



El maleficio de la Mariposa, decorados de Salvador Dalí. Federico García Lorca. 1927

De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936

Ignacio Galiardo Vivas

Resumen: Escenografía del teatro español de las décadas 1920 y 1930. Prestando especial atención en las propuestas de vanguardia ya que consideramos las imprescindibles para lograr comprender la nueva evolución espacial.

Para ello ha sido conveniente una contextualización en la escenografía teatral europea.

En el ámbito europeo se prestará especial atención a Gordon Craig, la Bauhaus y los Ballets Rusos.

Mientras que la escenografía española, que es el pilar que tratar, se dividirá en dos; tradicional y de vanguardia. Dando prioridad a la estética que nos proporcionarán las propuestas de los autores Rivas Cherif y García Lorca.

Palabras clave: Escenografía, Estética, España, Rivas Cherif, García Lorca.

Abstract: Scenography of the Spanish theater of the 1920s and 1930s. Paying special attention to the avant-garde proposals as we consider the essentials to understand the new spatial evolution.

To that end, it has been convenient to contextualize European theatrical scenery. At the European level, special attention will be paid to Gordon Craig, the Bauhaus and the Russian Ballets.

While the Spanish scenery, which is the pillar to be treated, will be divided into two; traditional and avant-garde. Giving priority to the aesthetics that the proposals of the authors Rivas Cherif and García Lorca will provide us.

Keywords: Scenography, Aesthetics, Spain, Rivas Cherif, García Lorca.

I LA ESCENOGRAFÍA DE VANGUARDIA EUROPEA.

Para comprender el foco artístico que reside en España y la nueva reflexión sobre los espacios es necesario enfocarnos de manera introductoria en las soluciones que están siendo frente revolucionario en Europa. Francia, Italia y Alemania van a la cabeza de estas nuevas representaciones.

El concepto estético varía en gran medida por la aceptación y la extrapolación que se ha producido con los conceptos espaciales de varios de los ismos. Un dinamismo plástico hacia la mayor libertad de movimiento, que a su vez es más libre por jugar con la mente, es conjugado directamente por la escenografía.

España bebe de estas vanguardias europeas. Tendremos artistas de gran calidad, pero serán casos aislados. No podemos situar la escenografía española como un pilar para la vanguardia europea.

Es necesario entender que la dinámica que afecta a las nuevas soluciones escenográficas surge del problema que refleja la idea de que una imagen tridimensional, como es la figura, el componente del actor o el mobiliario que se encuentra frente a una estructura espacial bidimensional, hacen que predomine el fracaso de la perspectiva¹.

Es decir, surge del conflicto visual que se provoca entre la realidad del actor, con el aspecto ficticio de un telón decorado a modo de pintura paisajista que, aunque este bien resuelta en idea y proporción choca con el actor en dos planos superpuestos que no tienen nada que ver el uno con el otro. Se encuentra una barrera mental de la concepción espacial que hace que el espectador no consiga ver la realidad escenográfica.

La transición a la anulación de los telones decorados es pausada. De la nueva concepción espacial en los decorados trabajaría sobre todo Gordon Craig, del que hablaremos posteriormente.

Para entender esta evolución, en torno a 1910 y 1920, surgen propuestas de telones que provienen de las corrientes de pinturas de vanguardias, como la pintura abstracta y el surrealismo.

Se empieza a asimilar el fracaso del telón decorado con paisajes de fondo realista que no dan la similitud. Con esta asimilación se inician en el trabajo de telones decorados, pero con influencias de esta pintura de vanguardia y alejándose de la imagen realista. Alejándose de la mimesis. Es paradójico que justo cuando la solución plástica en la escena se aleja de este reflejo de la realidad es cuando provoca en el espectador una visión más real de la escena. En la mayoría de las ocasiones el estar alejado de este símil compositivo lo acercará con mayor suerte a la dramaturgia. Esto se debe a que el receptor es capaz de mirar más allá de lo físico hacia la reflexión o proceso mental autónomos que dan libertad al espectador para construir la escena libremente a través de formas simples y el soporte literario.

Este carácter simplista no interfiere en absoluto en la solución estética. La simplificación de las formas requiere una descomposición de estas para que luego el espectador las pueda componer. Así pues, estaría hablando de un proceso que requeriría la descomposición de las

1 PLAZA CHILLÓN, José Luis: Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp.95.

formas del escenógrafo o dramaturgo para que luego estas sean recompuestas en el proceso receptivo del espectador.

Habría varios focos en la Europa del momento que experimentaban con atino sobre las nuevas puestas de escena con una intención espacial diferente.

La *Sala a la italiana*² siempre fue, y sigue siendo, la forma común y predominante. Frente a otras propuestas espaciales esta razón tradicional entre teatro y público fue y sigue siendo la triunfadora. Es la solución arquitectónica que se da casi en todos los teatros del mundo. Escenario frente a un patio de butacas. Nos lleva a reflexionar sobre el gusto del espectador en gran medida por distanciarse de la escena, y ser, precisamente eso, un espectador a todos los méritos. El sentido cognoscitivo de ser la tercera persona puede producir un placer pasivo que permite al público ser el crítico, frente al espejo, y sin sentirse dañado ante cualquier acción, como un gozo voyerista. La propuesta de escenografía italiana consiste en la disposición del escenario frente al público.

Habrán nuevas propuestas a lo largo del siglo XX que se diferencien de la disposición tradicional. Muchas de estas nuevas propuestas tendrán un marcado carácter ideológico y también sociológico. Escenarios situados en el centro y butacas a los cuatro lados, rompiendo la teoría de la cuarta pared. O la anulación de un escenario sobre elevado.

Tenemos que entender que son muchos factores los que llevan a la nueva representación, no sólo hay un foco o un porqué. Las nuevas tecnologías tienen que adaptar al teatro a nuevas posibilidades. Escenarios móviles y luminotécnicas reguladas, que tienen un punto de unión con el arte cinético³.

Otro de los factores será la irrupción del cine, ya en todos los estratos sociales. Es irremediable que el cine afectará a la estética teatral, de hecho, el cine afectará a la estética en el sentido más amplio de la palabra.

Da la impresión de que según avanza el siglo XX el cine come el terreno comercial al teatro. En esta línea escribe Arnold Hauser⁴, que a la vez que dota de valor la representación teatral creo que la trata de una manera tradicional y conservadora. La progresión estética que tiene el teatro en torno a 1930 no sólo la tiene, si no que la debe de tener para no morir y quedarse como un ritual anticuado y sacralizado.

Clave será la renovación que se produce en este siglo es la figura del director de escena. Hasta el momento había quedado reducida a una intención meramente empresarial. Ahora engloba un todo artístico⁵.

2 DIETERICH, Genoveva: *Diccionario del teatro*. Madrid. Alianza Editorial, 2007, pp. 19.

3 BÉRTOLA, Elena: *El arte cinético: El movimiento y la transformación, análisis, perceptivo y funcional*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1973.

4 HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1964.

5 OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra, 1990, pp. 365.

II GORDON CRAIG.

Será una de las figuras más importantes del Nuevo Teatro Europeo. Nace entre el siglo XIX y XX. Su concepción espacial es vital para este siglo. Una de las premisas de la propuesta escénica de Craig es la anulación del realismo. Asimilando que es un revolucionario en la dinámica espacial, Craig sustituirá el concepto de decoración por el espacio escénico⁶. Entendiendo la decoración como esa construcción de la falsa realidad que como hemos hablado anteriormente, ya en el siglo XX vemos que no transpola casi nunca la intención de la dramaturgia. Basándose en una propuesta de raíces, con principios relevantes como la improvisación.

Esta idea de principios no es más que una asimilación de las ideas primarias estéticas. Como la utilización de elementos geométricos y colores primarios. Para precisamente transmitir al espectador la verosimilitud del acto escénico acontecido.

Será muy claro con la simplificación de materiales. Critica directamente los telones pintados, por lo que hace referencia al fracaso de la perspectiva en dos dimensiones. Así pues, hace la propuesta de la consecución del espacio con “biombos” blancos que se disponen en la articulación en base a la escena. Que sean blancos es un concepto muy importante tiene su porqué en el uso de la luz de color. Los focos de color se plasmarían en las pantallas blancas y esto permite la versatilidad plástica adaptable a cada momento específico en el drama de la escena.

Es interesante que esta idea esté siendo retomada por iniciativa de los teatros independientes en plena actualidad. Debido al recorte de presupuestos con una idea que es ágil, barata y versátil. En España todas las compañías casi en su totalidad han optado por decorados de carácter minimalista, esto permite abaratar los costes y así obtener un mayor beneficio sin que el espectador vea mermada la intención estética ya que la puesta en práctica de una representación teatral es, al menos en España, un proyecto económicamente muy complejo.

Aunque tenemos que entender que esta idea de la nueva representación espacial vendría dada principalmente por las investigaciones pictóricas que llevaban precisamente a eso, a una nueva concepción del espacio.

