

6-1998

Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Plaza Chillón, José Luis. (1998) "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 95-135.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

4

TENDENCIAS DE LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL EN ESPAÑA DE 1920 A 1936. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA: DE SALVADOR ALARMA A MARUJA MALLO

José Luis PLAZA CHILLÓN
(*Universidad de Granada*)

La historia del teatro moderno va indisociablemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios. Baste recordar cualquier nombre de los grandes renovadores de la escena europea (Craig, Copeau, Meyerhold o Piscator) para comprender hasta que punto cada poética teatral entraría en una determinada concepción del espacio.¹ Este cambio en la escenografía y decoración teatral en el primer cuarto del siglo XX iría indiscutiblemente unida al cambio de la arquitectura teatral que ha sido siempre muy bien complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta del siglo XVI a la Revolución Francesa. Aunque debemos de tener en cuenta que la *sala a la italiana* fue siempre la predominante, entrará en crisis a finales del siglo XIX, cuando el teatro comenzaba a buscar nuevos caminos y a orientarse hacia nuevas estéticas; aplicando al espectáculo descubrimientos de las técnicas. De este modo, a fines del XIX iban surgiendo una serie de nuevos problemas que preocuparon de manera esencial a las gentes del teatro; por ejemplo uno de ellos fue la incongruencia de que por delante de un paisaje o un interior pintados se pasee un actor: ser tridimensional. Y este inconveniente había sido ignorado por los maestros de la perspectiva de la *trompe l'oeil*, o sea del engaño visual basado en ciertos efectos ópticos y que repercutía sobre todo en los espectadores. De modo que contra el fracaso de la perspectiva fueron ensayadas soluciones diferentes que iban desde la solución

¹ MONLEÓN, José. "Espacio escénico y escenográfico". *Primer Acto*, 184 (1980).

naturalista que propugnaba la autenticidad de cada uno de los objetos sacados a escena, hasta la autonomía absoluta de la decoración que convertiría a la escenografía teatral en una obra de arte por sí misma, confiriéndole un valor autónomo. Fue por aquí, por donde se van a conseguir los mayores logros estéticos y plásticos en el campo de la escenografía y decoración teatral hasta prácticamente la primera mitad de nuestro siglo; y que se extenderían en las distintas poéticas de vanguardia, desde sus inicios con los *Ballets Russes* y el Expresionismo hasta el triunfo del Surrealismo.²

Poco a poco fueron irrumpiendo las nuevas ideas aportadas por los grandes renovadores de la escena europea, como fue el caso de Gordon Craig que sustituirá el concepto de decoración por el de espacio escénico, llegando a una concreción de elementos del espectáculo donde ninguno puede asumir un predominio sobre los otros; buscando para el teatro un arte de síntesis y que la escenografía constituyera una armonía de volúmenes y colores, alejada de la engañosa referencia del naturalismo, sumergiéndonos de lleno en el simbolismo. Craig, también fue uno de los primeros en utilizar la luz. La aplicación de este concepto nuevo de espacio escénico tuvo una serie de consecuencias trascendentales que fue seguida en mayor o menor medida por otros como Adolphe Appia o Copeau en Suiza y Francia respectivamente; y sobre todo los grandes revolucionarios teatrales del XX: Meyerhold, Piscator, Reinhardt, Brecht o Artaud, entre otros.³

El arte escénico de la primera mitad del siglo XX, iba a ser por tanto, un cruce de caminos que por un lado mantendría la tradición a la *italiana* a pesar de los avances estéticos hacia la modernidad, mientras que por otro tendríamos que tener en cuenta, como señala Pierre Francastel, que en la época de la pintura abstracta es imposible el espacio cúbico de tres dimensiones como expresión normal de la sociedad contemporánea; en este sentido el espacio teatral tradicional habría muerto y fundamentalmente se convierte en un *arte visual*.⁴

Surgirá un nuevo concepto estético que va a adquirir una mayor vigencia en el entramado y complejo mundo de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, y que se adecuará perfectamente a los elementos de la correspondencia de las artes y a los nuevos elementos de avance técnico, como la luz o la electricidad. Se convierte el teatro en un auténtico arte visual, en un sentido plástico como si de un cuadro se tratara. De este modo los pintores tuvieron que plantearse el espacio escénico como un espacio pictórico, continuando así en cierto modo el error de

² BABLET, Denis. *La décor de théâtre de 1870 à 1914*. París: Editions de C.N.R.S., 1983 (Ver sobre todo el capítulo II: "Les peintres au théâtre"), pp. 139-236.

³ FÁBREGAS, Xavier. "Arquitectura teatral e investigación escenográfica". *Bellas Artes*, 26 (1973).

⁴ FRANCASTEL, Pierre. "Le théâtre est-il un art visuel?". En: *Le lieu théâtral dans la société moderne*. París: Editions du C.N.R.S., 1988, pp. 77-83.

planteamiento que de base tiene la escenografía clásica italiana, aunque hubo notables excepciones en la vanguardia.⁵ Esta implantación de pintura y teatro será tan fuerte se mantendrá prácticamente hasta nuestros días. Todo lo aprendido en la puesta en escena de obras de teatro con la colaboración de artistas tan significativos como Mondrian o Kandinsky, o pintores de otras tendencias estéticas como Miró, Dalí o Picasso; sin olvidar el gran grueso de innovadores que trabajaron inmersos en el Constructivismo ruso, el Futurismo, el Cubismo o la Bauhaus, nombres como los de Schlemmer, Gontcharova, Larionov, Léger, Moholy-Nagy, Chagall, Barlach, Modigliani, Dufy, Delaunay, Masson, Deraín, Prampolini, Boccioni, Giorgio de Chirico o Matisse, entre tantos y tantos otros, conseguirán momentos cumbres e irrepetibles; haciendo que se tambalee lo que estaba establecido en un alarde estético inigualable.⁶

No van a existir por tanto, entre el teatro y las artes plásticas motivos de disociación. Es más, el teatro va demostrar en este siglo que puede ser muchas más cosas, tener más caras de las que han prefijado los canones. Teatro y artes plásticas serán como *vasos comunicantes* con un fluido incesante. Acaso el teatro sea sólo un cuadro en movimiento y la pintura un escenario determinado en el tiempo. La aportación del pintor va a ser fundamental trascendiendo los límites del decorado, ya que por primera vez bajará del mundo mercantil de las galerías de arte y los marchantes, para atribuir un arte más compartido, a unas creaciones que en algunos casos serán admirados por miles de personas a la vez, produciendo la mayoría de las veces auténtico desconcierto.⁷

Evidentemente, la mayoría de estos cambios se están produciendo en Europa (Alemania, Rusia, Francia, Italia, principalmente), en España no va suceder lo mismo o por lo menos de la misma forma. Es cierto que hubo un gran empeño, sobre todo a partir de 1920, de introducir novedades que estaban surgiendo en Europa, en una lucha continua entre los jóvenes y los viejos que se acentúan en estos primeros años de la década de los veinte, a pesar de que muchos críticos del momento pensaban que el vanguardismo destruiría de una vez a la tradición o al academicismo.⁸ Esto no fue del todo cierto, sino que ambos iban unidos en un mismo camino donde a veces se alternarán la tradición decimonónica con la vanguardia. Esto debe ser entendido como

⁵ GÁLLEGO, Julián. "Pintura y teatro". *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 255 (1992).

⁶ Para todos estos aspectos consultar uno de los mejores estudios que se han realizado entre la eclosión de la vanguardias y el teatro; y su relación al mundo de las artes plásticas, a cargo de: BABLET, Denis. *Les revolutions scéniques du XXe siècle*. París: Societé internationale D'Arte XXe siècle, 1975.

⁷ LE MARINEL, Jacques. "Le nouveau théâtre et la peinture: essai de correspondence". *Revue d'Histoire du théâtre*, 3 (1979).

⁸ ESPINA GARCÍA, Antonio. "Arte nuevo". *España*, 16-X-1920.

un factor que debe ser valorado y a la vez canalizado, destacando sus aspectos intrascendentes y relegando a un segundo plano su aspecto que en algunos casos podía tener de provocación antiburguesa. Pero hay dos hechos que completan este panorama, como señala Andrés Soria; por un lado la no participación española en la Gran Guerra europea, con el consiguiente desajuste respecto de los movimientos de vanguardia marcados por el *afterwar spirit*, sobre todo Dadá y Surrealismo. Y por otro, el interés por el tratamiento orteguiano de la vanguardia, "es la contigüidad entre la conciencia de vanguardia y el concepto de minoría selecta", que será esencia para la generación de 1914, los primeros introductores de la vanguardia en España.⁹

La evolución de la escenografía española en la década de los veinte, en general, está marcada por la *mediocridad*, al igual que la escena dramática. Más adelante y sobre todo en la década de los treinta con la incorporación de la Generación del 27 en el panorama cultural español, cambiará bastante. Es cierto, que se tienen noticias e incluso se han visto algunos decorados de carácter vanguardista o modernos en España, a través sobre todo de la irrupción de los *Ballets Russes* de Diaghilev o como Prampolini, Bragaglia o Reinhardt, tienen cierta fama entre los círculos avanzados; pero por otra parte íbamos a tener la resistencia del gran público a aceptar novedades escenográficas de vanguardia y esto podía ser ampliable a los demás ámbitos escénicos, como el figurinismo y la coreografía, además de los nuevos modos interpretativos.¹⁰

Antes de realizar un breve recorrido crítico por las distintas corrientes escenográficas y sus principales artífices en el teatro español en la década de los veinte y treinta, podemos anunciar de antemano tres tendencias predominantes, estas serían las siguientes:

1ª Tendencia escenográfica *tradicional*, que viene arrastrándose desde el siglo XIX con un marcado carácter realista y nada innovador y cuyos representantes más importantes fueron escenógrafos como Salvador Alarma o Garí. Normalmente esta tendencia estaba representada por los escenógrafos *puros*, ya que únicamente se dedicaban al mundo del teatro y sus aledaños, o sea de formación profesional; dejando de lado otros campos de las artes plásticas. Fue esta la estética predominante en los escenarios comerciales españoles durante estos años.

2ª Una segunda tendencia estaría derivada directamente de la influencia de los *ballets russes* de Diaghilev. Es la puramente artística o del *Teatro de Arte*, llevada a

⁹ SORIA OLMEDO, Andrés. *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988, pp. 22-23. Una de las puestas al día más completas sobre la vanguardia española que se han hecho últimamente y de obligatoria consulta para el estudio de estos temas, la ha realizado: BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid: Alianza, 1995.

¹⁰ SANTOS DELOFEU, Elena. "La Farsa: una revista teatral de vanguardia (1925-1926)". *Siglo XX/20th century*, 1-2 (1988.1989).

cabo en España principalmente por Gregorio Martínez Sierra y su grupo del Teatro Eslava de Madrid, dominando sobre todo la década de los años veinte. Sus colaboradores más destacados fueron Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals, Fernando Mignoni y Rafael Barradas entre otros; influyendo decisivamente en autores y directores tan trascendentales como Federico García Lorca.

3ª La tercera es la propiamente *vanguardista* o *moderna*, la más innovadora. Seguidora cercana de los *ismos* europeos. Estará representada por los artistas plásticos más destacados de nuestro país; los que verdaderamente ayudaron a introducir los movimientos de vanguardia plástica en el panorama artístico del momento en España. Se dio esta tendencia principalmente en los años de la República, aunque ya a finales de la década de los veinte se habían realizado algunos osados ensayos (véase el montaje de 1927 de *Mariana Pineda* de García Lorca cuyos decorados fueron diseñados por Salvador Dalí). Artistas como Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Joan Miró, Maruja Mallo, Ramón Gaya, Alfonso Ponce de León, Ramón Gaya, Ángel Ferrant o Norah Borges, entre otros, fueron los encargados de intentar cambiar el panorama mediocre de una estética teatral realmente trasnochada, aunque es cierto que fue conseguido en contadas ocasiones. La mayoría de estos artistas trabajarán con García Lorca en el proyecto teatral de *La Barraca*, uno de los pocos experimentos verdaderamente vanguardistas que lograron llevarse a cabo.¹¹

A nuestro parecer, estas fueron las propuestas predominantes en el panorama de la escenografía y el arte teatral en general allá por las décadas de los veinte y treinta, aunque no las únicas. Por otro lado, no debemos olvidar que algunos de los grandes renovadores europeos señalados anteriormente, de alguna manera fueron adaptados a sus presupuestos estéticos; así Craig, Appia, Reinhardt o Piscator fueron referencia en alguna ocasión, sobre todo para las dos últimas tendencias. Aunque estas influencias fueron meramente puntuales y prácticamente quedaron en meras referencias bibliográficas o recensiones periodísticas dispersas por distintas publicaciones especializadas o no, como: *España*, *La Gaceta Literaria*, *La Farsa*, *Cosmópolis*, *Revista de Occidente*, *Blanco y negro* o *Gaceta de Arte*, entre otras.

¹¹ Para todo este complejo mundo de la escenografía teatral y sus implicaciones en las artes plásticas de los distintos montajes escénicos de Federico García Lorca, consultar el amplio estudio de: PLAZA CHILLÓN, José Luis. *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. (Tesis doctoral inédita dirigida por el catedrático de historia del arte D. Ignacio Henares Cuéllar). Granada: Universidad de Granada/Departamento de Historia del Arte. Julio, 1996. También se pueden ver los análisis globales de: ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, pp. 228 en adelante, y sobre todo 244-296 y ss. AMORÓS, Andrés. *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 69-94. Y, BRAVO, Isidre. *L' escenografia catalana*. Barcelona: Diputación provincial de Barcelona, 1986, pp. 180 y ss.

A pesar de las voces que se alzaban para que el teatro de finales de la década de 1910-1920 para conseguir un teatro más *revolucionario*, y se entiende este concepto como conseguir representar bien y una escenografía adecuada y consciente, que fuera verdaderamente artística y que ayude a resaltar intensamente todo lo que tiene de plástico, de cuadro, de sensual, para conseguir una verdadera obra maestra.¹² Había otras que opinaban todo lo contrario, y que pensaban que los detalles de la vestimenta, arquitectura y demás accesorios que pasan y cambian con el tiempo, son los que menos deben de preocupar a un *auténtico director de escena*, y aunque quiera acabar con el arqueologismo reinante, lo único que debe preocupar es buscar el ambiente propicio para que la *fuerza interna y poética de la obra luzca su máxima significación*.¹³ Esto significa el mantenimiento de una tradición escenográfica muy unida al dominio clásico imperante en la escena española del momento.¹⁴ Todo esto proviene de una tradición escenográfica que imperó durante el siglo XIX, y que a la vez deriva de una propuesta teórica de 1840, que fue la publicación de la obra de José Planella, *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, que era un tratado de perspectiva pensando en ayudar al pintor-escénico, donde daba unos consejos generales para luego mostrarle la técnica de composición de decorados. Esta obra rompía con la tradición barroca de los decorados, insistiendo sobre todo en dar una profundidad perspectivica a la escena. Tuvo gran incidencia en la escenografía española de la segunda mitad del siglo XIX, realizándose numerosas producciones de gran calidad.¹⁵

El caso de Planella sería seguido por otros escenógrafos del momento como José María Avrial, que siguieron al pie de la letra los consejos del anterior. No debemos olvidar que hay dos hechos fundamentales que en ésta segunda mitad del siglo XIX hay que tener en cuenta, como fue destacar la importancia para el desarrollo de la escenografía española de la presencia de artistas italianos y franceses sin los cuales sería difícil entender todo esto; y en segundo lugar, recordar que los talleres más activos estuvieron en Madrid y Barcelona, sin desdeñar a Valencia. Desde estas ciudades se trabajó prácticamente para el resto de España. Este fue el caso de nombres como Bussato, Bonardi, Tadei, Rivello o el mismo Avrial, que comenzarían a tener en cuenta nuevos problemas como los del figurinismo y vestuario, además también destacaron los españoles Soler y Rovirosa, Alos o Vilomara.¹⁶

¹² GRAU, Jacinto. "Teatro y escenografía". *España*, 28-VIII-1919.

