas específicas.

14. INVESTIGACIONES EN EL CAMPO DEL VESTUARIO ESCÉNICO Y EL COLOR EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.

A partir de los años 60, se desarrolla un nuevo campo de investigación en torno a la Semiótica, en relación a la escenografía, al vestuario, al color y a la luz. Autores como Roland Barthes, Anne Ubersfeld y, posteriormente, Erika Fischer-Lichte, entre otros, se convierten en referentes de estas indagaciones.

Anne Ubersfeld plantea que la cuestión del color en el vestido tiene que ser analizada desde dos ángulos diferentes: de un lado, constituye una referencia simbólica codificada del personaje, que remite a aspectos como el rango social o su funcionamiento dramático. Por otro lado, forma parte del cuadro escénico, como elemento visual. De alguna manera, remite al sentido del color dentro del todo de la representación, y por otro, respecto al sentido interno del propio personaje. O, dicho de otro modo, existe una relación entre el color referencial y el personaje (y otra relación de naturaleza diferente del vestuario frente al cuadro escénico. El vestuario opera, en este caso, como escenografía móvil.

En la misma línea, Erika Fischer-Lichte se refiere a la importancia del color del vestuario dentro de la representación:

El vestuario puede realizar también funciones simbólicas generales, que no se refieren exclusivamente al personaje, sino a la representación completa. Con ayuda de similitudes y contrastes en el color, línea u ornamento, el vestuario puede indicar la existencia y cambio de determinadas relaciones entre los personajes o subrayar el significado de una figura; así p. ej. Los personajes más importantes llevan trajes de colores luminosos y, por el contrario, los llamados secundarios, tonos opacos, grises. (185)

Podemos decir que, desde finales del siglo XX, los estudios acerca del vestuario y el color se han visto impulsados en el ámbito de las artes escénicas. Así, otra autora a la que ya nos hemos referido, Helena S. Kriúkova, escribe, en relación al color:

No existen colores, sino las tonalidades que van cambiando según los tonos vecinos, la extensión de la superficie ocupada, la textura del soporte, la iluminación, y en el caso del traje, también según el movimiento de los cuerpos humanos. A esto hay que añadir que el color no es solamente un fenómeno físico y perceptivo, sino, y, sobre todo, un fenómeno social y una construcción cultural compleja. («Historia del traje escénico» 26)

Valentina Bari y Pheonía Veloz, investigadoras del vestuario en la representación teatral y audiovisual, publicaron en Argentina *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*, una de las últimas obras en castellano sobre el diseño de indumentaria en las artes visuales, y dedican un importante capítulo al estudio del color. Según estas autoras, en referencia a los estudios semióticos sobre imagen desarrollados por Roland Barthes, los años 60 marcan el inicio de un nuevo campo de formación del color como signo comunicacional, operando este en dos niveles diferenciados: denotado y connotado. El uso denotado relaciona el color en el vestuario con su referente directo, mientras que el uso connotado se relaciona con la propia escena, independizándose de las formas y texturas de la imagen. Su concepción, entonces, se acerca bastante a lo que planteaba Anne Ubersfeld en sus estudios de semiótica.

Continuando con el valor del color en una representación, Valentina Bari y Pheonía Veloz escriben que el color puede en sí mismo articular un discurso significativo en las acciones que llevan adelante los personajes. La sintaxis de color, definida como la organización de las relaciones y estructuras cromáticas para expresar conceptos visuales, interviene en el diseño del vestuario, a modo de dramaturgia:

Las proporciones de cantidad que se utilicen en una composición, ya sea en un vestuario único, en un grupo de personajes o en la totalidad de un espectáculo, sentarán las bases de la paleta de color general del diseño. Estarán presentes los colores dominantes, los colores asociados en menor cantidad como subordinados y proporción más pequeña, los acentos de color. [...] El estudio de cómo los colores se potencian o diluyen según su proximidad o cantidad posibilita la composición en el diseño de vestuario en relación a grupos y solistas, a figura-fondo o a la propuesta de luz que incide sobre la materia. Esto nos indica que la sintaxis resultante de un tipo de combinación no siempre tendrá el mismo significado, porque las variables de color son específicas para cada proyecto. (154)

En este sentido, la preparación de paletas de color se convierte en una herramienta fundamental del diseño de vestuario de un proyecto, «herramienta de traducción del análisis conceptual del texto al lenguaje visual». Lo explican del siguiente modo:

La paleta de color se conceptualiza como una de las transposiciones visuales del texto con un formato abstracto, donde el color no se inscribe en una forma figurativa, sino que es trabajado como una entidad en sí. Las relaciones de color se plantean a partir de la lectura del texto [...]. Así, la distribución del color se hará estudiando qué acción dramática lleva adelante cada personaje en relación a los otros. Una vez definido el tipo de combinación que el color aportará para contar esas relaciones, se amplía el estudio para cada personaje en función del tiempo de la historia. (Bari y Veloz 157)

En relación a la organización del color, proponen dos direcciones fundamentales. Por un lado, el eje sincrónico, asociado a lo conceptual, que se establece como corte vertical, donde se plantean las características generales de todos los personajes en relación a su mundo de espacios, familia, asociados, contrarios y acciones. Es la primera aproximación que se hace a la totalidad de los personajes. Por otro lado, el eje diacrónico como estudio de los personajes en el transcurso temporal de la historia. Es decir, la evolución del color en relación al personaje según el progreso de la acción, esto es, el camino horizontal. Ambos ejes, sincrónico y diacrónico, se modifican mutuamente.