Estos mismos pintores o corrientes artísticas tomaron en muchas ocasiones una actitud activa ante el teatro y una implicación en primera persona. Mondrian o Kandinsky. El Constructivismo ruso, el Futurismo, el Cubismo o la Bauhaus son de gran influencia y marcan el camino a seguir. Otra de sus teorías más interesantes es la de asimilar el actor como la “Supermarioneta” en la que toma al actor como un elemento de la composición plástica. El actor es una de las disposiciones, una materia más para la configuración estética, aunando la escenografía y el actor en la misma cosa.

En esta misma idea trabajará el estudio de la corporeidad, y las medidas del hombre como elemento artístico-matérico en sus proporciones La Bauhaus, y concretamente Oskar Schlemmer.

6 23 PLAZA CHILLÓN, José Luis: Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp. 96.

III LA BAUHAUS.

Supone un antes y un después en prácticamente todos los ámbitos plásticos, no va a ser menos el teatro que toma una connotación muy interesante de analizar. De la mano de Oskar Schlemmer se encuentra en el teatro un interesantísimo foco de investigación.

De esta manera el teatro no se había enfocado a una escuela de actores y actrices sino a una investigación continua sobre las formas, que resultaba muy interesante en sus juegos escénicos, incluso hacía otras áreas artísticas como la pintura, la arquitectura y la escultura.

Schlemmer se centró en una educación teatral experimental desde la corporeidad, sobre todo en la combinación de danza, uniendo en el todo artístico de lo que originalmente habrían sido múltiples formatos. De tal forma, consigue con el Ballet Triádico una conjunción estética tan moderna que se podría apreciar visualmente a día de hoy como una propuesta de las más contemporáneas. Oskar Schlemmer prestaría gran atención a la figura humana como forma de medida, algo similar a lo que haría Le Corbusier.



Ballet Triádico de Oskar Schlemmer, Bauhaus, 1922.

Para entender la nueva conceptualización del espacio escénico podemos mencionar al Lissitsky en 1922 “El Pintor la subir al escenario, se hizo arquitecto”. Nos da muestra de la relevancia, sobre todo plástica que se produce en la escena en una revolución total.

IV BALLETS RUSOS.

Promovidos por la figura de Sergei Diaghilev⁷. Trabajaría con Stravinsky, Boris Godunov y Musorgsky. También lo haría con artistas españoles de primera fila que colaborarían en *El sombrero de tres picos*, obra a la que prestaremos posteriormente especial atención.

La obra *Scheherazade* supuso una revolución en la estética europea por su carácter orientalista, tratando la temática de *Las mil y una noches*. La propuesta escenográfica resultó muy llamativa a la mayoría de la población que descubrió con esta obra un gusto y una moda por la estética oriental, que hasta el momento sólo era conocida por círculos menores. El gusto orientalista tras la obra se extrapoló tanto que afectó a la decoración de mobiliarios en casas y palacios, así como en joyería u otras denominadas como artes menores.

Diaghilev trabajó con su compañía durante 20 años, desde 1909 a 1929. Y fue clave para comprender la evolución de la historia del teatro, por supuesto, también para la evolución del teatro español. Las propuestas de los Ballets Rusos siempre estuvieron en primera fila de vanguardia y, además, contaron con el apoyo del público.

V MAX REINHARDT.

Se ensalza el concepto orgánico de su propuesta escénica. Se interesa por el planteamiento plástico de Craig y le da una nueva vuelta con la incursión de elementos naturales vegetales, árboles y césped.

Además, le querría dotar de una realidad en el uso de la luz colocando en las partes más altas del escenario focos con el sistema del tetracolor⁸; blanco, amarillo, azul y rojo. Esto le permitía la mayor combinación plástica y una realidad sensible a la idea de reflejar la luz natural.

VI ERWIN PISCATOR.

Tiene una intención de darle la vuelta a la *sala italiana* y busca nuevas formas de distribución espacial.

Pero es un concepto que sobre todo está centrado en el público. La distribución de las localidades es algo muy a valorar, como cualquier punto de visión físico de cualquier espectador ante cualquier obra.

Desea terminar con la distribución de las localidades por clases sociales, aunque finalmente el que le daría forma a la idea sería Walter Gropius con su concepto de *Totaltheater*⁹.

Esta intención fue tomada conceptualmente en gran medida en ideas de proyectos españoles como Misiones Pedagógicas o La Barraca. Pero, aunque tenía sesgos y se hizo menciones a Piscator había otras intenciones. Una culturización del pueblo en la idea de García Lorca mucho más que de una lucha o conflictividad social.

7 PITTAU, Verónica Patricia: "El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie." *Revista del Instituto Superior de Música*, 2013.

8 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 45.

9 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 46.

Tenemos que tener en cuenta que las obras que representaron La Barraca fueron clásicos españoles¹⁰, no hay ese interés. Lorca no predicará con la idea de Piscator, o al menos, no del todo.

VII BERTOLT BRECHT.

Aunque no esté tan centrado en una línea estética es conveniente mencionarlo por hacer un teatro de acción social. La idea de un teatro comprometido en su obra es clave para entender el teatro como obra accesible a todos los públicos. El teatro como una forma de acción práctica hacía el pueblo. La dramaturgia de Brecht fue puesta en cuestión posteriormente por Buero Vallejo¹¹ que criticaría el énfasis del distanciamiento de la obra hacia una idea de la narrativa que pretendía dar la prioridad al texto y no al sentimentalismo, así Brecht pretendía acercar la idea de esa educación social y acción práctica mediante el teatro.

Su teatro activo va muy en línea de lo que se entiende por teatro educacional. Brecht supone una de las figuras más relevantes de la dramaturgia de toda la literatura. Su obra literaria está cargada de intención plástica, asimilando las mismas expresiones para analizar su obra que cuando vemos una obra pictórica, entendiendo así una unión de todas las artes.

VIII EL TEATRO RUSO.

Tras la Revolución Rusa surge una implicación directa e interesada del estado en el arte. Ya que comprenden que el arte es un foco más para movilizar la conciencia de los hombres en aras de la intención del movimiento partidista. Usando el teatro en gran medida como foco de acción.

Establecemos tres corrientes de teatro en este momento. La primera, sería la más revirada a la izquierda. En esta vemos el teatro revolucionario, del proletariado, con teatro a la improvisación, callejeros y al aire libre. Tendría a Meyerhold como representante.

La segunda sería la corriente de centro. Que sería el teatro del estado, los infantiles, progresivos y de cámara. Con Lanacharsky.

Y la tercera sería la más afincada a la derecha con el teatro del arte de Moscú y los nuevos cafés burgueses. Que tendría a Stanislavski. Stanislavski sería una figura clave en los Estados Unidos, es el teórico que da vida al método más usado actualmente para la representación actoral, extrapolándose sobre todo en el cine hollywoodiense. Un método que busca la realidad absoluta con el sentimentalismo del texto, la mimesis entre texto y actor a través del rigor y la corrección de las formas¹². Establece que el hombre corrige al hacerse personaje sus defectos en sus movimientos corporales y bocales hacía lo que el hombre debe ser. Pero todo esto dotado se esa verosimilitud a través de una carga de conciencia que reside siempre en la realidad literaria.

IX ESCENARIOS DADAÍSTAS.

10 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 47.

11 Buero Vallejo, Antonio: "A propósito de Brecht" *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

12 STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Unión Soviética. 1949.

Ejemplo de ellos son el de Francis Picabia o Sonia Delaunay. Acciones como “bicicletas colgadas de telones y bultos misteriosos esparcidos por acá y por allá”¹³. Esta búsqueda de la contextualización del objeto en ocasiones ha ido muy de la mano de escenarios identificados con el surrealismo y el mundo onírico. Ya que no siempre se ha sabido vislumbrar las diferencias entre esa descontextualización que pueda tener una búsqueda intelectualizada con esa sub-realidad que nos presentan los sueños.

Esto todavía se vuelve más complejo cuando vemos que las propuestas de Delaunay son siempre muy coloristas. Por tanto, no se establece una separación clara entre corrientes estilísticas. El todo artístico que muestra la representación de la obra teatral, aunando tantos conceptos hace casi imposible establecer divisiones. La forma más coherente es estudiar las partes que presenta y representan, y con ellas llegar a comprender el todo.

X PANORAMA ESCENOGRÁFICO ESPAÑOL.

Habiéndose expuesto las ideas contemporáneas y estableciendo con ellas el proceso de intelectualización de los autores europeos. Vemos su repercusión en la escenografía española. En una unión de conceptos que será siempre indisoluble para comprender nuestra propia estética.

A continuación, establecemos la dinámica compleja pero clave para comprender nuestro teatro actual.

Desde la segunda década del siglo XX hasta la irrupción de la Guerra Civil española encontramos una intencionalidad artística en el teatro español tremendamente enriquecedora, por ello, mi interés en destacar este periodo histórico. Que, pese a englobar apenas 15 años mantiene una revolución total del teatro, hoy en día vigente.

Tenemos que comprender y reflexionar sobre estas dos décadas casi con un eje neurálgico que se vertebra en dos figuras a las que posteriormente dedicaremos especial atención Rivas Cherif - García Lorca.

Sin este eje posiblemente este trabajo no tendría sentido ya que ellos son la vanguardia española, y además supieron acercarse al público, algo que no debemos descuidar si queremos entender que la vanguardia puede y debe llegar a una acción social y que esta recale a una nueva estética de cara al futuro siglo XXI.