¹³ ABRIL, Manuel. "La escenografía moderna". *La Ilustración española y americana*, 26 (1915).

¹⁴ ALSINA, José. "La tradición escenográfica". *Blanco y negro*, 28-X-1934.

¹⁵ NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía." En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985, pp. 58-60.

¹⁶ HOYO, José María. "El teatro por dentro. Vestuario y decoración. II". *Blanco y negro*, 14-VI-1925.

Siguiendo esta misma corriente estética, destaca sobre todas la obra teórica y hasta ese momento tal vez la más completa y rigurosa que se haya escrito como obra de conjunto, es la de Muñoz Morillejo: *La escenografía española*¹⁷, a quien se debe la única visión en conjunto de este arte teatral; y nos recuerda los éxitos obtenidos por Planella en el siglo XIX. Aunque Muñoz Morillejo venía a enmendar un yerro que consistía en haber relegado de la actividad crítica toda la producción de los grandes escenógrafos españoles del siglo XIX que trabajaron en Madrid y Barcelona con singular pericia.¹⁸ La obra comienza con un análisis desde la antigüedad, describiendo el teatro griego y romano, su decoración y representaciones pictóricas, y como ello se lleva a cabo en España. Prosigue con las escenografías al aire libre de los siglos XVI y XVII, o la escenografía teatral de los Palacios Reales durante los siglos XVII y XVIII, pasando a analizar los corrales de comedias.¹⁹ Estudia los teatros que han existido en ciudades como Madrid o Valencia, amén de dar a conocer de una manera gráfica (fotografías y grabados), los principales escenógrafos y pintores dedicados al teatro en España desde los inicios.²⁰

A finales de la década de los veinte se publicaría otra obra fundamental sobre el teatro y la escenografía contemporánea, que iba a seguir muy de cerca la metodología crítica de Muñoz Morillejo, esta fue *Nuevo Escenario* de Estévez Ortega²¹, y que ponía de manifiesto la situación actual del teatro, aportando sobre todo una gran información al respecto. Cumple un panorama moderno del teatro, iniciando el estudio por su génesis, desde la antigüedad y la Edad Media hasta la contemporaneidad. Es interesante como obra de conjunto, ya que plantearía algunos de los problemas que aquí vamos a analizar; mostrando una especial simpatía por los dramaturgos extranjeros como Bernard Shaw, Pirandello o Bontempelli, sin olvidar a los rusos como Andriev, Gorki o Chejov; o nombres españoles tan fundamentales como Martínez Sierra o Gómez de la Serna, considerándolos como los auténticos

¹⁷ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *La escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923. Del mismo autor, ver: *La escenografía española. Bosquejo histórico de las decoraciones teatrales y los pintores escenógrafos*. Madrid, 1915.

¹⁸ CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974, p. 35.

¹⁹ *Teatros del siglo de Oro: Corrales y coliseos en la península ibérica*. Ed. J. M^a DIEZ BORQUE. *Cuadernos de teatro clásico*, 6. Madrid: Ministerio de cultura, 1991 (Contiene colaboraciones de Ruano de la Haza, John J. Allen, Pascual Bonis, Jean Santarens y Jean Mouyen, entre otros).

²⁰ SALGUERO, J. P. "Historia de la escenografía española de Joaquín Morillejo". *Bellas Artes*, 19 (1973).

²¹ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. *Nuevo escenario*. Madrid: Lux, 1928.

renovadores del teatro español del momento e introductores de lo *snob* y vanguardista, a pesar del dominio aplastante de la tradición.²²

Uno de los críticos fundamentales de aquellos años, como fue Manuel Abril, también siente la necesidad de preocuparse por estos aspectos del arte escénico, y señala dos tendencias escenográficas en España: "los de siempre y los demás", estas últimas serían las renovadoras o vanguardistas que emplearían las "metáforas" como único procedimiento de expresión cuya característica principal era la "emoción", a pesar de que estos nuevos decorados teatrales sean de una sugerente "rareza".²³ Este sería el debate que se mantendría durante el desarrollo del arte de la escenografía y (y las demás artes) en España, durante gran parte de la década de los veinte y los treinta; y que ahora reiniciamos en este estudio crítico.

Durante la segunda mitad del XIX el melodrama romántico y popular fue la edad de oro de la escenografía pintada de las decoraciones. Estos antiguos decorados de tela de los melodramas y las óperas tenían la misma función gratuita y alienante. En cierto modo, fue la corriente a seguir por muchos escenógrafos *puros*. Así por ejemplo, cuando se ponía en escena una comedia de Linares Rivas o de Jacinto Benavente, siempre era colocado en un gran tapiz pintado, al que se añadían grandes y hermosos divanes bien tapizados, que provenían de anticuarios o de casas aristocráticas o de otros tantos lugares. Y estos "trastos" en escena empezaban a tener demasiada significación, es decir, que significaban demasiado. Eran testimonios elocuentes que apresaban la imaginación, más que la disparaban.²⁴ Hubo un predominio de la pintura de escena realista que prolongaba los conceptos de representación del siglo XIX y que pondría al fondo plástico unos textos dramáticos que tampoco ofrecían ninguna novedad, como el de los Benavente, Arniches, Linares Rivas, los Alvarez Quintero, Marquina, Villaespesa, los dramas históricos, etc. Todo esto llevado a cabo por escenógrafos como Amalio Fernández, Luis París o Luis Muriel, acercándose esporádicamente a unos signos de primigenia modernidad muy cercana al Simbolismo, pero siempre muy tímidamente y sin consecuencias. Un ejemplo a seguir de esta tendencia escenográfica que entroncaba directamente con distintas estéticas decimonónicas, vendría dado por una serie de normas o leyes a seguir, y que podríamos resumir en las siguientes reglas:

²² OBREGÓN-CHOROT, A. D. "Nuevo escenario". *La Gaceta Literaria*, 40 (1928). (R.B: de *Nuevo Escenario* de E. Estévez Ortega).

²³ ABRIL, Manuel. "Emoción y pirueta". *Blanco y negro*, 1-II-1925.

²⁴ NIEVA, Francisco. "La no historia de la escenografía teatral en España". *Cuadernos "El Público"*, mayo (1986). Ver también: DHOY, José. "Vestuario y decoración". *Blanco y negro*, 23-X-1927.

- Cuidar la sobriedad, y que esta sea mayor cuanto más rica sea la obra de pensamiento y poesía, para que la policromía del escenario, la vistosidad de los trajes y la frecuencia de los juegos de luz no den tal goce al sentido de la vista. La decoración no deberá nunca ahogar la obra.
- Suprimir en escena todo lo superfluo y no poner más lo indispensable para el uso de los personajes.
- Preferir los grandes lienzos de un solo color para que no se distraiga la vista al público.
- Unidad en el criterio del decorado y los detalles de la decoración no se opongan unos a otros y se destruyan entre sí.
- Y por último, pensar que el escenario debe aparecer ante el espectador como un cuadro...²⁵

Sassone propone esta serie de normas, que el mismo aplicaba en el montaje de sus comedias y que se pondrían extender a todas las manifestaciones teatrales que siguen esta tendencia verista y realista, sin apenas atisbo de modernidad. Fue la línea dominante en el teatro comercial de estas dos décadas y escenógrafos como Moragas, Mauricio Vilomara, Junyet o Fernández Castanyer llevarán a cabo frecuentemente.²⁶

Un escenógrafo que representó el paradigma de esta tendencia tradicional y pura, fue el catalán Salvador Alarma. Tuvo como maestros en Barcelona a Soler y Rovirosa, y en Madrid a Bussato. Fue precisamente Soler y Rovirosa su influencia más decisiva, integrado primeramente en la línea francesa, para crear luego un estilo propio, vigoroso y colorista; de un talento excepcional en el momento de concebir arquitecturas fantásticas que se encontraban entre el sueño y la realidad, cerca a veces de la ilustración literaria y sus decorados fueron siempre de un sólido efectismo, éste murió en 1900, pero cogió su antorcha Salvador Alarma que siguió utilizando los mismos efectos aunque con mayor rigidez.²⁷

Alarma seguirá la tradición de la buena escenografía catalana mas puramente realista; a pesar de todo, era el más avanzado y el único que recibía saludables influencias del extranjero, siempre plenamente imbuido de la *pintura teatral* de ese próximo pasado. Se le puede considerar por tanto, como un artista fuera de toda escuela o tendencia comprometida y de toda clase de variaciones cronológicas. Era un pintor muy bien dotado, excelente compositor de planos arquitectónicos y sobre todo gran admirador de escenarios veristas. Dentro de esta línea se desarrollarían sus

²⁵ SASSONE, Felipe. "El decorado de las comedias". *Blanco y negro*, 16-VIII-1925.

²⁶ BRAVO, Isidre. *L'escenografía...*, pp. 180 y ss.

²⁷ FRANCÉS, José. *Un maestro de la escenografía. Soler y Rovirosa*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional, 1928.

decorados, sin prescindir de un discreto realce romántico y manteniendo la máxima de su maestro: "la base del pintor escenógrafo ha de ser la arquitectura".²⁸

Salvador Alarma fue uno de los escenógrafos más prolíficos del teatro español de los años veinte, uno de los más contratados y admirados; llegando incluso a realizar distintas exposiciones de sus bocetos y dibujos, como la elogiada del Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 1928 y cuyas críticas fueron bastante favorables. Observemos el siguiente fragmento perteneciente a una crítica del pintor y literato romántico Santiago Rusiñol a propósito de la citada exposición:

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

El autor se imagina lo que será un medio y el lo agranda y lo dignifica y, sin apartarse de lo que le dictan, pone un estilo de exhuberancia. El autor el croquis y nuestro artista amplía la silueta de visión, siempre clara y luminosa...²⁹

Estas palabras de Rusiñol sobre Alarma reflejan el gusto de gran parte de la sociedad española durante aquellos años, muy en consonancia con el gusto tradicional y realista de las artes. De este modo, la mayoría de los maestros escenógrafos con una técnica más cercana al verismo, tuvieron por base la enseñanza del dibujo con toda la solidez y el conocimiento de arquitectura tan necesarios aunque sólo fuera dentro de la mayor sencillez. Esto nos hace regresar, de alguna manera, a los ancestros del Renacimiento donde tanto los pintores como los arquitectos veían muy claro las posibilidades dramáticas de la plástica, aunque siempre proyectando hacia el descubrimiento de la perspectiva, así el teatro del Renacimiento habría marcado todo el teatro posterior; y de manera figurada podríamos considerar a Alarma como seguidor directo de aquellos pintores y arquitectos: Rafael, Bramante, Miguel Ángel o

²⁸ ESPINA, Antonio. "Exposiciones de Salvador Alarma". *La Gaceta Literaria*, 29 (1928). Ver también: MESTRES, A. *Colección de 33 decoraciones del escenógrafo Salvador Alarma III R*. Barcelona, 1919.

²⁹ DHOY, José. "Vestuario y decoración" (Sobre S. Alarma). *Blanco y negro*, 12-II-1928.

Palladio, evidentemente salvando las distancias.³⁰ Ya hemos señalado, que los antecesores más inmediatos de Alarma como, Soler y Rovirosa, Bussato, Bonardi o Ferri, inculcaron a sus discípulos la teoría única para llegar a la máxima perfección en la escenografía propiamente dicha, en el arte de pintar decorados, dibujándolos previamente con toda la justeza de línea y carácter. Salvador Alarma fue el continuador de la línea realista y el más representativo, aunque también debemos aclarar que nunca desdeñó los nuevos avances técnicos que venían produciéndose en el mundo del teatro, tales como los nuevos hallazgos en electricidad, luminotecnia, escenarios, etc.

Pero igual que en esta tendencia existe un marcado carácter de dirección escenográfica realizada por el *maestro pintor* y que podríamos considerar como un calificativo decimonónico; en otras tendencias más innovadoras, irá quedando poco a poco desplazado por un nuevo modo de especialización, cambiando el denostado carácter hermético que el oficio artístico tenía. Se producirá un progresivo trato entre artistas plásticos de vanguardia, con autores teatrales y directores escénicos; esta era la corriente dominante en la Europa de la modernidad y cuyo reflejo en España fue mínimo, si exceptuamos a algunos de los grandes nombres del teatro español en aquellos años, principalmente Martínez Sierra, García Lorca, Rivas Cherif o Valle-Inclán. Esto enriquecería decisivamente nuevos planteamientos estéticos a la hora de llevar a cabo un montaje escénico.³¹

Valle-Inclán sería uno de los primeros dramaturgos españoles que tuvieron un contacto más directo con los pintores de su época, además de ser uno de los autores más novedosos de nuestra primera mitad de siglo. Fue un insigne conocedor de las artes, de la pintura y arquitectura, estando muy relacionado con los cargos oficiales con el arte, incluso en 1933 llegó a ser director de la Academia de Bellas Artes Española de Roma, dedicándose muy de lleno a la crítica de arte. Esto influiría decisivamente en su propia concepción dramática y escénica.³² Así por ejemplo, Victoria Durán, recuerda la preocupación de la plasticidad escénica de Valle-Inclán en sus clases de estética en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde describe la manera de concebir la presentación plástica de algunas de sus obras de teatro: "Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía

³⁰ NIEVA, Francisco. "La accésit plástica del teatro". *Cuadernos "El Público"*, 28 (1987).

³¹ HERNÁNDEZ, José. "Teatro y pintura, una cuestión de parentesco". *Cuadernos "El Público"*, 28 (1987).