Más adelante, en otro interesante capítulo, Bari y Veloz también reflexionan a propósito del color de la piel del cuerpo humano en la representación visual. Puntualizan que el color es inherente al cuerpo de quien actúa y que las particularidades de la piel, el pelo, los ojos, etc., tienen un correlato en las decisiones que se toman respecto al color del vestuario, el maquillaje, la iluminación y los espacios que habita quien actúa y el personaje que compone: «En el teatro, en cambio, la relación más importante del color con el cuerpo se da en el pelo, porque es lo que completa compositivamente la silueta» (159).

Por último, inciden en el papel de la luz dentro de toda esta orquesta: «El color de la materia del vestuario existe o no según cómo le incida la luz» (160). Y es que la iluminación tiene el poder suficiente para modificar, borrar o revalorizar las decisiones de color que se toman en el vestuario. De ahí la importancia de abordar el diseño de vestuario desde ambas áreas.

15. CONCLUSIONES

La cuestión acerca del color en el traje escénico adquiere importancia a principios del siglo XX, gracias a los distintos movimientos de vanguardia y a las investigaciones que impulsan todas las consideraciones acerca de la autonomía del color en las artes plásticas y escénicas, que afectarán al diseño de vestuario escénico.

En la segunda mitad del siglo XX, la iluminación cobra mayor interés en relación al color y al poder de comunicación y expresión, siendo, a partir de entonces, de particular interés trabajar el vestuario teniendo en cuenta las posibilidades lumínicas.

Dichas investigaciones siguen en marcha en estos momentos y resultan el fundamento del diseño de vestuario escénico y en la pedagogía sobre el mismo todavía a día de hoy. El color-materia y el color-luz proporcionan herramientas de análisis y de construcción de los personajes».

Artistas actuales, como son Pedro Moreno, Felype de Lima, Marta Pazos, Rosa M^a Andújar, Alejandro Andújar y algunos otros trabajan en nuestros escenarios y continúan abordando la complejidad del color en el traje escénico de manera práctica.

Quedan abiertos futuros trabajos que rastreen ese hilo fino tendido a comienzos del siglo XX y que llega hasta la actualidad.

REFERENCIAS

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma, 2022.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000.
- Bari, Valentina y Pheonía Veloz. *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*. Buenos Aires: Eudeba, 2021.
- Bowlt, John. «El constructivismo en el teatro». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233.
- Brown, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.
- «El teatro de L'oeuvre (1893-1900) nacimiento del teatro moderno». Museo de Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/es/agenda/exposiciones/presentacion/el-teatro-de-loeuvre-1893-1900-nacimiento-del-teatro-moderno>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Fernández González, Diana y Derubín Jácome Rodríguez. *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres, 2018.
- Fernández, Diana. «Josef Svoboda-La dramaturgia de la luz». *Vestuario Escénico*. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/11/12/josef-svoboda-la-dramaturgia-de-la-luz>. Acceso 12 noviembre 2025.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S.L, 1999.
- Fontán del Junco, Manuel. «Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto». Fundación Juan March, 2025. <https://canal.march.es/es/coleccion/acerca-exposicion-tienes-que-ver-48093>. Acceso 10 noviembre 2025.
- Garafola, Lynn. «Ballets rusos y ballets suecos». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 39-44.
- García-Márquez, Vicente. «Picasso, Falla y Massine: un trío histórico». *Picasso. El sombrero de tres picos*, Madrid: Fundación Juan March, 1993, pp. 11-20.
- Giménez, Miguel R. «Antiguos cafés de Madrid». <https://www.antiguoscafesdemadrid.com/2022/03/teatro-petit-casino-y-sonia-delaunay.html>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Gordon Craig, Edward. *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2011.
- Heller, Eva. *Psicología del color*. Múnich: Gustavo Gili, 2000.

- «Kandinsky en escena. Cuadros de una exposición: Entrevista a Mijaíl Rudy». Centre Pompidou. <https://artsandculture.google.com/story/KQXxjfHuCINxdA?hl=es>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Kriúkova, Helena S. «Historia del traje escénico: Grecia». *Revista Acotaciones* n.º 21, 2008, pp. 9-46.
- Kriúkova, Helena S. «La magia del engaño. Dos palabras más sobre el señor Rosenberg (León Bakst)». *Revista Acotaciones* n.º 6, 2001, pp. 9-28.
- Léal, Brigitte. «Picasso. El sombrero de tres picos». Fundación Juan March, 1993. <https://canal.march.es/es/coleccion/espectaculo-total-musica-pintura-danza-inauguracion-exposicion-picasso-20425>. Acceso 10 noviembre 2025.
- «Le Coeur à gaz». Toledo Museum of Art. <https://emuseum.toledomuseum.org/objects/43328/le-coeur-a-gaz-the-gasoperated-heart>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC, D.L. 2013.
- Martínez Roger, Ángel. «Appia: Un visionario viviente». *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, por Adolphe Appia, Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000, pp. 9-32.
- Martínez Roger, Ángel y Giorgio Ursini Ursic. «Joseph Svoboda, escenógrafo de la luz». Exposición en el Teatro Fernán Gómez, Diciembre 2008-Febrero 2009. <https://www.teatrofernangomez.es/sites/default/files/activity/files/20090126054151.pdf>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Merino Peral, Esther y Eduardo Blázquez Mateos. *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las Artes Escénicas*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2014.
- Ocaña, María Teresa. «La huella de Picasso en los Ballets Russes». *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona: Museu Picasso, 1996, pp. 12-13.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- Paz, Marga. «El teatro de los pintores». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 11.
- Rockwell, John. «Staging Painterly Visions». *The New York Magazine*, 15 noviembre 1992.
- Roldán Moral, María Sierra. *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*. Madrid: Ed. Síntesis, 2017.
- Ruiz del Árbol, Marta. «Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda». Museo Thyssen -Bornemisza, 2017. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/sonia-delaunay-arte-diseno-moda>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