Así pues, dividimos el teatro español en función a su estética. Primero estructurando un teatro de estética tradicional para continuar después con la estética de vanguardia.

Antes quiero hacer mención ya que considero bastante acertada la división de corrientes escenográficas de la España de los años veinte y treinta que realiza José Luis Plaza Chillón¹⁴ quiero dedicar un especial apartado a verificar esta estructura siguiendo de manera fidedigna su exposición. La división en tres tendencias sería;

“Tendencia escenográfica Tradicional” dedicada a una idea similar a lo que entendemos por teatro tradicional o teatro comercial, muy vinculada al apartado que hemos denominado estética tradicional. No hay ningún interés por la renovación, en una representación realista.

13 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 65.

14 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp. 98.

Esta tendencia sería llevada a cabo por escenógrafos puros.

“Tendencia puramente artística” como la tendencia que refleja las influencias de los ballets rusos, y muy vinculada a la idea de Teatro de Arte, la figura de Martínez Sierra y el Teatro Eslava de Madrid. Muy vinculada también a escenógrafos que han sido de gran calado para la historia de la escenografía española como Sigfrido Burmann y Manuel Fontanals a los que dedicamos especial atención.

“Tendencia vanguardista o moderna”, esta sería la última tendencia según Plaza Chillón. Que estaría más cercana a los años de la república. Nos pone de ejemplo el montaje de *Mariana Pineda* de García Lorca con decorados de Salvador Dalí en 1927. Y destaca otros tantos artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Joan Miró, Maruja Mallo, Ramón Gaya o Norah Borges¹⁵. Y Plaza Chillón afirma que La Barraca será uno de los pocos experimentos verdaderamente de vanguardia que lograron llevarse a cabo.



Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna” de Alberto Sánchez.

Es curioso observar que precisamente el teatro más moderno en su concepción plástica se ha llevado de la mano de pintores que no han tenido una formación escenográfica específica. No obstante, mi división no será en tres tendencias sino en dos, pues no considero que la división entre Burmann o Benjamín Palencia se encuentren tan lejanas, ambos creo que dan una muestra tremendamente moderna, y si acaso Burmann muestra algunas formas más conservadoras no será por su concepción de la idea estética sino por una adaptación a la idea de la Cía.

También José Luis Plaza Chillón dividirá el teatro del momento no sólo desde un sentido es-

15 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998.

tético sino también desde el aspecto más sociológico¹⁶. Esta división la hará también en tres:

“Teatro burgués, de tradición decimonónica y realista” con Jacinto Benavente y su escuela, y la corriente poético-modernista.

“Teatro elitista”, con dos actitudes principalmente: primera actitud, la del Noventaycho y el Novecentismo, que iría desde la actitud más tradicional de Azorín a la más renovadora de Valle-Inclán. Y la segunda actitud, la del teatro de la Generación del 27, es la más innovadora, en algunos casos llega a una auténtica actitud de vanguardia.

“Teatro popular” con dos variantes, el teatro cómico de los hermanos Quintero como autores más destacados y el teatro lírico con la opereta y la zarzuela.



Escena de El Patio, de los Hermanos Quintero.

16 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.23.

XI ESCENOGRAFÍA TRADICIONAL EN ESPAÑA. EL TEATRO COMERCIAL.

La producción teatral encuentra su principal foco en Madrid, fruto de un gobierno en este momento muy centralizado. Las grandes producciones consiguen aglomerar a un porcentaje amplio de la sociedad. De 1926-27 un total de 11.362 representaciones. En 1927-28, 12.046. En la temporada 1928-29, 12.291 representaciones, y el aumento continuará hasta 1929-30 con hasta 12.332 representaciones. La tónica se rompe con 1930-31, la inestabilidad política hace rebajar las representaciones hasta 2.100 menos, serán 10.263 representaciones realizadas¹⁷.

Con el cambio de gobierno no vemos un reflejo que modifique el teatro comercial. De hecho, en la república a penas tendríamos nuevos autores. Esto es debido a que precisamente Benavente o Arniches siguen triunfando, así asegura su rendimiento monetario. En el ámbito de la escenografía tradicional también triunfan Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Entre las compañías que tomaron mayores representaciones del Teatro Español de Madrid, destacan en 1930-31 las compañías de Margarita Xirgu, y alguna representación del Teatro Pinocho que tuvieron como autor precisamente a Salvador Bartolozzi, por último, también destacó en 1931 la Cía. De Guerrero-Díaz de Mendoza.

En la temporada 1931-32 destaca la compañía de José Cabarga, dirigida sobre todo a la ópera, con varias reinterpretaciones de Giuseppe Verdi, pero una vez más las más representadas fueron de la compañía Margarita Xirgu, esta vez como Xirgu-Borrás. Este año vemos 8 representaciones de la compañía Teatro de Arte de Moscú.

En 1932-33 vemos que la compañía Xirgu-Borrás sigue acaparando las mayores representaciones, de esta temporada aun así destacamos las representaciones de la compañía La Barraca.

De 1933 a 1934 destacaron Xirgu-Borrás y Meliá-Cibrián. Al igual que en 1934-35 en la que lo que destaca es el descenso de espectáculos de manera drástica.

17 DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid. Colección arte serie teatro, 1997, pp. 375.

XII ENFOQUE TRADICIONAL DE RIVAS CHERIF Y MARGARITA XIRGU.

Rivas Cherif es uno de los mayores renovadores del teatro español. No obstante, es consciente de que el público mayoritario pide un teatro comercial, con una estética conservadurista a grandes rasgos.

Desde el teatro comercial, hace peripecias para encontrarse en una línea estética intermedia que triunfe sin quedarse en la ambigüedad artística. Una muestra de esto es el estreno de *Fortunata y Jacinta*¹⁸ obra de Benito Pérez Galdós, Rivas Cherif acomete el montaje junto con Margarita Xirgu.



Fortunata y Jacinta, de Benito Pérez Galdós, Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1930.

El momento de estreno de la obra de Galdós es clave en su contextualización social. Galdós era conocido y reconocido por el público, pero en este momento se encontraba alejado de la esfera que envolvía el mundillo.

Salvador Bartolozzi realizaría el decorado y los figurines, es interesante tener en cuenta que Bartolozzi en ocasiones también fue uno de los escenógrafos más relevantes en la renovación española. Esto nos muestra de la flexibilidad de este frente a la petición del director.

Consiguiendo adaptarse a la idea y oponiéndose en gran medida a una concepción estética que está ligada a la personalidad del escenógrafo, entendiéndolo como una desmitificación de la idea del escenógrafo con una corriente artística que le defina. Es decir, en la preparación del escenógrafo hay una versatilidad que permite adaptarse a la petición de la compañía. Adaptarse por reglas generales a unos parámetros que le han sido indicados en cierta medida, y en muchas ocasiones con unas líneas muy cerradas.

El pintor, o artista que dedica parte de su trabajo a la escenografía no suele permitir estas distinciones, se cierra en la idea de su personalidad.

No quiero hacer con esto una reflexión categorizadora sobre qué es lo correcto, simplemente plantear la idea ya que en mi reflexión no admito ni dejo de admitir ninguna de las dinámicas de trabajo como correctas.

Retomando la figura de Rivas Cherif, en esta época, junto a Margarita Xirgu. Habían emprendido varios proyectos teatrales muy al hilo con lo que el público pedía. Casi siempre a unas referencias urbanas y hogareñas que al espectador le resultan muy atractivas por sentirse identificado.

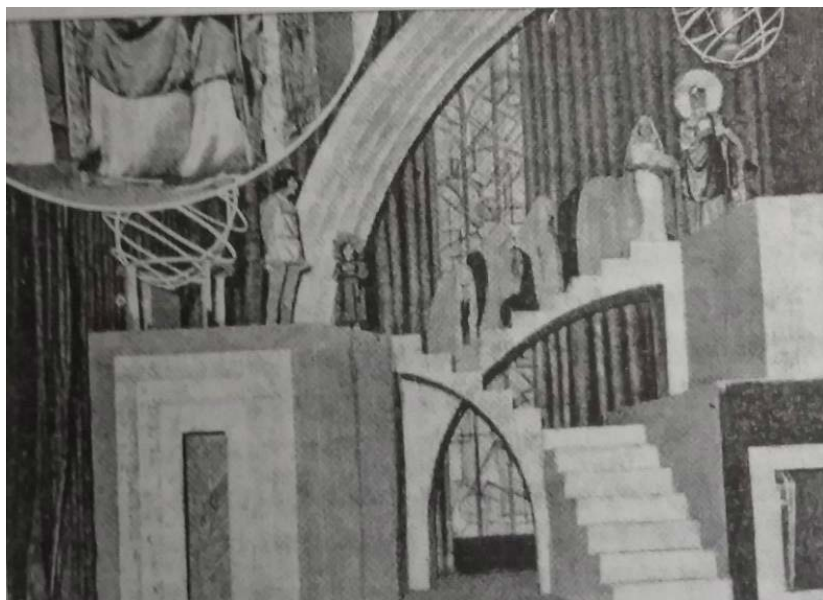
18 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp.171.