³² LAVAUD, Eliane. "Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908". *Papeles de Son Armadans*, 242 (1976). Ver también: LLORENS, E. *Valle-Inclán y la pintura*. Madrid: Ínsula, 1975.

estilizada hasta lo inverosímil..."³³ Incluso en alguno de sus montajes de *El Mirlo Blanco*,³⁴ grupo de teatro experimental de finales de los veinte, cuidaba mucho sus puestas en escena y escogía muy bien a sus colaboradores, como el gran cartelista y escenógrafo Salvador Bartolozzi, uno de los más destacados e innovadores de su tiempo.³⁵

Esta colaboración que comienza a darse con los pintores escenógrafos no fue nada *amateur*, sino que fueron pintores capaces de realizar en grande las obras que el teatro juzgaba como necesarias, muy alejadas en este sentido de las normas estéticas que no rebasaban el nivel marcado por las revistas ilustradas burguesas de su tiempo. En muchos casos, gracias a la labor de los periódicos ilustrados y a la labor que representaba la intervención de documentados directores de escena en el cine, ya que gran parte de las películas representaban decorados de interiores, y poco a poco se van introduciendo en una cuidadosa plasticidad. También tuvieron que ver mucho la admiración de espectáculos extranjeros de carácter vario, que permitían apreciar maravillosos efectos escénicos.³⁶

En España hasta la década de los veinte se había desdeñado la intervención y colaboración de artistas aptos y bien orientados, hasta que aparecieron en escena personas del teatro tan influyentes como Margarita Xirgu, Martínez Sierra o Rivas Cherif y que decidieron poner mucho a favor en el cuidado de la escena, montando las obras con excesiva fastuosidad y sirviéndose de pintores y dibujantes como Moreno Carbonero, Comba, Penagos, Burmann, Fontanals o Mignoni, en un principio.³⁷ En esto, la nueva concepción de la dirección de escena va a tener mucho que ver, ya que algunos de los directores escénicos mas avanzados comenzaban a hacerse eco de las grandes innovaciones del teatro europeo; así los nombres y las teorías de Gordon Craig, Reinhardt, Meyerhold, Piscator o los *ballets russes* de Diaghilev comienzan a ser introducidas en algunos ámbitos minoritarios, pero de gran trascendencia para poder comprender mejor el devenir del teatro español contemporáneo.³⁸

³³ DURÁN, Victoria. "Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en verso". En: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo". *Revista de estudios hispánicos*, 16 (1989), p. 73.

³⁴ BAROJA DE CARO, Carmen. "Memorias íntimas de un teatro de cámara: desde el nido de *El Mirlo Blanco*". *La Gaceta Literaria*. 8, 15-IV-1927.

³⁵ DONATO, Magda. "Lo decorativo en la escena". *El Heraldo de Madrid*, 25-XII-1926.

³⁶ COSSÍO, Fernando G. "Nuestro pintores y el cine". *La Gaceta Literaria*, 43. 1-X-1928. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "La decoración en el cinema: Naturaleza real y Naturaleza falsa". *La Gaceta Literaria*, 43. 1-X-1928. GASCH, Sebastián. "Pintura y cinema". *La Gaceta Literaria*, 43. 1-X-1928.

³⁷ HOYO, José M^a del. "Vestuario y decoración. I". *Blanco y negro*, 17-V-1925.

³⁸ ABRIL, Manuel. "Tendencias escenográficas modernas". *Blanco y negro*, 15-III-

Si alguien tuvo que ver en el cambio de estética, este fue sin duda Gregorio Martínez Sierra y su *Teatro de Arte*, que estuvieron marcadamente influidos por los *ballets russes* de Diaghilev.³⁹ Este empresario nacido en Rusia; culto, refinado y *snob* se lanzó a la avidez artística poco antes de la Guerra europea. Sus famosos ballets, que estaban realizados por decorados convencionales pero pintados por artistas nuevos y la mayoría de vanguardia. Con nuevos colores y nuevas formas, fue una explosión de decorativismo lujoso, realmente causaban una gran sensación allá por donde iban. Con ellos trabajaron los mayores artistas del momento desde Gontcharova a Léger, y los mejores músicos de Stravinsky a Falla, o grandes dramaturgos como Cocteau.⁴⁰ Además de muchos pintores españoles como Salvador Dalí, Joan Miró, José María Sert, Juan Gris o Pablo Picasso.⁴¹ Estas ideas fueron recogidas, en cierto modo, por Gregorio Martínez Sierra y llevadas a cabo en su centro de experimentación escénica que fue el Teatro Eslava de Madrid. Allí se realizaron, desde finales de la década de los diez y gran parte de los veinte, las representaciones teatrales más innovadoras del momento, al menos plásticamente; y esto debido, sin duda alguna, a los grandes colaboradores de los que dispuso. Entre todos ellos destacaron tres principalmente: el pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas, uno de los artistas más sobresalientes de la vanguardia española, felizmente rescatado en estos últimos años y colocado donde se merece⁴², el escenógrafo catalán Manuel Fontanals⁴³, que fueron sus más fieles seguidores; un poco más tarde reclutaría en Granada a Sigfrido Burmann que provenía de Alemania donde había sido discípulo directo de algunos de los grandes renovadores

1925.

³⁹ Sobre este tema hay abundante bibliografía, ver principalmente: *Un teatro de Arte en España. 1917-1925*. Ed. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA. Madrid: La Esfinge, 1925. REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su teatro de Arte*. Madrid: Fundación Juan March, 1980. MARTÍNEZ SIERRA, María (María LEJÁRRAGA). *Gregorio y yo (Medio siglo de colaboración)*. México: Biografías Ganesa, 1953. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (A cargo de Vicente GARCÍA MÁRQUEZ). *España y los Ballets Russes*. Granada: 38 Festival de música y danza de Granada, 1989.

⁴⁰ GONTCHAROVA, Nathilie. LARIONOV, Michel y VORMS, Pierre. *Les Ballets Russes. Serge de Diaghilew et la decoration théâtrale*. Dordogne: Pierre Vorms Editeur, 1955.

⁴¹ THARRATS, Juan José. *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona/Buenos Aires: Argos, 1950.

⁴² PELÁEZ, Andrés. "Barradas en el Teatro de Arte: tradición y vanguardia (1917-1925)". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (A cargo de Jaime BRIHUEGA y Concha LOMBA). *Barradas*. Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992.

⁴³ CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Primera exposición de bocetos y figurines*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954.

del momento como Max Reinhardt o Erwin Piscator, introduciendo en nuestros decorados-cuando estos eran de cartón y papel pintados- elementos reales y objetos de valor. Su estética, que estaba enraizada en el verismo, evolucionaría de acuerdo con las orientaciones teatrales más modernas, acercándose siempre a la modernidad.⁴⁴ Tanto Barradas, Fontanals como Burmann trabajaron profesionalmente para autores como Federico García Lorca, el primero realizó los figurines para *El maleficio de la mariposa*, que dirigió Martínez Sierra; y los otros dos trabajarían más adelante en distintos montajes lorquianos como *Bodas de sangre*,⁴⁵ o en otros montajes como *La dama boba* de Lope de Vega, donde se encargaría de la decoración teatral, Fontanals.⁴⁶

Uno de los acontecimientos teatrales más destacados en la década de los veinte (concretamente en 1927), desde el punto de vista de la puesta en escena y la escenografía, se produjo en una colaboración irreplicable entre dos de los artistas más destacados del siglo XX en España: Salvador Dalí y Federico García Lorca. El primero fue el encargado de diseñar los decorados para el estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona, previos bocetos de Lorca.⁴⁷ Estos decorados supusieron un ruptura radical en el panorama mediocre de la escenografía del momento, por una nueva concepción estética claramente vanguardista⁴⁸. A pesar de que algunos críticos los consideraron como promesa tardía, aunque espléndida.⁴⁹ Precisamente, García Lorca realizó en este mismo año la única exposición de sus dibujos en la afamadas Galerías Dalmau, obteniendo un considerable éxito de crítica y conectando definitivamente con la vanguardia plástica.⁵⁰ Dalí en 1927 era ya un gran conocedor de los distintos

⁴⁴ CARRIÓN, Ignacio. "La escenografía de Sigfrido Burmann". *Blanco y negro*, 27-III-1971. Ver también: BURMANN, Sigfrido. "Medio siglo de escenografía a través de S. Burmann". *Arte-Hogar*, noviembre (1966).

⁴⁵ ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca". *Villa de Madrid*, 81 (1984).

⁴⁶ RAMÍREZ, Octavio. "Lope de Vega en un teatro nacional". *La Nación*, 25-II-1934. (Todo esto se estudia ampliamente en la tesis doctoral inédita de José Luis PLAZA CHILLÓN. *Escenografía y estética...* Capítulo II sobre: "*El maleficio de la mariposa*: un concepto moderno de la escenografía. De los *Ballets Russes* al *Teatro de Arte*").

⁴⁷ Ver tesis doctoral inédita de José Luis PLAZA CHILLÓN. *Escenografía y estética...* Capítulo IV sobre: "Escenografía de *Mariana Pineda*. De los primeros bocetos de Lorca, a los modernos decorados de Dalí (1927)"; donde se analiza pormenorizadamente los avatares del montaje.

⁴⁸ GASCH, Sebastià. "Una exposició i un decorat". *L'Amic de les Arts*, 16 (1927).

⁴⁹ TRIVELÍN. "El teatro en 1929". *Blanco y negro*, 30-XII-1928.

⁵⁰ DALÍ, Salvador. "Frederic García Lorca: Exposició de dibuixos colorits (Galerías Dalmau)". *La nova revista*, 9 (1927).

movimientos estéticos y de los *ismos* del momento desde los años de la Residencia de Estudiantes, había viajado a París y era uno de los más destacados y prometedores artistas.⁵¹ Así proseguiría su carrera, principalmente como pintor, pro con variadas incursiones en el mundo de la escenografía del teatro y del cine.⁵²

En este camino hacia la renovación escenográfica hay que destacar a otro gran pintor catalán de gran trascendencia escénica, Joan Miró. Conectando desde muy temprana edad con las vanguardias artísticas de principio de siglo, viajando a París muy joven (1919), conociendo allí a Picasso y más adelante a André Bretón y todo el grupo surrealista y convirtiéndose en uno de los artistas más influyentes de su tiempo. Participó en tres ballets para Diaghilev, donde no sólo realizaría los figurines y decorados, sino que daría su propia visión escenográfica colaborando en todo momento con el coreógrafo y el libretista. En 1926 realizó *Romeo y Julieta* en unión con el pintor surrealista Max Ernst, creando un decorado muy onírico, como correspondía a esta poética. En 1932, con la Compañía Nacional de los Ballets de Montecarlo realizó el ballet *Juego de niños*, con el pintor *fauve* francés André Derain. Construyó un decorado muy sencillo con motivos geométricos muy cercanos a la abstracción lírica. Miró se fue abriendo paso en este arte teatral, y que nunca abandonaría hasta nuestros días.⁵³

Otro español que trabajó en el mundo de la escenografía de una manera especial fue Pablo Picasso, uno de los más destacados colaboradores de Diaghilev y los *ballets russes*. Aunque su producción escenográfica no estuvo directamente ligada a España, si lo estuvo estética y sentimentalmente a través de la colaboración con Manuel de Falla; analicemos brevemente en que consistió. Sus trabajos con Diaghilev dieron como fruto una serie de decorados y figurines que pasarán a la historia del arte escénico y plástico en general, como una de las más importantes, innovadoras e influyentes. Picasso plasmará en decorados y figurines, todo su mundo estético desde sus primeras épocas más dulcificadoras como la época Azul o Rosa, hasta entrar de lleno en el Cubismo más radical, pasando por el Surrealismo. El mundo de los cafés, *cabaretes* y *music-halls* o del circo, se servirán junto a la novedad cubista y radical.⁵⁴ Realizó varios trabajos con Diaghilev, tanto de decorados, telones o figurines que el artista elaboró para ballets tan importantes como: *Parade* (1917), *Le Tricorne* (1919),

⁵¹ BURMANN, Sigfrido. "Sigfrido Burmann y Dalí". *ABC*, 4-VI-1957.

⁵² BRAVO, Isidre. *L'escenografia...*, pp. 210-211.

⁵³ GUAL, Malén. "Miró: escenografía y color". *Danza* 79, 36 (1984). Ver también: CORTENOVA, Giorgio. "Miró y Picasso: dos universos frente a frente". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El surrealismo en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 65-70.

⁵⁴ ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Algunas reflexiones sobre la escenografía picassiana*. (Conferencia). Málaga: Ayuntamiento de Málaga/Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, p. 17.

Pulcinella (1920), *Cuadro Flamenco* (1921) junto a Juan Gris, *Le train bleu* (1924), *Mercure* (1924), etc.⁵⁵ Uno de los capítulos más interesantes de entre todas estas colaboraciones, fue la realizada para *Le Tricorne* de Manuel de Falla y Massine. Tal vez la realización de su ballet más importante y al mismo tiempo su favorito, bajo la advocación directa del bailarín español Félix Fernández.⁵⁶ Este ballet estaba basado en una obra de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, que Diaghilev, Falla, Picasso y Massine idearon un fabuloso montaje sobre un viaje a Guadix (Granada), lugar donde situaba el autor la acción de la pícara molinera y que fue dibujada por Picasso con una gran variedad de tipos populares y paisajes.⁵⁷ De todas las colaboraciones entre Picasso y Diaghilev, ésta llevó un concepto estético más apegado a la tradición y al romanticismo, muy en consonancia al estilo de sus primeros tiempos, haciendo continuas pruebas en aspectos psicológicos y visuales de materia y huyendo, en cierto modo, de la complejidad novedosa y cubista que había supuesto *Parade*, por ejemplo. Picasso diseñó numerosos bocetos para este montaje (telones, figurines y decorados), aunque guardando esa línea estética arraigada en lo popular y tradicional, tal vez prefijada por Falla.⁵⁸

Podemos considerar, que estos últimos artistas citados (Picasso, Miró, Gris o Dalí) son todos pintores *puros* y no escenógrafos de formación; y aunque todos nacieron en España, el gran grueso de sus trabajos y producciones los realizarían fuera de nuestras fronteras. De este modo, podríamos entrar en la polémica sobre sus creaciones para cada uno de los montajes en que los participaron, si forman o no parte de la historia plástica contemporánea española o si por el contrario sólo hemos de tenerla en cuenta.

⁵⁵ Todos estos ballets, sus decorados, figurines y montajes en general, han sido ampliamente estudiados por: COOPER, Douglas. *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968. Contiene abundantes reproducciones de bocetos de decorados, figurines de los distintos montajes en los que trabajó. El 22 de junio de 1965, fue presentada en el *Musée de Agustins* de Toulouse una exposición titulada *Picasso et le théâtre*, donde se reunieron por vez primera más de 150 obras creadas por el artista malagueño para la escena y el circo. Todos quedan recogidos en la monografía de D. Cooper.

⁵⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. "El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920". *España*, 352 (1920).

⁵⁷ "Telón de embocadura para *El sombrero de tres picos*. Picasso". *Litoral*, 2ª época, 1 (1968).

⁵⁸ MIGEL EKSTRON, Parmenia. *Pablo Picasso. Designs for "the three-cornered hat (Le Tricorne)*. New York: Dover Publications, inc., in association with Strawinsky-Diaghilev Foundation, 1978 (with 38 illustrations, including 31 in full color). (En 1996 y con motivo del año Manuel de Falla para conmemorar el cincuentenario de su muerte, se celebró una exposición en Granada donde se expusieron gran parte de los figurines y decorados que realizó Picasso para este ballet).

Mas no debemos olvidar la gran influencia que supuso para el resto de los pintores españoles del momento, algunos de los cuales no perdieron el contacto, aunque la mayoría realizarían su obra en París. Pintores españoles de la talla de Peinado, Bores, Cossío, González de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Ucelay, Viñes o Benjamín Palencia, que viajaban a la capital francesa para que Picasso los introdujera de lleno en el mundo de la vanguardia; algunos de estos pintores también hicieron algunas incursiones en el mundo del teatro, como podremos comprobar más adelante. Los artistas españoles de la *Escuela de París* se empaparon de las nuevas tendencias artísticas y poéticas, para más adelante llevarlas a la práctica en algunas de las colaboraciones más significativas que se produjeron en el arte escénico en los florecientes años de la II República.⁵⁹

A pesar de los insistentes intentos hacia la modernidad en la fructífera década de los veinte, el predominio de la escenografía que se hacía en España seguía siendo del más puro estilo *verista* o *realista*, más apegada a la tradición clasicista. No fueron pocas las voces que se alzaron en contra de las incursiones de muchos de estos artistas en la renovación escenográfica y artística en general; esto fue una constante en el arte español que deambuló siempre entre la tradición y la vanguardia. Algunas de las afirmaciones que se vertieron contra la escenografía vanguardia, decían:

...Cualquier aspecto de la escenografía de vanguardia, esto es, la sin razonar, será muy estimable, dentro de su sin razón, y sus componentes a base de estridencias y fantasías a todo capricho, un motivo de distracción a nuestro sentido visual, pero ausente del sólido dibujo que solicita imprescindiblemente la composición de un cuadro escénico donde se desarrolle un asunto todo lo teatral que se quiera, pero conservando alguna analogía con la vida real. [...] ..., sería absurdo que las figuras o personajes tuvieran un fondo que no fuera de acuerdo con el ambiente propicio, un ambiente que no se pueda fantasear con extraordinaria libertad porque lo plástico es consecuencia inmediata del asunto y ambiente característico de la obra. Lo que las más de las veces ocurre es que se improvisan escenógrafos que carecen de los más elementales rudimentos de dibujo en general, y perspectiva especialmente, y careciendo de esos medios tan necesarios y precisos para la equilibrada y perfecta composición de un cuadro, sea o no escenográfico, intentan suplir su falta de dotes de dibujante

⁵⁹ OLIVARES, A. "Los pintores españoles en París". *La Gaceta Literaria*, 6. 15-III-1927. TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes en París". *La Gaceta Literaria*, 24. 15-XII-1927. Una de las mejores síntesis y puestas de la vanguardia plástica en España, se puede consultar en: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN (A cargo de Eugenio CARMONA). *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991, pp. 13-99. Ver también: CARMONA MATO, Eugenio. *El movimiento renovador de las artes plásticas en España. Del movimiento vanguardista al retorno al orden. 1917-1925*. (Tesis doctoral inédita) Málaga: Universidad de Málaga, 1988-1989.

y pintor substituyendo la única fuerza colorista, la de la paleta con reflectores que proyectan caprichosas iluminaciones sobre desarticuladas y desdibujadas composiciones.⁶⁰

Es cierto que existió un predominio realista en la puesta en escena del teatro español en la década de 1920, sin embargo, los incentivos de algunos de los cambios que se produjeron en otras propuestas escénicas modernas, sobre todo en los años de la República; fueron las corrientes que irradiaban de París, incidiendo en la realización plástica de muchos espectáculos que ya se habían empezado a dar desde el fin de siglo con el Impresionismo y Simbolismo, y que en pleno siglo XX, el Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Constructivismo o Surrealismo, cada uno en su propio lenguaje y todos esencialmente antinaturalistas.⁶¹ En España, como hemos reiterado en diversas ocasiones, tendrán una forma peculiar de manifestarse algunas de estas corrientes, no sólo procedentes de la importación donde a veces se mezclarían estéticas diferentes bajo una misma propuesta, sino de las formulables a partir de configuraciones de origen autónomo. Sin embargo, ninguno de estos vestigios a los que pueden adscribirse nuestra vanguardia supone esas unidades de lenguaje y de poética a través de los que se articulan las vanguardias europeas.⁶²

Los *ismos* de la nueva pintura en la escena van a tener carácter de brotes, nunca se van a manifestar en virtud de una articulación o una evolución, sino que aparecerán por importación, como ocurre con algunos de los montajes ideados, pensando siempre en la teoría y en la praxis de un Reinhardt, Piscator o Bragaglia. Otras veces gracias a la figuras del escenógrafos-pintores que llegan a España después de haber trabajado intensamente en París, como fue el caso de Santiago Ontañón o que se adscriben a algún movimiento vanguardista y los llevan a las decoraciones, como fue el caso de Alberto Sánchez, Benjamín Palencia o José Caballero, muy cercanos entonces al Surrealismo. Además, todas estas similitudes con la pintura de escena europea van a tener un carácter mimético igual que en la pintura de época. Y esto podemos decirlo a propósito, por ejemplo, de la poética surrealista cuando se afirma sin ningún rubor que las importaciones españolas confunden y mezclan indiscriminadamente todo el conglomerado vanguardista⁶³, pero esto no fue del todo así, como han demostrado

⁶⁰ DHOY, José. "Vestuario y...".

⁶¹ BRAVO, Isidre. *L'escenografía...*, p. 181.

⁶² BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 77-78.

⁶³ CALVO SERRALLER, Francisco. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 349 (1979). De los mismos autores: *Surrealismo en España*. Madrid: Galería Multitud, 1975. Ver también: ILIE, Paul. "El surrealismo español como modalidad". En: *Philológica Hispanensia in honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, 1987, pp. 95-103.

recientemente críticos de la talla de Eugenio Carmona, Juan Manuel Bonet, Juan José Lahuerta o Jaime Brihuela, entre otros.

Es durante la II República cuando por vez primera se atenderá el teatro desde el poder, sin ver en él más que una manifestación cultural y una creación estética, que como tal, se intentará hacer llegar a todos. De ahí la importancia al apoyo de las iniciativas como el *Teatro de Misiones Pedagógicas*, a pesar de su ingenuo utopismo⁶⁴; y sobre todo el apoyo al Teatro Universitario de *La Barraca*, dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte.⁶⁵ Con ambas iniciativas se difundirá el conocimiento de nuestro teatro clásico (Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Lope de Rueda o Juan del Encina), además de alguna pieza contemporánea (Antonio Machado), pero esa difusión se hizo con la única intención de divertir y enseñar, de hacer gozar con el espectáculo. Lejos, quedarían aquellos poderes que utilizaron el teatro como escuela de costumbres con toda la carga de trasnochadas moralejas que el siglo XIX había mantenido rotundamente. Y desde el punto de vista escenográfico, tal vez fue la experiencia más satisfactoria en el panorama español de las vanguardias artísticas, injustamente tratadas en el panorama crítico de posguerra; ya que este proyecto podría hacerse extensible a casi todos los temas en los que de una manera efímera convergen unitariamente diversos factores artísticos y culturales, lo hacemos pensando en que existen dominantes históricos indiscutibles que acreditan la calidad y el interés de este tipo de manifestaciones.⁶⁶ Fue precisamente con *La Barraca* cuando el teatro y las artes plásticas alcanzan en España el máximo auge y la experiencia más feliz, ya que casi en sus cinco años de actividad, además de difundir la cultura literaria y teatral al pueblo español, lo que es verdaderamente interesante; es que se puso un nuevo sistema de trabajo artístico para que artistas tan importantes como: Benjamín Palencia, José Caballero, Alfonso Ponce de León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz, Norah Borges⁶⁷, Salvador Bartolozzi y el propio García Lorca, iban a difundir por España las concreciones de unos lenguajes artísticos hasta ahora desconocidos por el pueblo más popular. Así, lo que en las distintas galerías de arte hubieran sido ya las habituales manifestaciones plásticas vanguardísticas, pasaban a ser aquí una experiencia completa y nueva; y un verdadera acto de comunicación artística en un acercamiento más espontáneo y

⁶⁴ PLAZA CHILLÓN, José Luis. "Las Misiones Pedagógicas de la II República y la difusión de la cultura y el arte al pueblo". *Cuadernos republicanos*, 30-abril (1997).

⁶⁵ SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.

⁶⁶ EQUIPO MULTITUD. "Escenografía teatral española (1940-1977)". *Pipirijaina*, 4 (1977).

⁶⁷ PLAZA CHILLÓN, José Luis. "Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)". *Arenal. Revista de Hª de las mujeres*, vol. 3, 1 (1997).

popular. Acababa por coincidir con esa interpretación purificadora de los nuevos lenguajes del arte que tantas veces se había perdido, y tantas veces se había negado desde la naturaleza misma de los circuitos de consumo. Cada uno de estos artistas colaboraron con Federico García Lorca, en el diseño de decorados y figurines para cada una de las obras que el grupo montó (*Fuenteovejuna*, *La vida es sueño*, *El burlador de Sevilla*, *Égloga de Plácida y Victoriano*, *El caballero de Olmedo*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *Los dos habladores*, *La guardia cuidadosa*, *Las almenas de Toro*, *La tierra de Jauja*, *El romance del Conde Alarcos* o *La tierra de Alvar González*), en unos lenguajes estéticos que deambularían entre el Cubismo y el Surrealismo, a veces sin una definición propiamente dicha.⁶⁸

No fueron estas las únicas colaboraciones de muchos de ellos, ya que hicieron más a lo largo de su carrera artística, llegando incluso algunos a profesionalizarse en el mundo de la escenografía para el teatro y el cine, tal fue el caso de Santiago Ontañón.⁶⁹ Otros lo alternarían a lo largo de su vida, dedicando parte de un trabajo a su quehacer personal, como Alberto Sánchez que siendo la escultura su campo más importante de acción, nunca dejó el mundo del teatro, sobre todo a partir de 1939 y con motivo de su exilio en la URSS⁷⁰; otros se acercaron esporádicamente como José Caballero, colaborando de nuevo con Lorca en 1935 para el reestreno de *Bodas de sangre* en Barcelona.⁷¹ Algunos habían participado anteriormente con Federico, como Manuel Ángeles Ortiz, muy ligado al famoso montaje de los *Títeres de Cachiporra* que se celebró en la casa de los García Lorca en enero de 1923 o los montajes contemporáneos de Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*), junto a artistas como Hermenegildo Lanz o Hernando Viñes.⁷²

⁶⁸ CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. (A cargo de Francisco CALVO SERRALLER, Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y J.F. ROCHA) *La Barraca y su entorno teatral*. Madrid: Galería Multitud, 1975. Todo esto puede ser estudiado ampliamente en: PLAZA CHILLÓN, José Luis. *El teatro y las artes...* (Tesis doctoral inédita). Capítulo VI, sobre: "*La Barraca*. Formación y trayectoria. Montajes y decorados".

⁶⁹ ONTAÑÓN, Santiago; MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

⁷⁰ LOSADA GÓMEZ, María Jesús. *Alberto Sánchez en su época*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo/C.S.I.C., 1985. Ver también: PLAZA CHILLÓN, José Luis. "Homenaje a Alberto Sánchez en el Centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: *La Fuenteovejuna* de Federico García Lorca". Comunicación presentada en Córdoba en el ámbito del Congreso Internacional *Federico García Lorca y su época*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba/Universidad de Córdoba. 17-19 de octubre, 1996.

⁷¹ CABALLERO, José. "Testimonio". *Cuadernos "El Público"*, 28 (1987).

⁷² RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz. Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. Ver también: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos*

Verdaderamente, fueron las experiencias teatrales de *La Barraca* junto a sus colaboradores plásticos, lo auténticamente renovador en el mundo de la escenografía española de los años treinta. Allí se unieron *ismos* y teatro para convocar a los lenguajes más innovadores de las influentes vanguardias europeas y hacer renacer la esperanza en el denostado panorama teatral, principalmente la escena comercial. Hubo otros artistas, felizmente rescatados como fundamentales en la recuperación de la vanguardia plástica, que también supieron acercarse con gran sutilidad y entendimiento estético (sobre todo desde el punto de vista teórico) al complejo mundo del arte escénico. Este fue el caso de Maruja Mallo, la pintora gallega, muy cercana en aquellos años al Surrealismo, amiga y componente femenina de la Generación del 27.⁷³ Su aportación a la escenografía teatral, aunque nunca llegara a materializarse en un montaje concreto, fue importante desde el punto de vista de las ideas estéticas y de la teoría artística. En concreto, la composición que había imaginado para el montaje que había de tener lugar en la madrileña Residencia de Estudiantes, ideado por Rodolfo Halffter y titulado *Clavileño* (inspirado en un episodio del *Quijote*), para el cual tuvo que hacer los figurines y los decorados. El texto cervantino inspiró a Maruja Mallo una serie de figuras realizadas con materias naturales; madera, esparto, vellones, de lana, paja, serrín, corcho. El caballo, los músicos y los personajes en general, fueron músicos estilizados que componían una encantadora familia. Las formas y los volúmenes son sometidos a los materiales, que en definitiva son los verdaderos protagonistas.⁷⁴ Todas estas formas nos recuerdan a las ideas artísticas que primaron en la afamada *Escuela de Vallecas* fundada a finales de la década de los veinte por Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, a los que se unieron otros como Rafael Alberti, Caneja o la propia Maruja Mallo, y que propiciaron un arte que trataba de la sobriedad y la sencillez que transmitían las tierras de Castilla, todo ello tamizado de un Surrealismo entendido a lo ibérico.⁷⁵ Algunos de los textos teóricos escritos por la

(1922-1936). Granada: Ayuntamiento de Granada/Diputación Provincial de Granada/Ministerio de Cultura, 1993. HERNÁNDEZ, Mario. "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Ed. DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca. Madrid: Tabapress, 1992.

⁷³ SANTEIRO, José Ramón. "Maruja Mallo". *Gaceta de Arte*, 105 (1931).

⁷⁴ GANDARA, Consuelo de la. "Maruja Mallo". *Cuadernos hispanoamericanos*, 310 (1976). LOSADA GÓMEZ, Mª Jesús. "Maruja Mallo". *Bellas Artes*, 35 (1974).

⁷⁵ SÁNCHEZ, Alberto. "Sobre la Escuela de Vallecas". *Litoral*, 17-18 (1971). Ver: CARMONA, Eugenio. "Materias creando un paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria. 1930-1933". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El Surrealismo en...*, pp. 91-116.



propia Maruja Mallo, se pueden considerar aportaciones fundamentales para el arte de vanguardia española de los años treinta. Subrayemos las siguientes palabras de la pintora sobre la escenografía teatral, y observaremos las ansias de renovación y modernidad que se desprenden de las mismas:

El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico-musical (se refiere a *Clavileño*) 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 par 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 trasfigurándolas como arbitrario.⁷⁶

Debajo de este texto, subyacen unas ideas que podríamos considerar radicales o simplemente vanguardistas, en cuanto a la concepción de la escenografía teatral. Nos recuerdan, a veces, a las teorías escénicas que llevaron a cabo componentes de la Bauhaus alemana, como Oskar Schlemmer⁷⁷, u otros artistas que alguna vez se

⁷⁶ MALLO, Maruja. "Escenografía". *Gaceta de Arte*, 34 (1935). De la misma autora, ver: "El surrealismo a través de mi obra". En: *El Surrealismo*. Ed. Antonio BONET CORREA. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 189-194.