Otras de las obras de este momento podrían ser *La Calle*, de Elmer L. Rice, para el Teatro Español de Madrid en 1930¹⁹ o *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente, para el Teatro Muñoz Seca de Madrid en 1931²⁰.



La Calle, de Elmer L. Rice. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid, 1930.

En la misma línea de una consecución de teatro cercano a públicos afluentes en gran formato, vemos la reinterpretación de obras clásicas, las cuales Rivas Cherif consigue sacar con éxito casi en su totalidad, y que también vemos aquí que trabaja junto a Margarita Xirgu como es el caso de *El gran teatro del mundo*²¹, de Calderón de la Barca, para el Teatro Español de Madrid en 1930.



El gran teatro del mundo, de Calderón de la Barca. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1930.

19 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp.194.

20 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 183.

21 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 227.

En esta puesta en escena, Rivas Cherif y Margarita Xirgu se acercan mucho más a su énfasis de la realización de un teatro moderno. En este caso vemos una simplificación de las formas, hacia una búsqueda geométrica que supone un avance hacia las nuevas representaciones espaciales.

Otro de los grandes éxitos de la revalidación de Rivas Cherif en la modernización del teatro clásico fue la utilización del teatro romano de Mérida, entonces olvidado. Con lo que se denominó Primer Festival Popular de Arte Clásico en 1933, aunque la idea original según palabras de Rivas Cherif es conceptualmente de Margarita Xirgu.

Esta idea de revitalización del teatro griego fue apoyada económicamente por el Ministerio y contó con muchos medios artísticos, tras una pequeña gira que finalizaría con una representación gratuita en Madrid. La obra sería *Medea* de Séneca.

Es muy importante hacer hincapié en la relevancia de revitalizar el teatro romano de Mérida, y poder hacer esta representación teatral al aire libre, encontrando esta puesta en escena como un concepto de arte total, algo que da muestra de su contemporaneidad²².

La representación de *El alcalde de Zalamea* en 1934 también supone un acontecimiento muy importante para la historia del teatro español. Sin tampoco llevarnos a exacerbaciones es interesante por su montaje en la plaza de toros de Las Ventas de Madrid. Esto ya da muestra del interés por acercar los clásicos españoles al público, algo que pondría también en práctica La Barraca o las Misiones Pedagógicas.



Medea, de Séneca. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Romano de Mérida. 1933.



El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca. Cía. Xirgu-Borrás. Dir. C. de Rivas Cherif. Plaza de toros de Las Ventas de Madrid. 1934.

22 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 267.

En 1935 es el centenario de Lope de Vega organiza la Compañía de Margarita Xirgu y con la dirección de Rivas Cherif las nuevas versiones de *La Dama Boba*, *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón*. La idea estatal era promover estos espectáculos, idea que incumplió en gran medida sus objetivos debido a la inestabilidad estatal.



El villano en su rincón, de Lope de Vega. Cía. Xirgu-Borrás. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1935.

Jugó un papel importante para la modernización de estos clásicos el escenógrafo Sigfrido Burmann. En el caso del montaje de *El villano en su rincón* el éxito fue unánime tanto por la crítica como por el público, considerándose totalmente acertada la renovación de la obra de Lope. Incluso el éxito de *La dama boba* hizo retrasar la representación de *Yerma*²³.

XIII IRRUPCIÓN EN ESPAÑA DEL TEATRO DE VANGUARDIA.

Sería importante contextualizarlo con la Sociedad de Artistas Ibérico que se acometería en el Retiro de Madrid en 1925. Esta Sociedad constituía una exposición de unas 500 obras expuestas en el Palacio de Velázquez.

De la línea de estos Artistas Ibéricos hubo un grupo que se trasladó a París en busca de nuevos horizontes estéticos. Entre ellos Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Estos dos luego crearían la Escuela de Vallecas con el énfasis de reflejar la plasticidad de Castilla, el ámbito rural y de lo popular, los tonos de la tierra y del pueblo que ya entendían que habían logrado hacer Alberti y Lorca con Andalucía.

Así pues, entendieron esta dinamización del eco de la tierra. Alberto y Palencia además colaborarían con el teatro universitario de La Barraca de García Lorca²⁴.

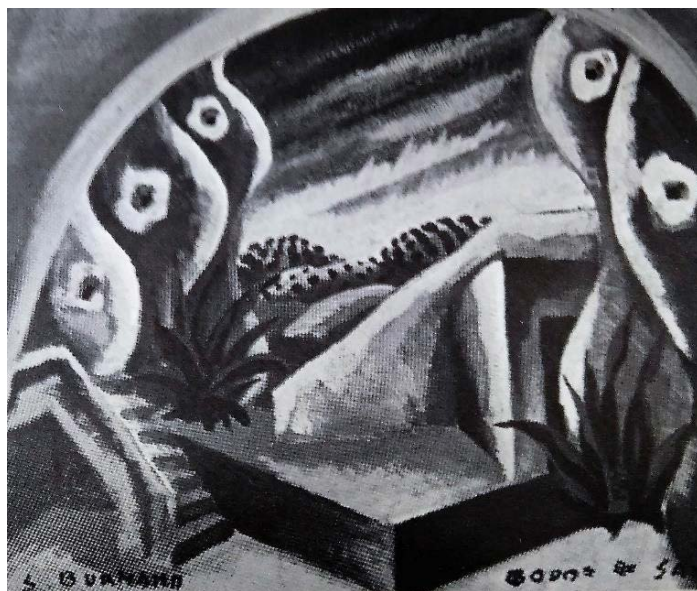
Vemos algunas imágenes de montajes escenográficos de Sigfrido Burmann en el caso de la obra *Jesús* de José María Pemán en 1932 vemos un montaje tremendamente moderno, con simplificaciones geométricas al hilo de las corrientes estéticas predominantes en Europa²⁵.

23 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 261.

24 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996.

25 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

Con la escenificación de *El hombre deshabitado*²⁶ de Rafael Alberti vemos que se vuelve a acercarse a un teatro moderno o de vanguardia, aunque en esta ocasión no tiende a la simplificación geométrica sino a unas líneas ondulantes oníricas, que a la vez que se alejan de una estética clásica presenta unas trazas que no atienden a la descomposición visual, este montaje lo llevaría a cabo en 1933, y en 1935 estaría realizando la escenografía para *Bodas de Sangre*²⁷ de Federico García Lorca. Aquí repite una solución similar a la que había realizado con la escenografía para Alberti, vemos un sentido algo naif en su estética que lo lleva a la esencia de un enraizamiento con el sentido de lo español.



Boceto de Sigfrido Burmann para la escenografía de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. 1935.

Cómo ya recalamos antes con Bartolozzi aquí vemos con Burmann que, con estos tres ejemplos muy similares en el tiempo, y llevados a cabo por el mismo autor podemos llegar a la reflexión de que el escenógrafo, una vez más, aunque deje su impronta no es libre para acometer su estética o su concepción espacial, por tanto, en su profesionalidad estará muchas veces la de transmitir al efecto plástico el sentimentalismo. El aura que el autor o director pretende darle a su representación en el montaje. Así pues, Burmann no sólo es versátil, sino que además se adapta en base a cada acontecimiento, esto unido con una buena asimilación de los conceptos vanguardistas le hacen ponerse a la cabeza de los mayores escenógrafos españoles de todo el siglo XX.

XIV EL SOMBRERO DE TRES PICOS.

Uno de los acontecimientos a los que le dedicaremos especial atención es al apartado como escenógrafo de Pablo Ruíz Picasso, concretamente con la obra *El sombrero de tres picos* en el que realizó telón, vestuario y decorado.

La preparación de este montaje supuso una importante propuesta artística en su totalidad.

26 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

27 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

El proceso creativo para su montaje duró tres años, desde 1916 a 1919. Pero debido a su relevancia es indispensable incluirlo dentro del periodo cronológico que hemos cerrado para este trabajo. No obstante, su puesta en escena se desarrolla en Italia y en el París de 1920.

La primera vez que vemos los Ballets Rusos en España es precisamente en 1916, concretamente en el Teatro Real de Madrid. Y sería en Madrid cuando Diaghilev y Massine conocerían a Manuel de Falla que estaba haciendo los arreglos musicales para una reinterpretación de *El sombrero de tres picos*, obra de Alarcón.

Esta creación musical que llevaba a cabo para la compañía de Martínez Sierra sorprendió a Diaghilev y se produjeron los primeros contactos artístico, el interés por el folclore español le sobrepasó sobre manera, en este sentido Manuel de Falla, que era un gran defensor de la musical popular de su Andalucía trabajaría en mostrarle sus conocimientos con una ruta por Sevilla, Granada²⁸ y Córdoba.

Tras el viaje a España de la compañía de Diaghilev, este mismo se trasladó a Italia y sería en 1917 cuando Picasso se instaló en Roma para trabajar en los ballets rusos. La intención de Massine era la unión de las danzas folclóricas con la danza clásica²⁹.

De los aspectos más relevantes en la consecución del montaje de *El sombrero de tres picos*, y, sobre todo, un ejemplo que nos hace lograr entender esta suerte binomio entre el aspecto españolizante hacía lo popular con los aspectos de las últimas vanguardias, en una unión cuidada de la sacralización del arte es la última escena. En esta última escena se hace un homenaje a Goya haciendo una recreación inspirada en su obra *El Pelele*, mantedaban a un muñeco que simulaba al corregidor. Esta comparación con la obra de Goya se plasmaba en la puesta en escena en la que colaboraban Massine, como propio ideador de plasmar la recreación del cuadro, Picasso, que para sus figurines y todo el color del vestuario se había fijado en los cuadros de carácter más popular de Goya, y Falla que había recreado si idea en el pueblo de Fuendetodos, acabaría la obra con una jota.

Massine y Picasso establecieron muy buena relación, una muestra de ello es la fotografía que Massine dedica a Picasso en 1920, en la que



Manuel de Falla y Leónide Massine en los jardines de la Alhambra de Granada, 1916..

LE TRICORNE
Ballet en un acte de MARTINEZ SIERRA, d'après un conte d'ALARCON.
Musique de MANUEL DE FALLA.
Chorégraphie de LÉONIDE MASSINE.
Rideau, décor et costumes par PABLO PICASSO.

Le Meunier	M. LÉON WOIZIKOVSKY.
La Meunière	Mlle MARIA DALBAICIN.
Le Gouverneur	M. NICOLAS ZVEREFF.
Sa Femme	Mlle GRABOVSKA.
Le Dandy	M. STANISLAS IDZIKOVSKY.

Les Aiguillés : MM. JAEVINSKY, NOVAK, STATKEVITCH, PAVLOFF, WINTER, SINGAEVSKY.
Les Voisins : Mmes VERA NEMCHINOVA, KLEMENTOVICZ, EDINSKA, SOUMAROKOVA, KROKOTOVA, NEMCHINOVA, EVINA, NOVITZKA.
MM. KREMEFF, SLAWINSKY, BOURMAN, OKHIMOVSKY, AUGUSTIN, ADDESON, KOSTETSKY, MARCAGNO.
Jota : Mmes DALBAICIN, SOKOLOVA, BEWICKE, ALLANOVA, KOMAROVA, SOUMAROKOVA, SLAVITZKA et les précédents.
MM. WOIZIKOVSKY, IDZIKOVSKY, KREMEFF, OKHIMOVSKY, MIBOLATICHIK, STEPANOFF, LUKINE, MARCAGNO et les précédents.
Vocaliste : Mme ZOIA ROSOVSKA.
Régisseur : SERGE GREGORIEFF.
Chef d'orchestre : ERNEST ANSERMET.

ARGUMENT

C'EST une histoire du XVIII^e siècle. Le meunier et sa femme mènent une vie paisible et apprennent à leur oiseau favori à chanter les heures du jour. Beaucoup de gens passent devant le moulin; parmi eux, un jeune homme qui est épris de la meunière et une jeune fille du village qui batifoleraient volontiers avec le meunier. On entend approcher un cortège qui fait escorte au corregidor, gouverneur de la province, et sa femme. Le corregidor remarque la délicieuse meunière. Il vient lui faire sa cour; mais adroitement elle ne veut pas s'en apercevoir et, quand il s'approche d'elle, elle joue la surprise.

Le meunier paraît alors sur la scène et sa femme s'efforce de lui expliquer de façon bouffonne la présence du gouverneur qui s'aperçoit qu'on le brûme et part en menaçant. Le meunier et sa femme continuent leur danse, libres de tout souci, et les voisins viennent se joindre à eux, quand soudain arrivent des sbires qui arrêtent le meunier et l'emmenent.

Laisée seule, toute anxieuse, la meunière voit dans

la lumière du crépuscule le corregidor qui essaie de pénétrer au moulin. Elle veut se venger et l'éblouit par une danse de séduction. Au moment le plus passionné, elle lui échappe, mais il la poursuit et, en traversant le pont, il tombe dans le canal du moulin. Le meunier, épouvanté, court appeler du secours. Le gouverneur, cependant, réussit à se tirer de l'eau par ses propres forces et rentre au moulin. Il se dépouille de ses vêtements mouillés, les suspend pour qu'ils séchent et, en attendant, se couche dans le lit du meunier. A son retour, le meunier trouve le gouverneur dans son lit. Il est furieux et veut le brûmer. Il échange ses vêtements pour ceux du gouverneur et s'en va après avoir écrit sur la muraille: « Votre femme n'est pas moins belle que la mienne. » Le corregidor, en lisant l'inscription, est réduit à caresser les vêtements du meunier pour le poursuivre, mais il tombe dans un groupe factieux qui le reconnaît et, devant l'intrigue, se met à lui jouer toutes sortes de farces et exprime enfin sa gaieté dans une jota dansée par toute la troupe.

Ce ballet est publié par la Maison J.-W. CHESTER Ltd, 1, Great Marlborough Street, LONDON, W. 1.

Repertoire y argumento del programa de la representación en la Ópera Garnier, Paris. 1920..

28 VV. AA.: Picasso. El sombrero de los tres picos. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993.

29 VV. AA.: El sombrero de los tres picos. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993. pp. 17.

sobrescribiría a plumilla “A mi querido y muy amado Picasso. En recuerdo respetuoso de su devoto alumno Massine”. Algunos años después Massine comentaba con Picasso cómo Falla había usado como piedra musical angular toda la tradición popular de los barrios gitanos de Granada³⁰.

Si fueron buenas las relaciones de Picasso y Massine, no lo fueron tanto entre Picasso y Falla, eran dos temperamentos fuertes. El conflicto sobre todo se producía cuando Picasso quería recalcar en opiniones musical de lo composición de la obra de Falla para la realización de *El sombrero de tres picos*.

Durante el tiempo de representación en París se representaba también un ballet de Stravinski y Matisse. La comparación de la crítica se hacía inevitable, durante semanas sólo se hablaría de Matisse y Picasso.

La creación de vestuarios y decorado fue un proceso muy lento, con numerosos estudios del dibujo y, sobre todo, del color. El juego cromático en el vestuario hacía jugar con el estado anímico del público, en un principio con colores muy suaves que se intensificaban poco a poco y que hacían que el espectador se sienta más incómodo. La escenografía pretendía denotar el marcado carácter españolizante, pero un sentido español de lo popular. En este sentido, los colores que más se identificaban con lo popular son los que vienen asimilados por la imagen del pueblo, en torno a colores terrosos que muchas veces contrastarían con vestuarios con amarillos y rojos intensos. Aunque la línea del vestuario no produjo una revolución especialmente intensa.



Diseño del vestuario por Pablo Ruíz Picasso para la obra *El sombrero de tres picos*. 1919.

30 VV. AA.: *El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993. pp. 24.

XV RIVAS CHERIF AL FRENTE DE LA VANGUARDIA.

Una conceptualización clave para entender la figura de Rivas Cherif es que quiere vincular a sus montajes, a sus escenografías pintores del momento, pues considera que su idea está mucho menos hermética en la concepción de la escenografía y, por tanto, esa soltura se ve reflejada en la plástica. Tomando como ejemplo la figura del primer vanguardista español, Valle-Inclán, el cual se juntó con Julio Romero de Torres, Zubiaurre o Néstor de la Torre³¹.

Desde la llegada de los Ballets Rusos a Madrid en 1916 Rivas Cherif siente admiración por la unión con la música, y manifestó su admiración por la figura de Manuel de Falla³². En este sentido de unión musical con el teatro vemos como una de las figuras clave del primer tercio del siglo XX a La Argentinita, Antonia Mercé.

Cherif era un amante no sólo del arte, sino un amante del público y del espectáculo. Sintiendo este sentido del espectáculo, desde la mejor de las acepciones, buscó la emoción en estos rincones musicales, desvinculándose de su destino original que podría haber sido la interpretación textual. Vemos un interés claro por la danza clásica, el baile castizo, el cante jondo y la música de cámara³³.

“Ya en la plenitud de su arte, el 25 de mayo de 1925 Antonio Mercé había alcanzado un éxito memorable en el Trianon Lyrique parisino con el estreno de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, con motivo de la Exposición Universal de Artes Decorativas de París.

A partir de este momento, la buena relación entre Rivas Cherif y La Argentina se fue intensificando y quedó plasmada en dos artículos dedicados a su figura en el *Heraldo de Madrid*.”³⁴.

Rivas Cherif fundó varios teatros experimentales; El Teatro de la Escuela Nueva, El Cántaro Roto o El Caracol. Es considerado una figura clave, en la línea de la dirección artística.

El montaje de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca se llevó a cabo por la Compañía de Margarita Xirgu y El Caracol, con la dirección de Rivas Cherif en el Teatro Español de Madrid en 1930³⁵.



La zapatera prodigiosa, montaje de Cipriano Rivas Cherif a partir del texto de Federico García Lorca. Escenografía y vestuario de Salvador Bartolozzi a partir de los dibujos de García Lorca. Tea.

XVI EL SURREALISMO EN EL TEATRO ESPAÑOL.

Desde la iniciativa de la vanguardia que se viene proponiendo en España en torno a 1910

31 ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro*. La Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor, 1995.