⁷⁷ SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 1987. Ver también: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Oskar Schlemmer*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura/MNCARS, 1996.

dedicaron al teatro como Fernand Léger⁷⁸ y sus composiciones cubistas⁷⁹, o el *teatro de color* de la también pintora cubista y orfista Sonia Delaunay⁸⁰; en ese afán por las construcciones mecánicas (esqueletos mecánicos), máscaras, concepción arquitectural, dinámica del escenario, etc. Fuera de todo ilusionismo decorativista y simbólico.⁸¹

Todas estas alternativas escenográficas de vanguardia que hemos venido señalando, tuvieron realmente poco éxito en los años de la República; incluso comenzada ya la Guerra Civil el bando republicano reuniría de nuevo a muchos de estos pintores y escenógrafos para la realización de algunos montajes teatrales, aquellas obras que se les denominó de *urgencia*⁸², así pintores como Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto o Santiago Ontañón, formaron parte de un grupo de escenógrafos bajo el nombre de *Nueva España*, para animar el teatro español durante la Guerra Civil.⁸³

En definitiva, las escenografías teatrales dominantes de la II República fueron en su mayoría realistas o *veristas*, salvo algunas contadas excepciones que ya hemos señalado. En el teatro comercial dominaría esta tendencia teatral tradicional, donde apenas hubo innovación. Sólo el teatro estrenado por Federico García Lorca, Rafael Alberti o Alejandro Casona y tal vez algunos más, fueron los únicos que pudieron disfrutar de las pocas puestas en escena verdaderamente modernas; y que en su mayoría se llevó a cabo de la mano de escenógrafos tan renombrados como Burmann o Fontanals. Precisamente, ambos realizaron algunos de los montajes más exitosos de

⁷⁸ LÉGER, Fernand. "El ballet-espectáculo, el objeto espectáculo". París, 1925. En: *Cuadernos "El Público"*, 28 (1987).

⁷⁹ MARCEILLAC, Laurence. "Cubisme et théâtre. Les réalisations de Valmier por Art et Action". *Revue d' Histoire du théâtre*, 3 (1983).

⁸⁰ TORRE, Guillermo de. "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk". *Alfar*, diciembre (1923).

⁸¹ Otras referencias bibliográficas que pueden sernos útiles para el conocimiento de la artista gallega son las siguientes: ABRIL, Manuel. "María Mallo". *Revista de Occidente*, 61 (1928). WESTERDAHL, Eduardo. "María Mallo, la constante dramática de su pintura". *Gaceta de Arte*, 17 (1933). ÁRBOL, Carlos E. del; OLALLA REAL, Ángela. "Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia". *Cuadernos hispanoamericanos*, 514.515 (1993).

⁸² MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Edicions 62, Institut del Teatre, 1978. (Existe un resumen de este fundamental trabajo traducido al castellano en el monográfico dedicado al tema de *La Guerra Civil española y el teatro*. Madrid: *Cuadernos "El Público"*, 15 (1986), pp. 19-32.

⁸³ "Una exposición (Sobre escenografía)". *El mono azul*, 10 (1936).

García Lorca, como: *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La zapatera prodigiosa* o *Doña Rosita la soltera*.⁸⁴

Para terminar y a modo de conclusión, como apunta el dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva, "somos formalistas y miméticos, Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exiliamos a Buñuel y a Picasso, hicimos casi vejación oficial de Juan Gris, y nos hemos reído de todo lo que ha querido, y aún podido hacer algo diferente, que no se pareciese a lo que se hacía ya en el extranjero, todo ello a partir del siglo XVIII".⁸⁵ Por eso, los escenógrafos como Burmann, Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón, Mignoni, etc; fueron los únicos que nos dieron la impresión de una cierta apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Es difícil sentenciar su trabajo si era o no absolutamente innovador, pero el talante de algunas de aquellas escenografías, no faltaba 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 Palencia.⁸⁶

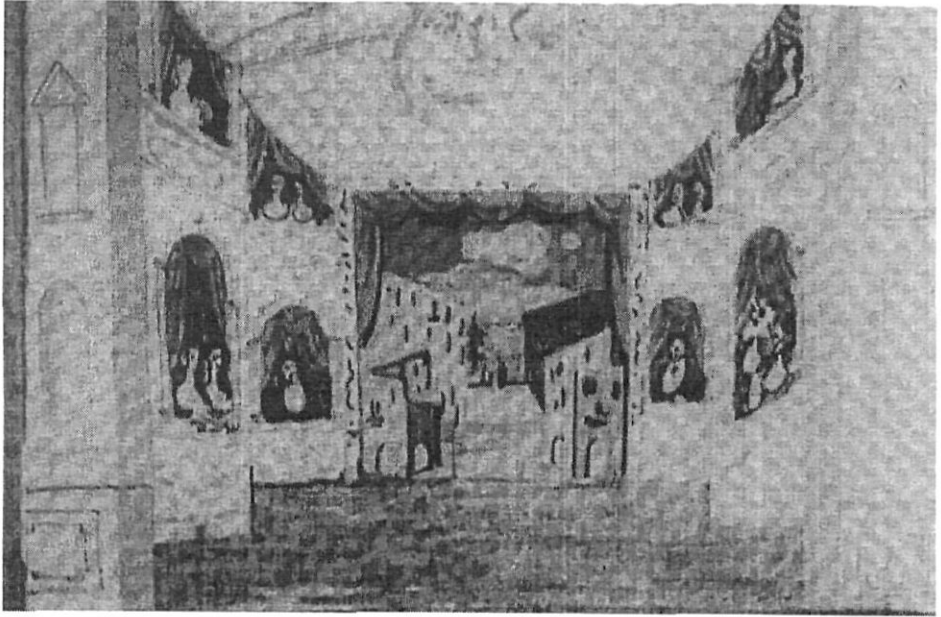
Y si durante la década de los veinte y treinta la vanguardia escenográfica quedó prácticamente reducida a unos círculos muy restringidos; y los experimentos realizados no pasaron casi de anécdotas (si lo comparamos con el teatro francés, italiano, ruso o alemán del momento). Todo ello quedaría truncado 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.⁸⁷

⁸⁴ PLAZA CHILLÓN, José Luis (Tesis doctoral inédita). *Escenografía y estética...* Ver capítulo VII sobre: "Los éxitos comerciales de Federico García Lorca en el Teatro. Decorados, escenografías y puestas en escena (1930-1935)". Ver también: ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 276-279.

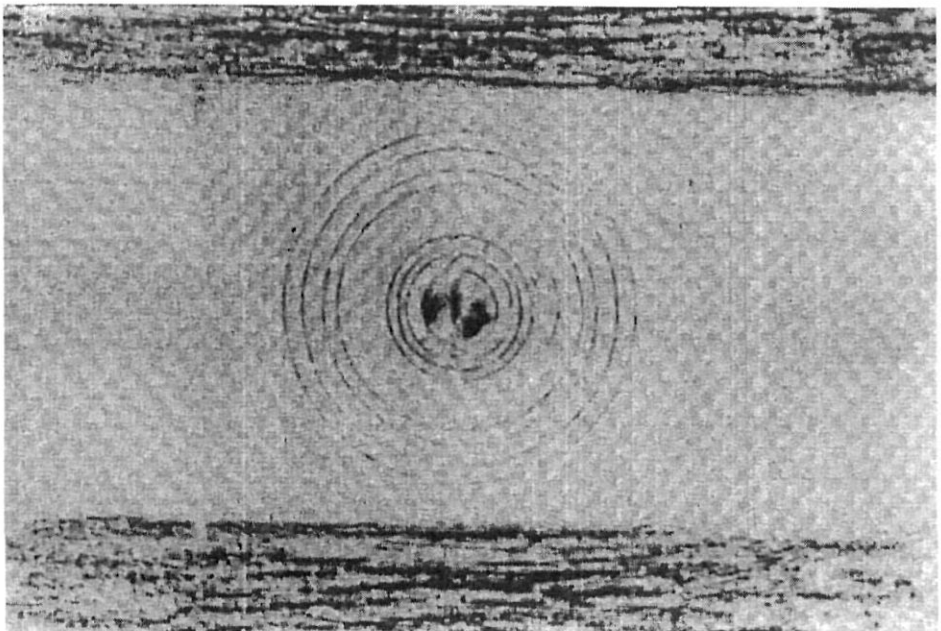
⁸⁵ NIEVA, Francisco. "La no historia de la...", pp. 13-14.

⁸⁶ NIEVA, Francisco. "Un nuevo sentido de la puesta en escena". *Primer Acto*, 88 (1967).

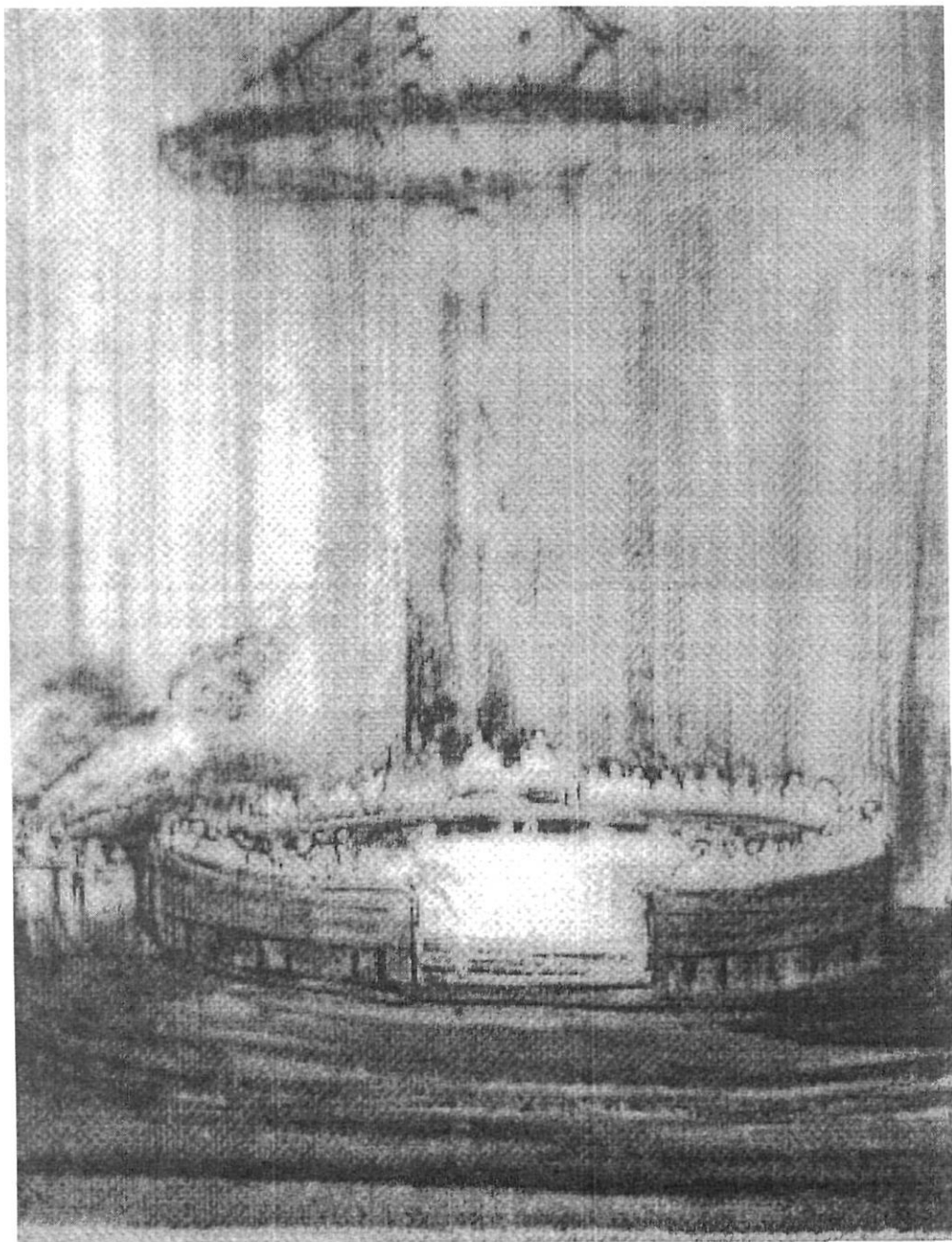
⁸⁷ NIEVA, Francisco. "Escenografía de la posguerra española". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977. Ver también: MASQUA, Javier; FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. "Crónica de una miseria cotidiana". *Pipirijaina*, 4 (1977).



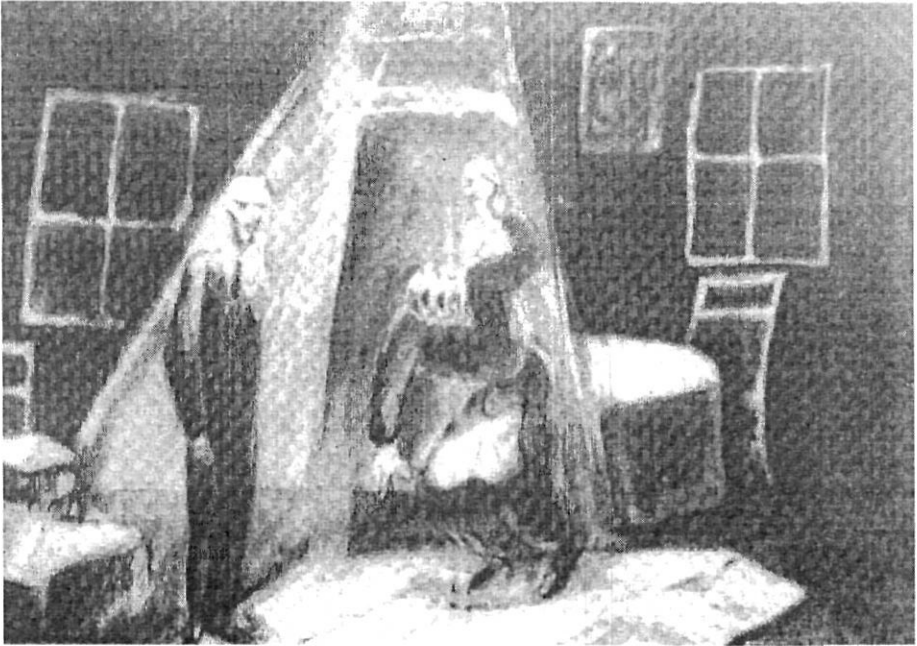
1. PICASSO. Boceto para *Pulcinelli*. Stravinsky (*Ballet Russes*, 1920)



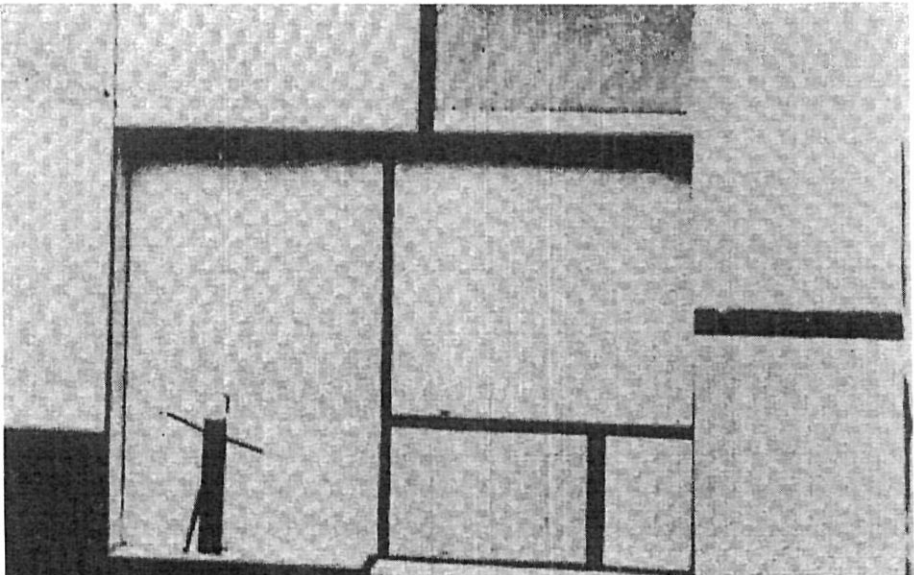
2. M. ERNST. Boceto para *Romeo y Julieta*. Nijinsky (*Ballet Russes*, 1926)



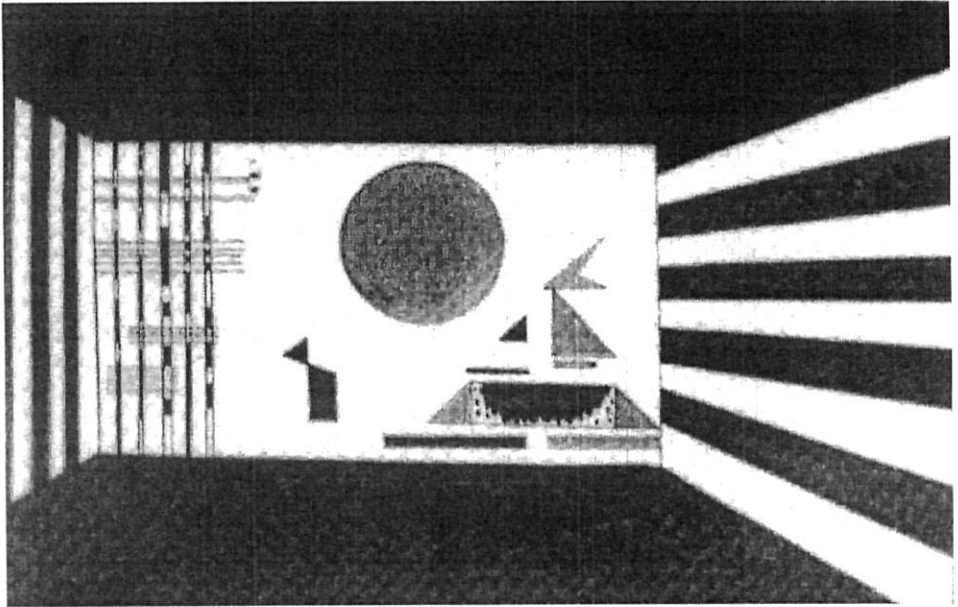
3. GORDON CRAIG. Boceto para *Los vikingos*. Ibsen (1903)



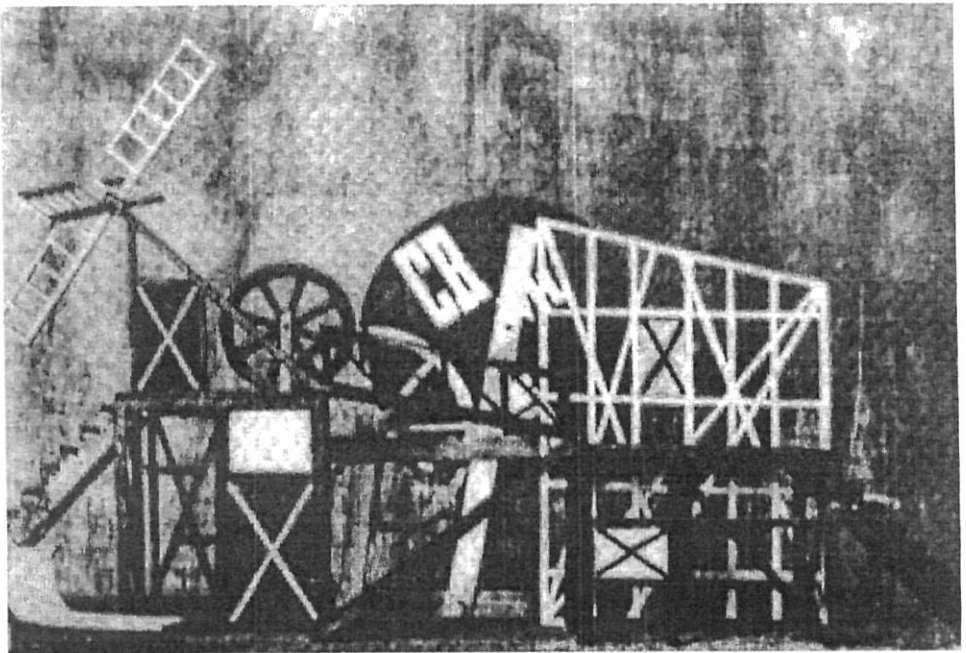
4. ESTERN. *Le Mediant de R. Serge*. Boceto para un montaje de Reinhartd (1971)



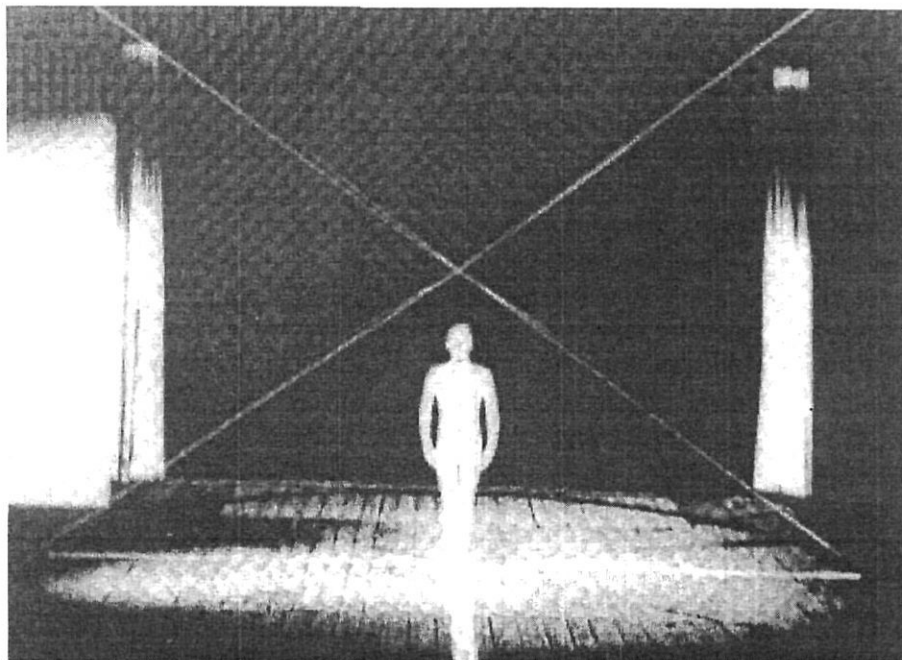
5. P. MONDRIAN. Diseño de escenario para *L'Ephemere est eterel*. M. Senphor (1926)



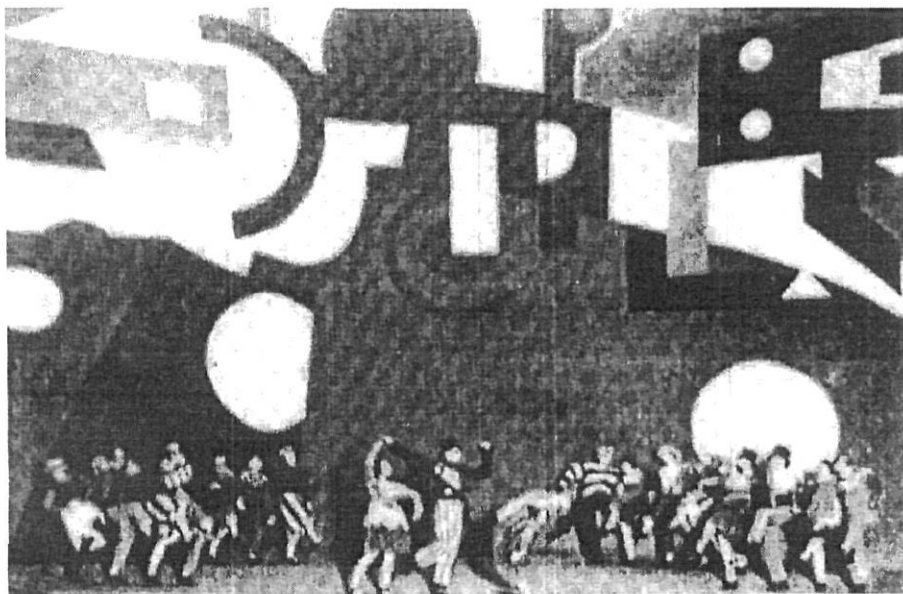
6. W. KANDINSKY. Boceto para el ballet *Cuadros de una exposición*. Mussorgsky (1928)



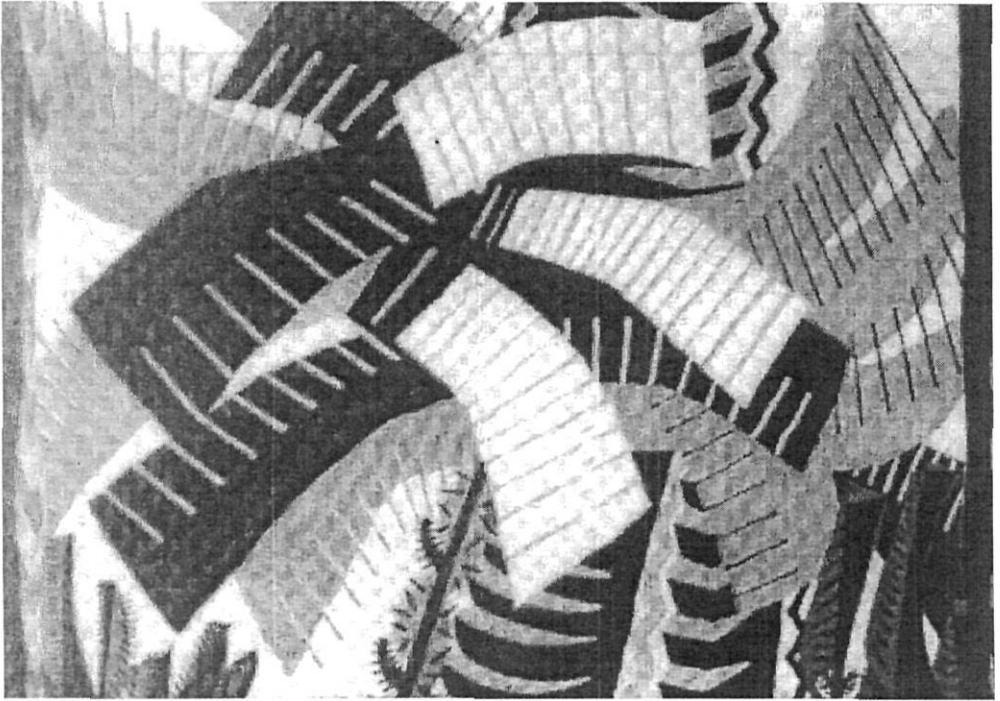
7. L. POPOVA. Escenografía para *Le cocu magnifique* de Cronmenlynck.
Montada por V. Meyerhold (1922)



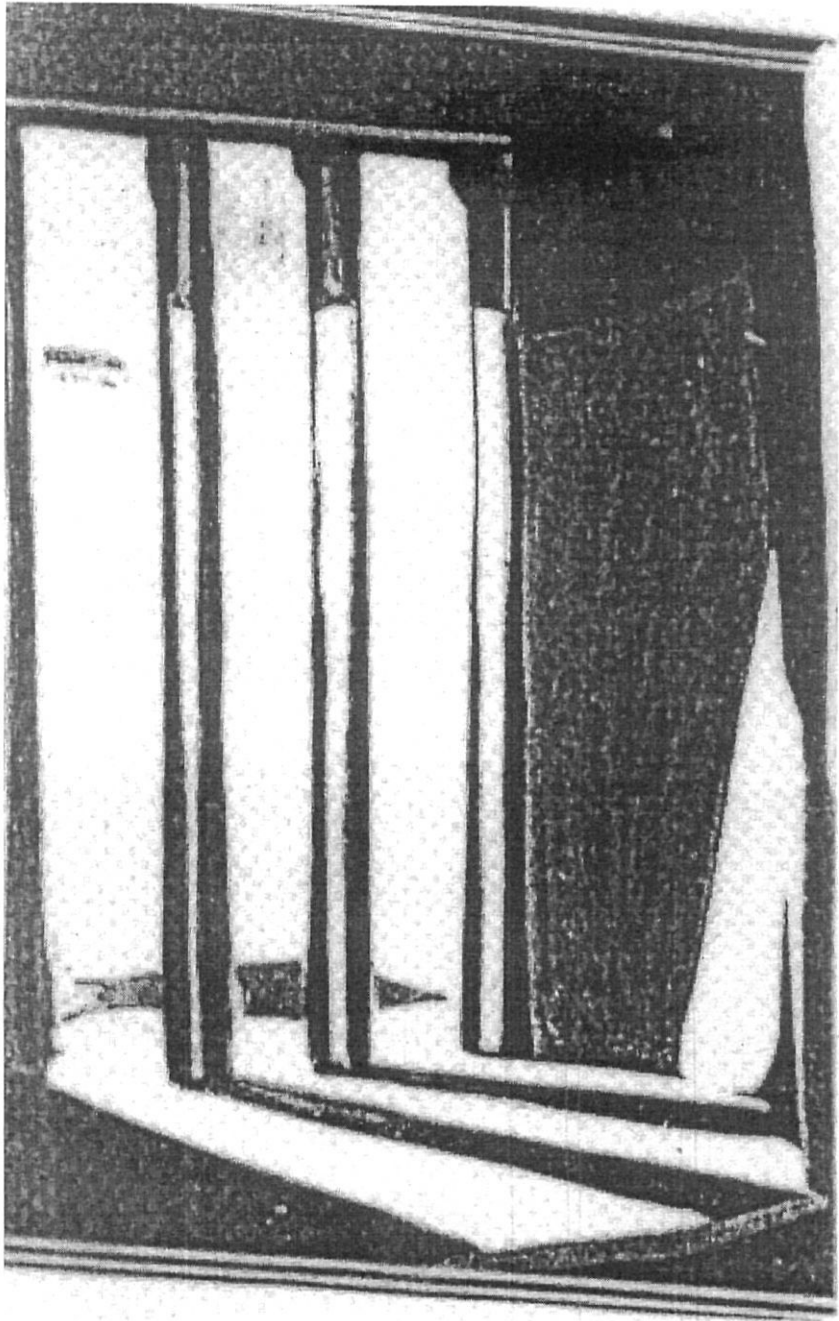
8. O. SCHLEMMER. *El hombre en el espacio*. Montaje para La Bauhaus (1924)