32 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 65.

33 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 141.

34 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 143.

35 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 23.

y teniendo su cenit en los años de la II república, vemos como la obra de Gómez de la Serna influencia la conceptualización de la idea plasmada en la materia de este énfasis modernista.

El surrealismo de este teatro que toma su gran ola entre 1926 y 1936 está muy anexionado entre la solución estética y la propia obra literaria, casi en su conjunto.

Prueba de ello son los montajes que se realizaron para la obra *El hombre deshabitado* obra de Rafael Alberti de 1930. E incluso la evolución estética y los montajes que posteriormente han supuesto las obras más oníricas de Lorca, y que aspiran a la cúspide de la vanguardia, incluso a nivel europeo. Como vemos la propuesta estética que nos plantea *Poeta en Nueva York*, y con mayor claridad por su plasmación plástica los casos de las obras de teatro *El Público* y *Así que pasen cinco años*.

XVII VÍNCULO ESCENOGRÁFICO ENTRE FEDERICO GARCÍA LORCA Y SALVADOR DALÍ.

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado. donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.”³⁶

Con estas afirmaciones Lorca nos muestra su interés por un teatro educador, comprometido y activo. Cree fielmente en la idea del teatro alejada del entretenimiento frívolo.

Esta concepción que ante todo es social, tiene su asimilación en el estudio sociológico. Distribuye muy bien el nivel de intelectualización del pueblo y su reacción ante la obra literaria, que al ser representada siempre se construye en una obra plástica.

Hay que tener en cuenta la distribución de los consumidores de teatro. Lorca tendrá muy claro sus destinatarios, en pro del compromiso activo hacia la evolución de las clases populares que tanto mira y admira.

Del interés claro por el folklorismo andaluz surge un aura, que recalca en las clases populares con destellos de imágenes mágicas. En su obra literaria muestra mediante la recreación del proceso intelectualizado la imagen perfecta del destello de “lo andaluz”.

Uno de los mayores retos para cualquier escenógrafo es lograr transmitir la bella y nítida imagen que nos da esta obra literaria en una realidad táctil. Personalmente, creo que en casi todos sus estrenos nunca se colocó imagen a su altura, pese a encontrar grandes soluciones plásticas.

En su *Mariana Pineda* que se estrena el 24 de julio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona vemos una preocupación profunda por la decoración de lo plástico-teatral³⁷. Remontándonos a la composición de la dramaturgia, Salvador Dalí y Lorca en 1925 pasaron parte del verano con la familia de Dalí en Cadaqués y posteriormente en Figueras. Allí Lorca haría la primera

36 GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.

37 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 148.

lectura de *Mariana Pineda*. Dalí colaboró en la consecución de la estética de esta obra.

Carta de Salvador Dalí a Federico García Lorca: “Querido Federico: Veo que parece cierto al fin la realización de tu Marianita Pineda. Mi padre está encantado, iremos toda la familia al estreno, mi padre además me dice que si dentro 2 meses no has publicado ahun nada va a escribirte una “carta terrible”. Yo siento mucho estar haciendo de Talion por que segun lo “pronto que fuese el estreno” me seria materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos, seria para hacer algo tan bien como supiera i naturalmente, con bastante tiempo a pesar de que tengo vista perfectamente su realizacion plastica. No hay que hablar de que una cosa tan depurada como tu “Marianita Pineda” es imposible que sea realizada con un decorado estúpido, de los conocidos solo Manuel Angeles y yo te lo podemos hacer- “Indagaciones generales par la relisacion de Mariana de Pineda”- Todas escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografia, que tu proyectastes, en ese marco blanco, además del titulo, podría ir un verso, que cambiaria cada acto. Los telos de los decorados, tienen que servir de meros fondos a las figuras con afilegranadas “indicaciones”plásticas de la escena; “El color” tiene que estar en los trages de los personajes por lo tanto para que estos tengan máxima visualidad el “decorado” será “casi monocromo”, la ligerísimas canviantes de tono tienen que ser como desteñidas, todos los muebles, cornucopias, consolas, etc., dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de cartón recortado y pintado igual que los demás muebles, en canvio los cristales tienen que “ser de verdad” (me parece, ¿y a ti?) El conjunto será de una “sencillez” tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar- por que la impresión que hará al levantarse el telón y antes de empezar a analizar será de una calma y naturalidad absoluta- Además desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas: aquí todo pasar por tonto y dice que le gusta por pasar por inteligente. (nota para el decorado “Mariana Pineda”) Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los “ligerísimos acordes cromaticos del decorado”.³⁸

Apreciamos como Dalí entiende la concepción moderna de la escenografía cercana a las vanguardias europeas. La simplificación de las formas da pie al protagonismo de los personajes. Los personajes que en movimiento forman la propia conjugación plástica. Recala en la importancia que tendrá el vestuario y el color. Un color frio para los fondos que hacen destacar las figuras humanas. La unión de formas y colores tiene que dar pie a la atmosfera apropiada para la solución de la obra dramática.

Salvador Dalí también valoraría muy positivamente la idea forma-color de Lorca. Aunque su trabajo recale principalmente en la dramaturgia dio paso a otras vertientes artísticas como en el ámbito de la música o del dibujo. Sobre el dibujo de Lorca también se pronunciaría Salvador Dalí y advierte con admiración sobre un tono naif, de profundo arraigo, y también con relación a la búsqueda del surrealismo en su vertiente más puramente onírica.

“... El instinto afrodisiaco de Lorca precede siempre a su imaginación. Su espíritu juega en todos los casos un papel secundario. Cuando la imaginación precede a sus dibujos, éstos se resisten de ello, quedan limitados a puras ilustraciones, más o menos encantadoras desde el punto de vista popular-infantilista. El sistema poético de los dibujos de Lorca tiende a una inmaterialidad orgánica, precedida del más fino y fisiológico caligrafismo. Lorca, netamente andaluz, tiene un sentido antiguo de las relaciones colorísticas y arquitectónicas vertidas en un incontrolado asimetrismo armónico que caracteriza toda la plástica más pura de Oriente. En los mejors dibujos de Lorca, la “Gota de Agua” por ejemplo, se ha infiltrado los más finos

38 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 151.

y exquisitos venenos orientales, aquellos venenos sutiles y, sin embargo, mortales, que, en los momentos en que la anemia de la plástica occidental alcanzan su mayor gravedad, se han convertido a menudo en elixir de larga vida y de rejuvenecimiento. La plástica de Lorca participa, a veces y en los mejores momentos, en la vida gráfica de algunas líneas dictadas por los surrealistas y del decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de cristal. Toda esta plástica afrodisíaca y poética de los dibujos de Lorca, recientemente, tienen para nosotros, sin embargo, un solo defecto en el cual es poco probable que los ampurdaneses caigan nunca: el defecto cada día más irresistible de la extremada exquisitez

”³⁹

Estos dos fragmentos nos llevan a comprender, al menos de forma anecdótica el vínculo entre Salvador Dalí y García Lorca. A su vez, observamos como lleva una concepción estética muy afín. No es fácil indagar en la interrelación Dalí-Lorca por eso quiero dejar esta idea en un atisbo que nos ayude a pensar sobre esta idea que es la unión de las dos concepciones artísticas.



El maleficio de la Mariposa, decorados de Salvador Dalí. Federico García Lorca. 1927.

XVIII LA BARRACA Y LAS MISIONES PEDAGÓGICAS.

Tan conceptualmente unidos, surgen de la mano de la II República. El sentido de teatro educacional o Totaltheater⁴⁰ había tenido su mínima complejión en España estratificándose,

39 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 159.

40 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 46.

pero con estas dos “compañías” en la cumbre.

La Barraca sería una compañía activa en el teatro para el pueblo con una idea de teatro ambulante irían rotando por España e interpretando en su mayoría a los grandes clásicos españoles, por tanto, por esta selección de obras podemos asimilar que no había una carga de incitación social sino meramente educacional. La subvención recibida por el estado sería de 100.000 pesetas⁴¹.

Quiero recalcar en que muy seguramente La Barraca no podría haberse llevado a cabo, o desde luego no habría sido la misma sin García Lorca, que en gran medida tenía una preocupación por los marginados de la sociedad. Esto lo podemos ver en el subtexto de su obra *Poeta en Nueva York* con respecto a la raza negra.

Precisamente quería que su público fuese en cierta medida marginados sociales. Pero no sólo eso. El público debería de ser ingenuo y sin educación teatral alguna. Ver la obra desde un prisma totalmente alejado de la educación o de lo convencionalmente establecido sería un factor importante. De hecho, Lorca asimila que el pueblo y los estudiantes universitarios son los mejor preparados para ver teatro frente a la burguesía que es frívola y que no tiene ningún tipo de sensibilidad para la expresión que nos muestra la obra. Estos se ubican como público frente a esta como un acto social sin importarles nada.

Las obras que representó La Barraca fueron siempre clásicos españoles, exceptuando una versión de Antonio Machado. Los estrenos de las obras de Lorca ya los llevaría a cabo en compañías comerciales, nunca quiso establecer un nexo entre su autoría y este proyecto educacional y al mismo tiempo artístico.