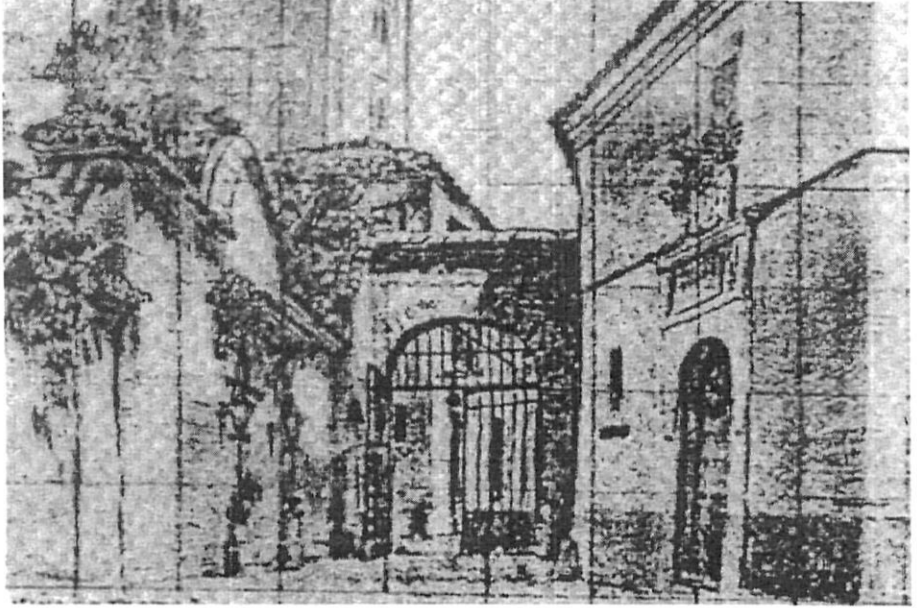
9. F. LÉGER. Decorado y representación de *Skating Ring* de A. Honegger para los ballets Suecos en 1922



10. PRAMPOLINI. Boceto futurista para *Le tambor de jeu* de Marinetti (1923)



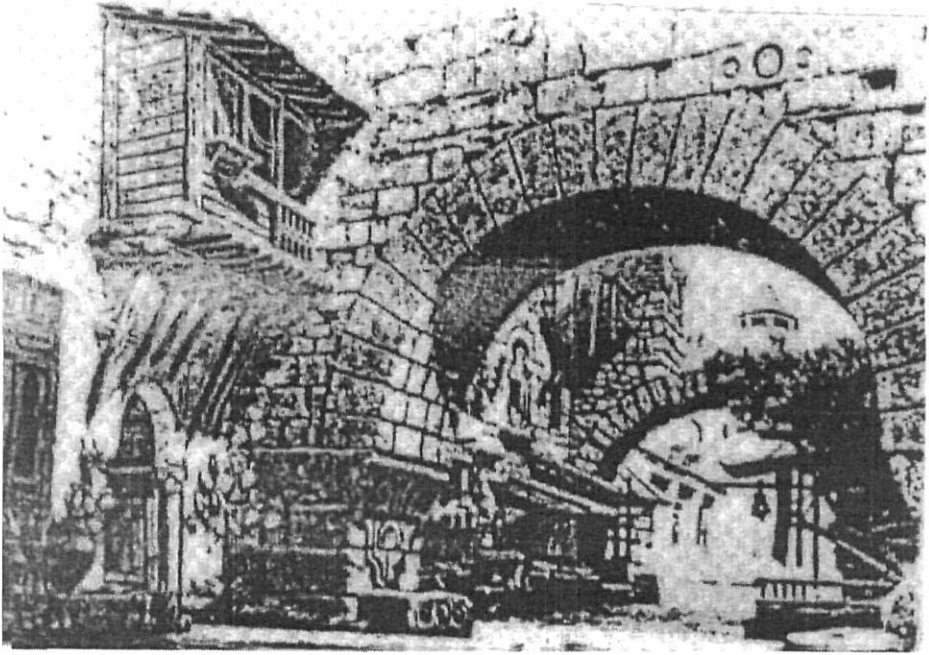
11. A. BRAGAGLIA. *Efecto de luz*. Boceto (1925)



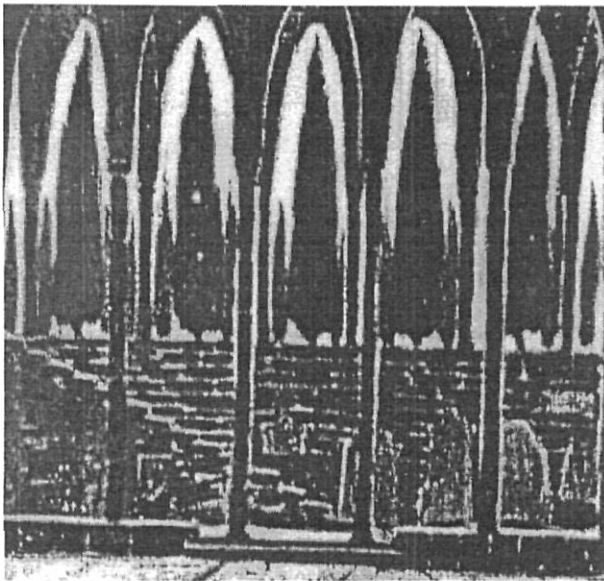
102. MARTÍNEZ GARÍ. Boceto para *La niña de plata*. Lope de Vega (1925)



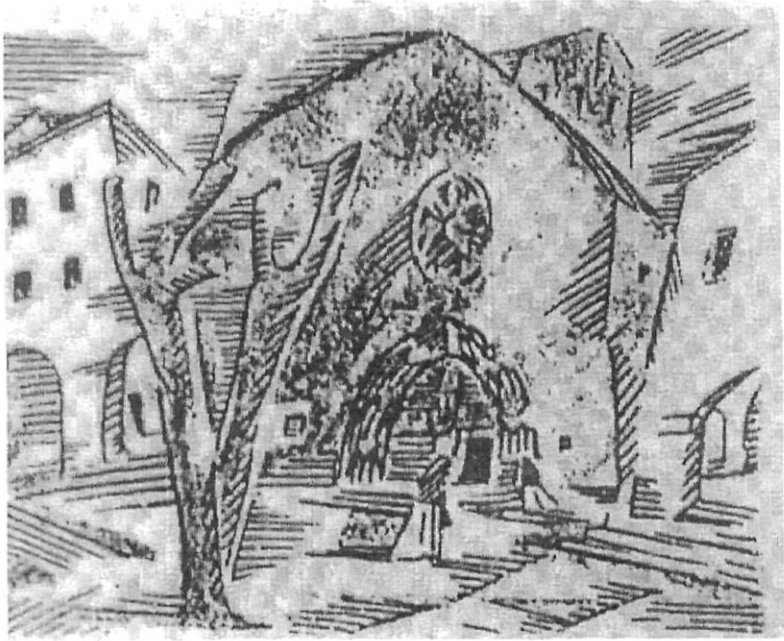
13. SOLER Y ROVIROSA. Boceto para *Tristán e Isolda* de R. Wagner (1899)



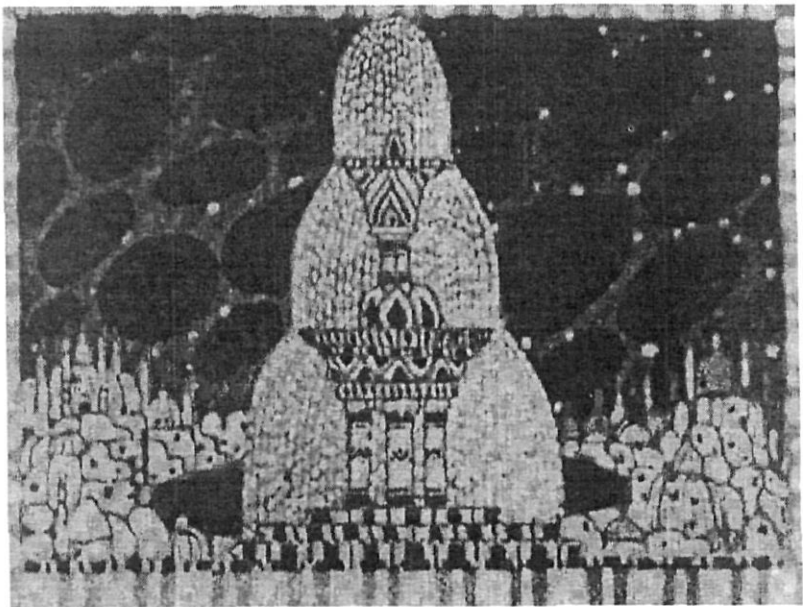
14. SALVADOR ALARMA. Boceto de decorado (1925)



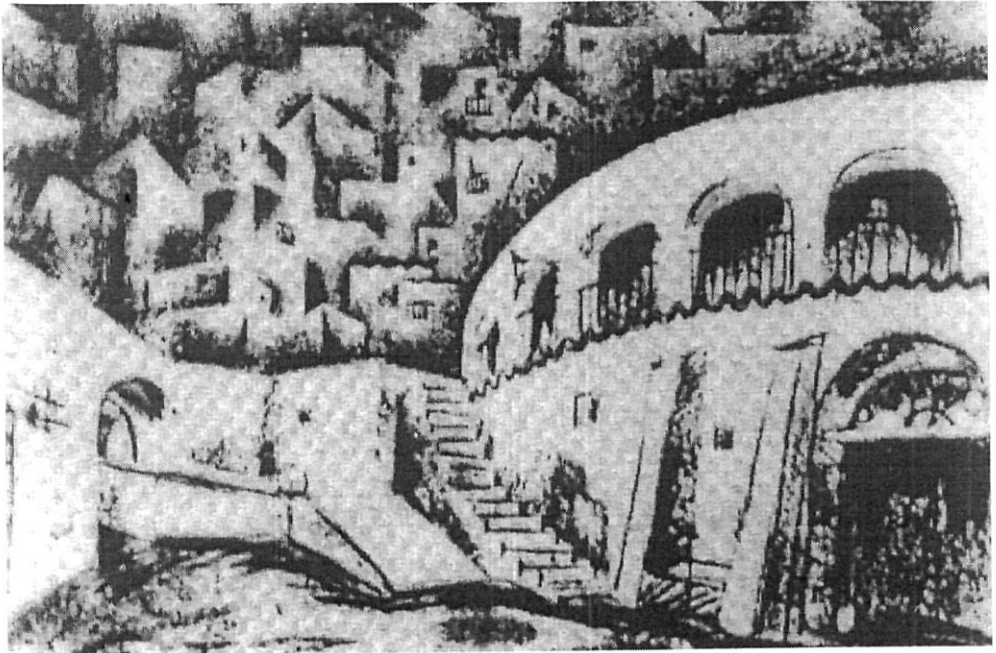
15. F. MIGNONI. Boceto para *Hamlet*. Shakespeare (1925)



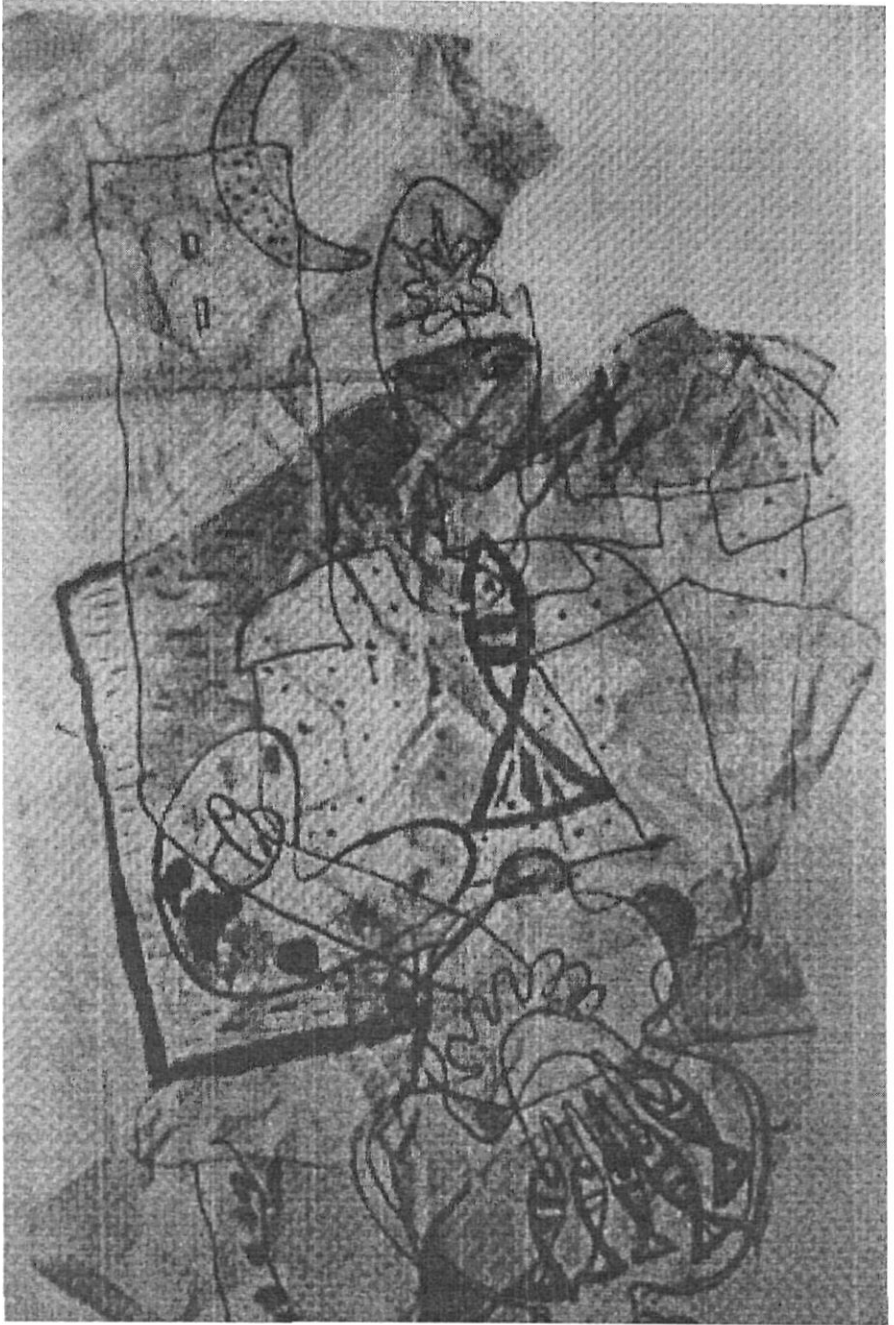
16. R. P. BARRADAS. Diseño para un decorado