Las representaciones que acometió La Barraca fueron: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y decorados de Benjamín Palencia. *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, con decorados de Alberto Sánchez y José Caballero. *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, decorados de José Caballero y *El caballero de Olmedo* también de Lope de Vega y también con decorados de José Caballero. La comedia de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* con decorados de Alfonso Ponce de León. Y cuatro entremeses de Cervantes *Los dos habladores*, decorado de Ramón Gaya, *La cueva de Salamanca*, decorado de Santiago Ontañón, *La guardia cuidadosa* con decorados de Alfonso Ponce de León y Salvador Bartolozzi y por último *El retablo de las maravillas* con decorados de Manuel Ángeles Ortiz.

De Juan de la Encina materialización su obra *Égloga de Plácida y Victoriano* con decorados de Norah Borges. Mientras que en el caso de la obra *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda no tuvo decorados.

Y por último la obra contemporánea de Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález* con decorados de Santiago Ontañón⁴².

A continuación, mencionaremos a algunos de estos escenógrafos que colaboraron con y por la obra de Federico García Lorca.

41 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.212.

42 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 222.

XIX JOSÉ CABALLERO JUNTO A GARCÍA LORCA.

Activo con los decorados de La Barraca establece un par de afirmaciones muy a tener en cuenta en relación con el surrealismo español. “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”.

Y sobre lo andaluz concretamente “porque creo que la influencia del clima andaluz marcó de una forma muy particular el entorno del surrealismo español, en sus vivencias determinadas”⁴³.

XX DIMENSIÓN ESCENOGRÁFICA EN ALBERTO SÁNCHEZ.

Lo tenemos que tratar como uno de los mayores renovadores de la plástica. Gran innovador en la escultura. Destacando la participación conjunta con Picasso en el Pabellón español de 1937 con su obra *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Aunque la faceta mayor conocida de Alberto es como escultor también se dedicó a la pintura, y los encargos de decorados para representaciones teatrales como vemos en el montaje de *Fuenteovejuna* de La Barraca.

También trabajó por encargos en pintura en la Unión Soviética donde se traslada cuando comienza el periodo convulso en España que anticipa la Guerra Civil, en 1938 se traslada a la Unión Soviética y allí también trabajaría en el cine. Tenemos que recalcar en el decorado de *Fuenteovejuna* por su revolución con carácter surrealista. “Extraños castillos y palacios o campos vacíos pertenecientes a otro mundo”. También trabajaría en la decoración para el espectáculo de *Yerma* obra de García Lorca.

Alberto iría más allá en la decoración de las obras pues busca la esencia misma tanto del texto como del subtexto, interpela composiciones surrealistas con objetos cotidianos que se ponen en conexión con el carácter popular, y el público.

XXI MANUEL ÁNGELES ORTIZ.

Sería amigo de Lorca de toda la vida. Trabajó como actor en la película *La edad de Oro* de Luis Buñuel, se interesó por el cine surrealista francés. En su regreso a España trabajó con Lorca y la compañía La Barraca.

XXII SANTIAGO ONTAÑÓN.

Fue un trabajador incesante, se dedicó a la pintura, pero también al cine y al trabajo actoral. Tras su exilio, fue catedrático en la Universidad de San Marcos de Lima. La formación de Ontañón en una experimentación con las vanguardias fue fundamentalmente en París. Regresó a España en 1927 para el servicio militar. Ontañón y Lorca crearon amistad y colaboraron en

43 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 249.

numerosas ocasiones. En el exilio en Latinoamérica también realizaría prácticamente todos los decorados de la obra de Lorca junto a la compañía de Margarita Xirgu como actriz principal. Destacando la decoración para la puesta en escena de las *Canciones populares españolas* que Federico realizó junto a La Argentinita. Este mismo montaje llegó a Buenos Aires en 1933.

XXIII RAMÓN GAYA, LA ESCENOGRAFIA LORQUIANA MÁS TRADICIONAL.

El pintor menos allegado a la pintura de vanguardia de todos los colaboradores de Lorca. Sus formas son más convencionales, para él la modernidad no importa por es endeble y superficial. La modernidad como un estado más por el que pasan las cosas⁴⁴.

Ramón Gaya en uno de sus sonetos muestra una concepción de la pintura muy interesante:

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano.
colocar unas sombras sobre un 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.⁴⁵

Ramón Gaya entiende la pintura en un binomio de racionalidad y sentimentalismo. La búsqueda de las emociones que atraviesa en su proceso creativo se contrarresta con la intelectualización frívola de la evolución de la pintura en la historia del arte. Quizás fue por esta

44 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 298.

45 GAYA, Ramón: *Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)*, Murcia, ChysGalería de Arte, 1982, pp. 49.

atemporalidad que rompe con la vigencia de las vanguardias sea Lorca se interese por su visión y su trabajo.

XXIV BENJAMÍN PALENCIA JUNTO A GARCÍA LORCA.

Puramente vanguardista, pero tras la guerra tendió o tuvo que tender a una pintura más convencional. Se adaptó con gran soltura al paisaje. Denominados como paisajes abstractos en su obra que va desde 1925-35, con relación a la Escuela de Vallecas.

Tras esto continuó estudiando el paisaje. Esa búsqueda reflexiva e intelectual del paisaje le lleva a tener una concepción espacial que tiene traspelación en su trabajo como escenógrafo. Antes de trabajar con Lorca trabajaría con Alberti en 1926 con la obra *La pájara pinta* y en 1929 con Ignacio Sánchez Mejías con una obra que nunca se representó.

De la realización de los entremeses cervantinos Lorca estaba convencido por su contemporaneidad textual. Esto sería guiado con la plástica de los jóvenes artistas anteriormente citados. No obstante, los decorados debían de ser ágiles y económicos, ya que La Barraca sería una suerte de teatro portátil, esto conllevó la utilización de materiales como el cartón en cantidad, como un puro medio práctico en su montaje⁴⁶.

XXV ESTRENO DE YERMA. 29 DE DICIEMBRE DE 1934.

Federico le comentó José Caballero que diseñase un cartel⁴⁷ para la obra con libertad pues consideraba que conocía muy bien la obra y entendía el subtexto.

José Caballero recordaba este diálogo con Federico: “porque tienes mucho talento. “Aquello me cogió tan imprevisto que le pregunté: “¿Hablas en serio? ¿Para cuando tiene que estar?” “Para ayer”, me respondió zumbón. Me encantaba colaborar al éxito de aquella obra, aunque fuera de una manera tangencial, pero para mí, 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 un pintor y 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 de macho vertical. Los dos figuramos conjuntamente y a la mañana siguiente se los lle-



Cartel de José Caballero para el estreno de la obra Yerma, de F. García Lorca. 1934..

46 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 325.

47 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

vaba 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”⁴⁸.



Yerma, de Federico García Lorca. Escena de baile en la romería de la ermita. Cía. Xirgu-Borras. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid, 1934.

El estreno supone un acto social relevante en el Madrid del momento, la representación se llevó a cabo en el Teatro Español. Hasta allí acudieron personalidades e intelectuales como Valle-Inclán, Unamuno o incluso Benavente.

Hubo un sector del público de corte conservadora que alborotó por la importancia del contenido social de la obra ya que pone en cuestión los roles de género tradicionales y dota de papel a la figura de la mujer. Pero rápidamente fueron expulsados del gallinero. La obra tuvo muy buena acogida⁴⁹. Lorca siempre se sintió muy identificado con la figura femenina haciéndola protagonista en la mayoría de su obra comercial; desde Mariana

Pineda de 1927, pasando por Bodas de Sangre, 1933. Hasta La casa de Bernarda Alba, obra de 1936, en la que todos los personajes son femeninos. Además, La casa de Bernarda Alba sería su última obra acabada.

48 CABALLERO, José: “Con Federico en los ensayos de Yerma”. ABC, 29-12-1984.

49 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 421.

XXVI REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO DE VANGUARDIA DE MARUJA MALLO Y FRANCISCO NIEVA.

En las palabras de Maruja Mallo pintora surrealista, considerada de la generación del 27 podemos ver el ansia por la renovación hacia la modernidad teatral y estética que ella ansia: “El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico-musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpos reales, tangibles sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos escenarios-decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un instrumento de creación escénica. Empleo de cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada de un personaje en escena para mí es la presencia de un cuerpo en el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles. Reduzco todo a una expresión simple inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas como arbitrario.⁵⁰ Vemos una reflexión cercana a la que plantea teóricamente la Bauhaus con Oskar Schlemmer.⁵¹

Francisco Nieva como uno de los mayores relevante dramaturgos y escenógrafos de todo el siglo XX, reflexiona ya en 1970. “Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exiliamos a Buñuel y a Picasso. Por eso, los escenógrafos como Burmann, Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón; fueron los únicos que nos dieron la impresión de una cierta apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Es difícil sentenciar su trabajo si era o no absolutamente innovador, pero el talante de algunas de aquellas escenografías no faltaba libertad de interpretación, osadía y experimentación por el uso notable de la diversidad, aunque evidentemente un decorado de Salvador Alarma era muy diferente de uno de Fontanals y mucho más si era de Alberto Sánchez o Benjamín Falencia. Y si durante la década de los veinte y treinta la vanguardia escenográfica quedó prácticamente reducida

50 MALLO, Maruja. “Escenografía”. *Gaceta de Arte*, 34.1935.

51 SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 198.

a unos círculos muy restringidos; y los experimentos realizados no pasaron casi de anécdotas (si lo comparamos con el teatro francés, italiano, ruso o alemán del momento). Todo ello quedaría truncado por la Guerra Civil, y de esta manera quedarían rotas las posibles nuevas experimentaciones en la escena española, hasta bien pasados los años cincuenta, pero esto se sale de nuestro ámbito de análisis.⁵²

Con el fin de la obra de Lorca vemos que toda la idea de renovación artística, no sólo en la realidad teatral sino también aplicada a las otras artes se ve truncada por el estallido de la Guerra Civil. El Frente Popular usó un teatro activo para la movilización del pueblo con intención de agitación política y social. Estas representaciones se llevarían a cabo en las “casas del pueblo”⁵³. El Bando Nacional se dedicó a un teatro de imitación al pasado.