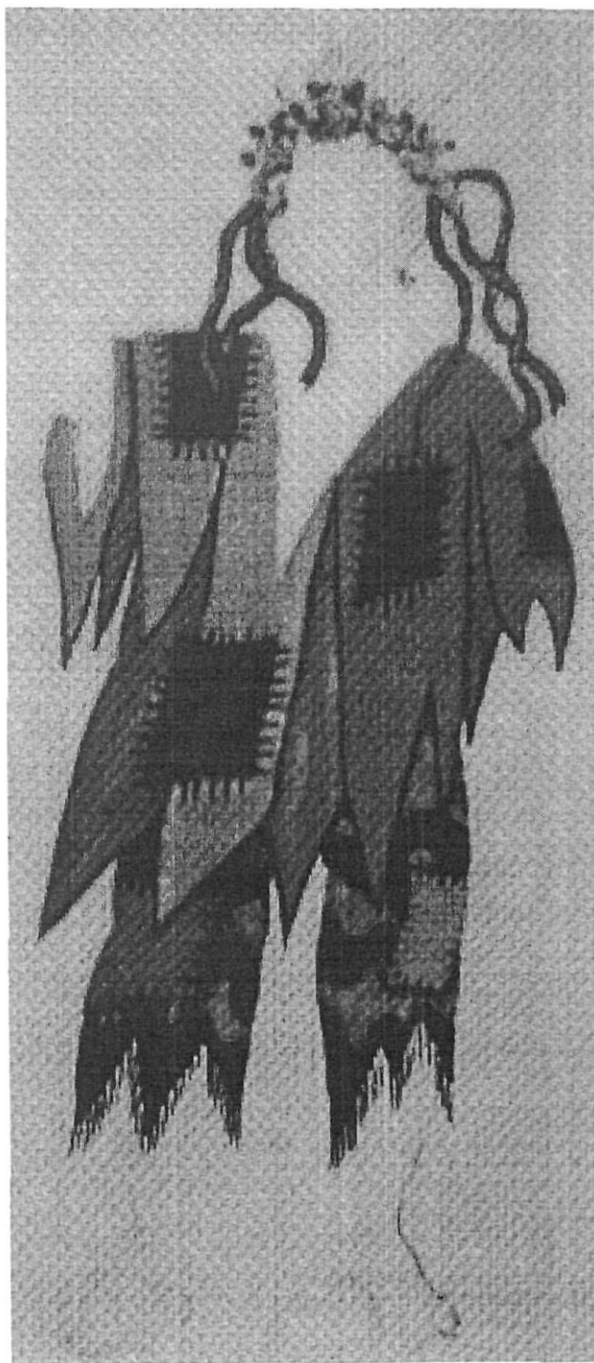
17. M. FONTANALS. Boceto para *El pavo real*, montado por Martínez Sierra (1922)



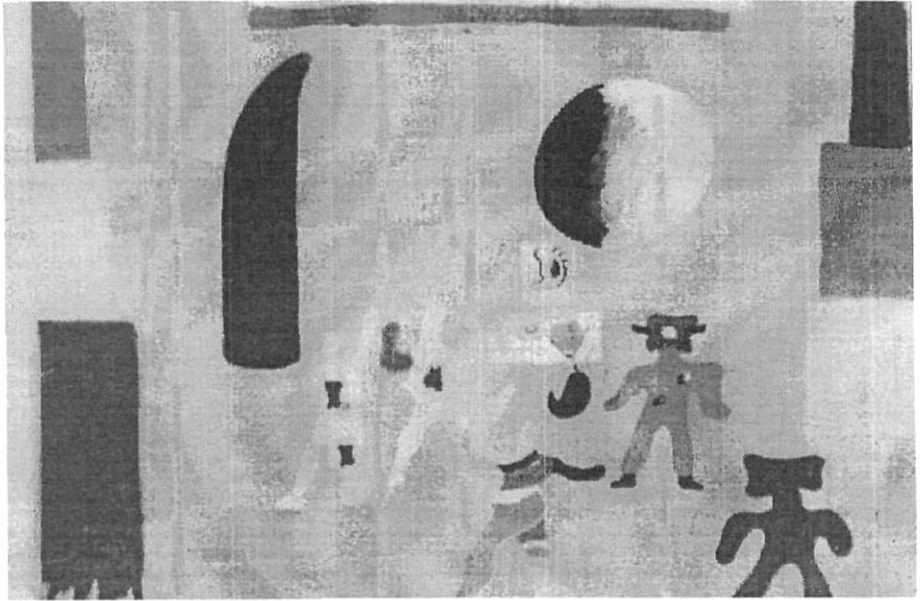
18. S. BURMANN. *Carmen*. Boceto (1928)



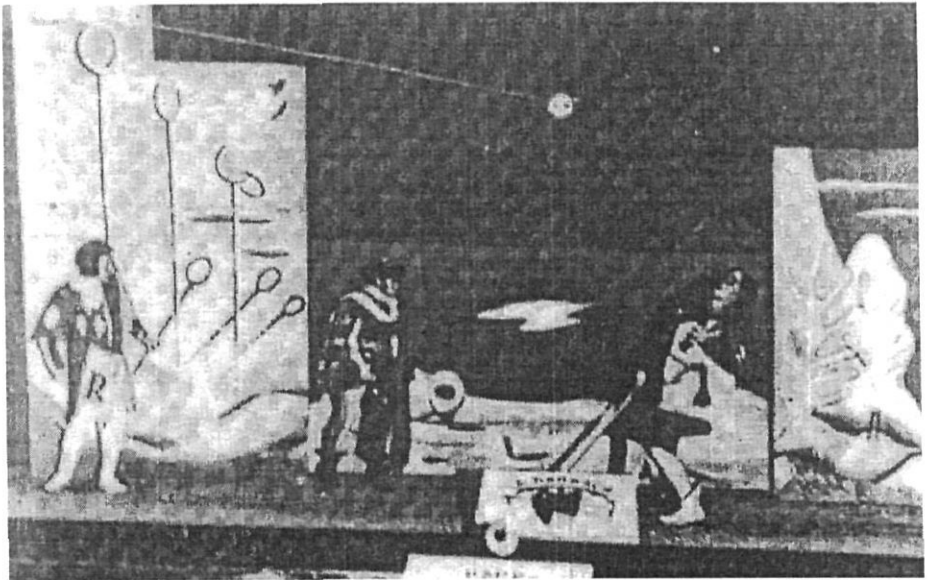
19. GARCÍA LORCA. *Retrato de Salvador Dalí*.
Expuesto en las Galerías Dalmau de Barcelona (1927)



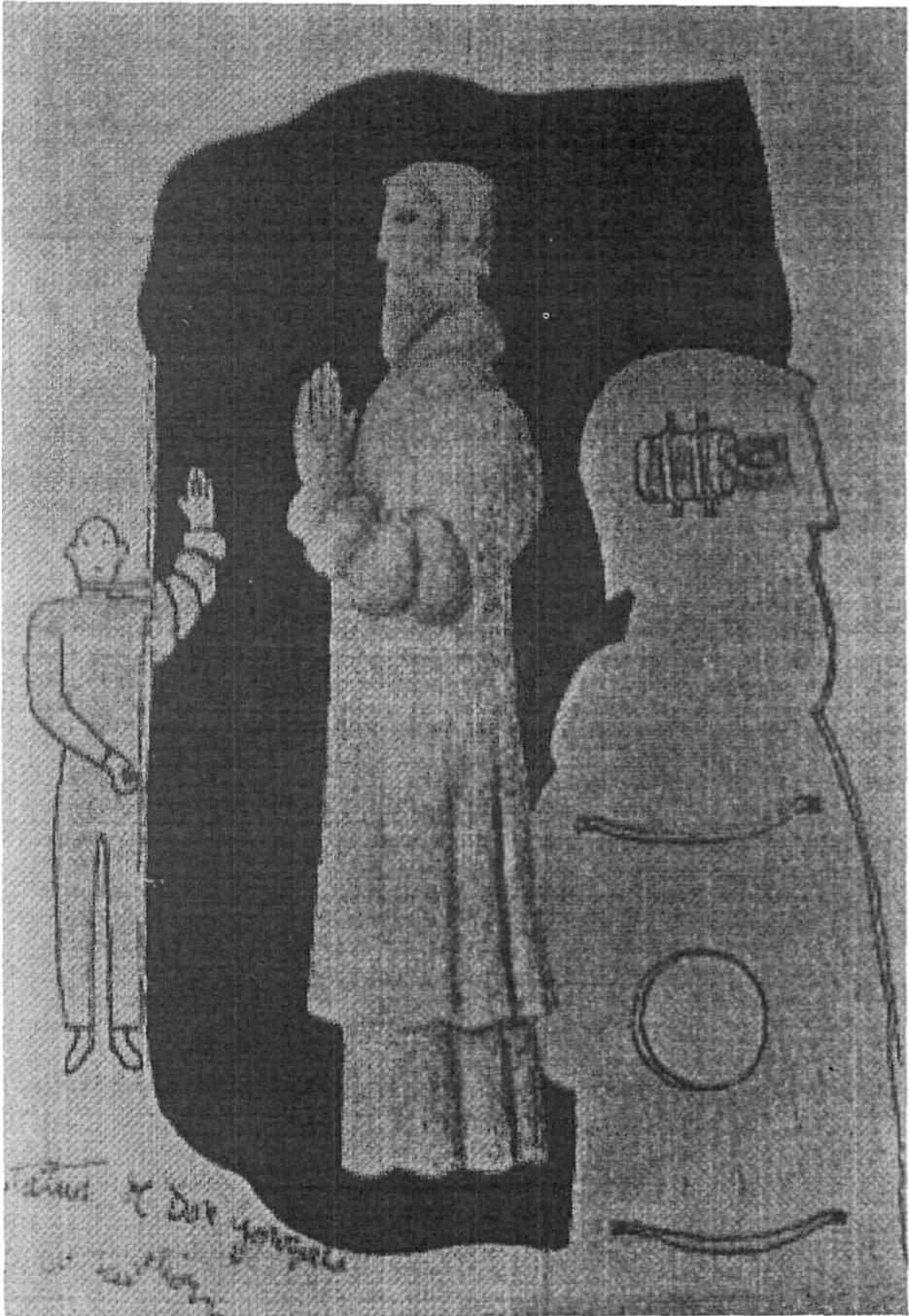
20. PICASO. Figurín para *Le Tricorne* de Manuel de Falla (1919)



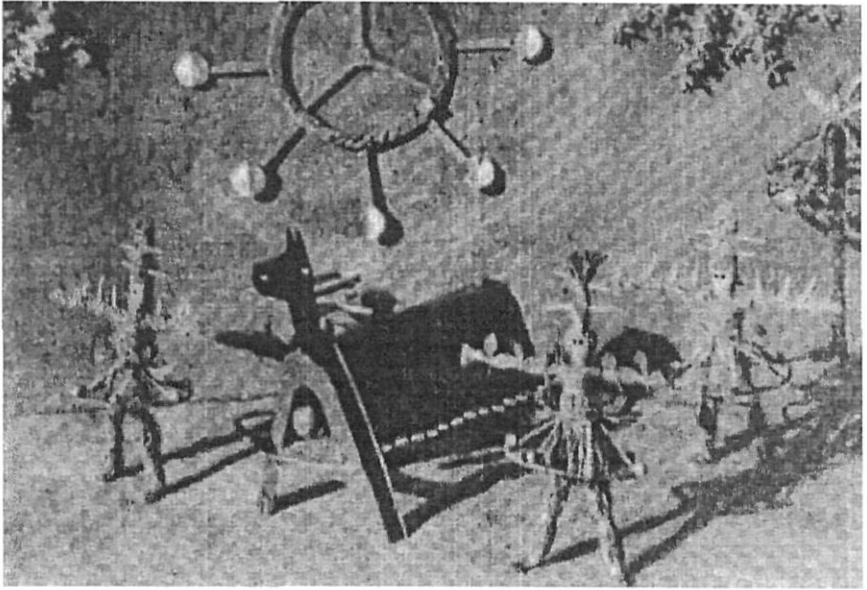
21. J. MIRÓ. Boceto para el ballet *Juego de niños* (1932)



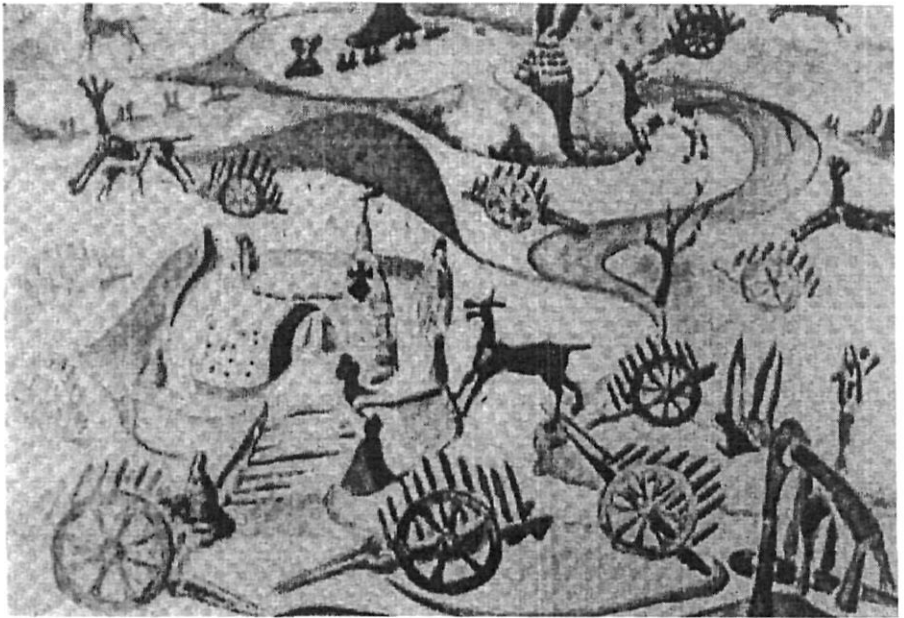
22. Representación de *El caballero de Olmedo* en La Barraca.
Decorados y vestuario de JOSE CABALLERO



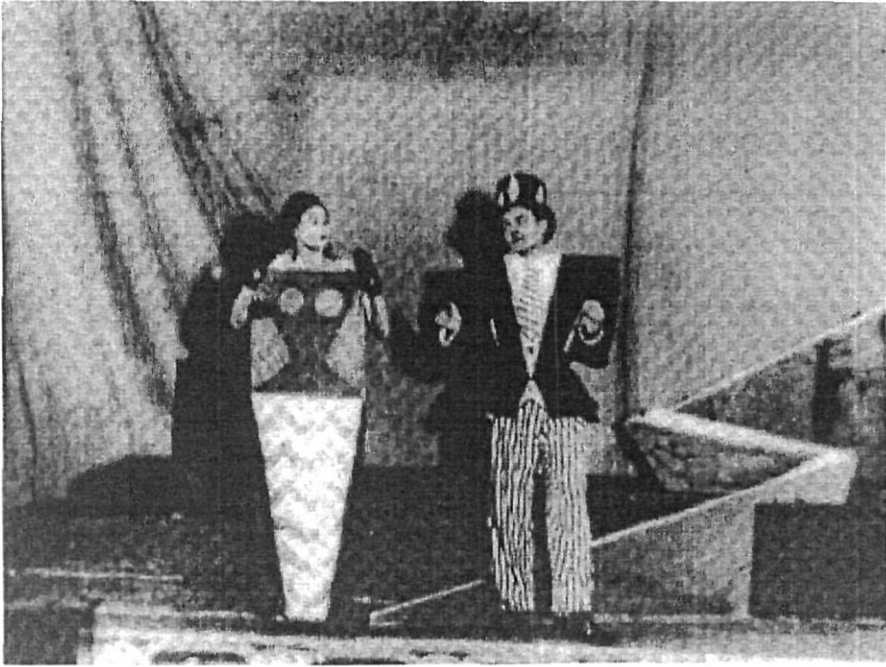
23. A. PONCE DE LEÓN. Boceto de decorado para *El burlador de Sevilla*. La Barraca (1934)



24. MARUJA MALLO. Composición escenográfica. Destruído (1936)



25. ALBERTO SÁNCHEZ. Boceto para *La romería de los cornudos* (1932)



26. Decorados y figurines de SONIA DELAUNAY para *Le coeur á gaz* de Tristán Tzara (1923)



27. Representación de *Yerma* de García Lorca. Escena de la romería.
Decorados de M. FONTANALS. Madrid (1934)