En esta línea se continuará los años siguientes con teatro tradicional tradicionalista.

XXVII SOBRE LA RELEVANCIA DE LA ESTÉTICA TEATRAL DEL TEATRO ESPAÑOL.

La síntesis que exponemos en base a las expresiones artísticas que podemos ver en la sociedad de la década de 1920 y 1930 en España nos dan muestra de una realidad artística con un marcado carácter enraizante al cual considero que nunca se le ha dotado del valor histórico suficiente.

En teoría las propuestas escenográficas españolas quedarían muy distantes de las que acontecen en otros puntos de Europa, como haría referencia el dramaturgo Francisco Nieva⁵⁴. Tras esta investigación creo que tengo que negar esa afirmación. Y desde aquí poner en alza lo que durante estos años se logró hacer en España. Es cierto que el peso cae en figuras aisladas, pero esto también ocurriría en las corrientes vanguardistas del resto de Europa.

Aunque Valle Inclán quede fuera de la temporalidad de estas propuestas escenográficas creo que es digno de mención porque es uno de los pilares en los que reside la vanguardia española. El esperpento, no es más que una deformación de la realidad social en personajes arquetípicos. Sigue a día de hoy siendo una base imprescindible para la vida común, y esta se extrapola con gran acierto estético a su obra, y a la de sus influenciados⁵⁵. Algo de esta influencia, con la toma de los personajes de una sociedad real y táctil lo lleva a cabo Federico García Lorca. Si hablamos de las vanguardias en España como personalidades aisladas es muy probable que él esté a la cabeza de todas.

La dimensión estética que alcanzan las personalidades expuestas es de una calidad excepcional. Y muy a tener en cuenta es que no usan en ningún caso concepciones espaciales miméticas con las de otras vanguardias.

El sentido español está siempre presente. En su forma estatal se refleja mediante el teatro comercial. Mientras que en las vanguardias este carácter reside en la figura del pueblo. El pueblo sirve como inspiración para la dimensión estética en una amplia mayoría de conjun-

52 NIEVA, Francisco. “*Escenografía de la posguerra española*”. En *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977.

53 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.37.

54 NIEVA, Francisco. “*Escenografía de la posguerra española*”. En *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977.

55 SALPER, ROBERTA L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Ámsterdam. Rodopi B. V. 1998.

ciones.

Por otro lado, la respuesta de la sociedad ante las nuevas formas escenográficas, que en muchas ocasiones deviene hacia una abstracción geométrica, no fue del todo positiva. Si tuvo mejor respuesta las propuestas escénicas más cercanas al surrealismo por su aceptación cercana al mundo onírico⁵⁶. No obstante, el público intelectualizado aplaudió las nuevas soluciones espaciales que se extrapolan al mundo de la escena. Aunque este sector se encontraba realmente en círculos estrechos.

Durante mucho tiempo le he estado dando vueltas a porqué en España nos anclamos tanto en el inmovilismo en lo que a la evolución de la escena se refiere. Y creo que la respuesta está en el fuerte espíritu romántico. La sociedad conserva lo que es suyo con miedo a perderlo. En este sentido España sigue anclada a la idea de recalar siempre en las figuras del siglo de oro. Calderón de la Barca, Lope de Vega, o Miguel de Cervantes. Con estos vanguardistas de su tiempo hemos seguido conviviendo en la escena durante siglos, el problema viene cuando nos anclamos a su propuesta y a su siglo sin atender a nuevas acepciones. Y esto ocurre fruto del espíritu romántico con el cual nos anclamos en el pasado. El cénit de este romanticismo reside en la complejidad que supone la idea del donjuanismo español tan anclado a nuestra sociedad⁵⁷.

Creo que en este siglo XXI en nuestra idea de escena más contemporánea encontramos siempre a autores del siglo pasado. Puede ser que sea por puro desconocimiento de lo que vivimos en el presente. Lo cierto es que las soluciones estéticas en estos últimos 100 años se han transformado mucho menos de lo que deberían, y una vez más estamos varados.

Por tanto, concluyo con este choque de ideas; por una parte, el orgullo que muestro ante los grandes protagonistas de la escena; Burmann, Fontanals o incluso Benjamín Palencia. Estos que, con otros tantos, nos enseñan a comprender la realidad estética con acierto y consiguen transmitir la veracidad del texto en la imagen plástica. Además, vemos que en la propuesta escenográfica de los más grandes artistas españoles no se pierde la autenticidad ni la raíz, algo a lo que le dedico especial atención. Y por otro, encuentro la desazón que me provoca el resto de la sociedad que pertenece indiferente a la idea de los planteamientos plásticos. Hay que tener en cuenta que en el teatro comercial todo lo que vemos es una estética tradicionalista. Al final el apoyo social reside en el inmovilismo. El carácter romántico es uno de nuestros mayores valores y al mismo tiempo una de nuestras piedras más pesadas.

56 ILIE, Paul: *Los Surrealistas españoles*. Madrid. Taurus. 1972.

57 CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Editorial Castalia. 2001.

BIBLIOGRAFÍA:

AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000.

ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro*. La Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor, 1995.

ARANGO L., Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid. Editorial Fundamentos, 1995.

AYALA; Francisco José: *Arte y ciencias: el problema de las dos culturas*. Madrid. RESAD, 1993.

AZNAR SOLER, Manuel: "El teatro español durante la II república (1931-1939)." *Monteagudo*, 3ª época, nº2. Pág. 45-58. Universitat Autònoma de Barcelona. 1997.

BÉRTOLA, Elena: *El arte cinético: El movimiento y la transformación, análisis, perceptivo y funcional*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1973.

BUERO VALLEJO, Antonio: "A propósito de Brecht" *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

CABALLERO, José: "Con Federico en los ensayos de Yerma". ABC, 29-12-1984.

CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Editorial Castalia. 2001.

DE PERSIA, Jorge: *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las Experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Granada. Centro Cultural Manuel de Falla, 1993.

DIETERICH, Genoveva: *Diccionario del teatro*. Madrid. Alianza Editorial, 2007.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid. Colección arte serie teatro, 1997.

FRANCASTEL, Pierre: *Études de sociologie de l'art*. París. Denoël Gonthier, 1970.

GALLARDO, Bosco: *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid. Servicio Pedagógico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.

GARCÍA PAVON, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid, Editorial Taurus, 1962.

GAYA, Ramón: *Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)*, Murcia, ChysGalería de Arte, 1982.

GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1964.

- HAUSER, Arnold: *Fragmentos de sociología de arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1977.
- HAUSER, Arnold: *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1982.
- HOWARD, Pamela: *¿Qué es la escenografía?*. Barcelona. Alba editorial, 2001.
- ILIE, Paul: *Los Surrealistas españoles*. Madrid. Taurus. 1972.
- LORENZANO, César: *La estructura psicosocial del arte. Siglo veintiuno editores*, 1982.
- MALLO, Maruja. *Escenografía*. Gaceta de Arte, 34.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara: *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada. Ediciones Tragacanto, 2017.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín: *Escenografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1923.
- NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.
- NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000.
- OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra, 1990.
- PAREDES, José María: *Ronald. De la escenografía a la plástica escénica*. Sevilla. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla, 2016.
- PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2007.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998.
- PITTAU, Verónica Patricia: "El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie." *Revista del Instituto Superior de Música*, 2013.
- ROMERO FERRER, Alberto: *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo*. Cádiz, Universidad de Cádiz. Servicio de publicaciones, 2003.
- SALPER, ROBERTA L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Ámsterdam. Rodopi B. V. 1998.
- SCHECHNER, Richard: *El teatro ambientalista*. México D.F. Árbol editorial, 1973.

SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 198.

STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Unión Soviética. 1949.

SURGERS, Anne: *Escenografías del teatro occidental*. Ediciones artes del sur, Buenos Aires, 2005.

VV.AA.: *Nuevas tendencias escénicas-la escritura teatral a debate*. Madrid. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985.

VV. AA.: *Cinco escenografías para Manuel de Falla (1919-1996): Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa*. Granada. Diputación Provincial de Granada, 1996.

VV. AA.: *Picasso. El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993.