

Cuerpo y figurín
Poéticas de la modernidad en la escena española
(1866-1926)



Isabel María Alba Nieva

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D.^a Carmen González Román



Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte
2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Elena Alarcón Orozco

 <http://orcid.org/0000-0003-4021-1075>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Cuerpo y figurín
Poéticas de la modernidad en la escena española
(1866-1926)

Isabel María Alba Nieva

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D.^a Carmen González Román



Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte
2015

Foto de portada:
Figurín de Pepe Zamora para *El sapo enamorado*.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

CERTIFICA que el trabajo de tesis doctoral de Isabel María Alba Nieva, titulado *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, ha sido elaborado bajo mi dirección y reúne todos los requisitos exigidos por la legislación vigente. Por consiguiente, autorizo su presentación y posterior defensa para optar al grado de doctora.

Málaga, 3 de noviembre de 2015

Fdo.: Carmen González Román

*A mis compañeros de viaje
Víctor y Javier.*

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 11 |
| 1.1. Estado actual de la investigación | 13 |
| 1.2. Objeto de estudio y metodología | 18 |
| 1.3. Agradecimientos | 21 |
| 2. FIGURÍN, CUERPO Y TRAJE ESCÉNICO: DEFINICIONES, CORRESPONDENCIAS Y DIMENSIÓN TEÓRICO-ESTÉTICA | 23 |
| 2.1. El traje. Significados y funciones en la escena | 29 |
| 2.1.1. La extensión del yo | 32 |
| 2.1.2. Cuerpo desnudo | 34 |
| 2.2. Percepción del traje escénico: una aproximación teórica | 39 |
| 2.3. Figurín, cuerpo y traje en el teatro de vanguardia de los pintores | 41 |
| 2.3.1. La deshumanización del actor | 43 |
| 2.3.1.1. El títere, sustituto del actor en el teatro español | 52 |
| 2.3.2. La exposición del cuerpo | 56 |
| 2.4. Convergencias entre la moda y el escenario | 69 |
| 3. CUERPO Y FIGURÍN EN LA ESCENA SICALÍPTICA: MODERNIDAD Y EROTISMO | 77 |
| 3.1. Los nuevos espectáculos teatrales en el fin de siglo | 77 |
| 3.1.1. Los Bufos Madrileños | 78 |
| 3.1.2. El “Teatro por horas” | 82 |
| 3.1.3. La revista | 85 |
| 3.1.4. Las variedades | 87 |
| 3.2. La sicalipsis | 89 |
| 3.2.1. Etimología de los vocablos “sicalíptica, sicalíptico y sicalipsis” | 89 |
| 3.2.2. La sicalipsis en las ediciones de Ramón Sopena | 90 |
| 3.2.3. Las suripantas, primeras damas sicalípticas en la escena española | 99 |
| 3.2.4. La prensa frente a la sicalipsis escénica | 109 |
| 3.2.5. La artista sicalíptica como “mujer moderna” | 110 |
| 3.2.5.1. Moda y fotografía, identidad de la artista sicalíptica | 115 |
| 3.2.5.2. Aproximación al traje escénico del “género sicalíptico” | 120 |

| | |
|---|-----|
| 4. EL GERMEN DEL TEATRO MODERNO EN LA ESCENA ESPAÑOLA: TEORÍA Y PRAXIS EN TORNO A LA REGENERACIÓN | 131 |
| 4.1. Contexto teórico y praxis en la escena teatral española a finales del siglo XIX | 131 |
| 4.1.1. Veracidad histórica y realismo en el vestuario de la Compañía dramática Guerrero-Mendoza | 139 |
| 4.1.2. Las novedades teórico-estéticas del “Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra..... | 154 |
| 4.2. Catalina Bárcena, imagen e icono de modernidad del “Teatro de Arte” | 165 |
| 4.2.1. La interpretación naturalista: Catalina Bárcena <i>versus</i> María Guerrero..... | 171 |
| 4.2.2. Catalina Bárcena, una actriz moderna..... | 173 |
| 4.2.3. La indumentaria de una “diva en ciernes” | 179 |
| 4.2.3.1. Catalina Bárcena, imagen publicitaria para la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra: vestidos, fotografías y retratos | 182 |
| 4.2.3.2. El legado de Alta Costura del “Teatro de Arte” | 189 |
| 5. ARTISTAS Y FIGURINISMO EN LA COMPAÑÍA CÓMICO-DRAMÁTICA GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA | 201 |
| 5.1. Teoría y praxis del vestuario en la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra | 201 |
| 5.2. Pepe Zamora | 206 |
| 5.2.1. Figurinista para <i>Le Minaret</i> , París 1913..... | 214 |
| 5.2.2. Exotismo y primitivismo en el vestuario de <i>El sapo enamorado</i> , 1916 | 222 |
| 5.3. Rafael Barradas | 235 |
| 5.3.1. “Teatro de los niños”..... | 238 |
| 5.3.2. <i>El maleficio de la mariposa</i> . La zoología para renovar la escena, 1920..... | 245 |
| 5.4. Manuel Fontanals | 262 |
| 5.4.1. La praxis en el figurinismo de Manuel Fontanals: <i>El médico a la fuerza</i> , 1919..... | 268 |
| 5.4.2. Eclecticismo en <i>Don Juan de España</i> , 1921 | 273 |
| 5.4.3. Fantasía y exotismo: <i>El pavo real</i> , 1922. <i>La princesa que se chupaba el dedo</i> , 1917 | 289 |
| 5.4.4. “Seres imaginarios de Marte” | 301 |
| 6. CONCLUSIONES | 307 |

| | |
|--|-----|
| 7. FUENTES | 313 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA | 315 |
| 8.1. Bibliografía general | 315 |
| 8.2. Bibliografía específica | 320 |
| 8.2.1. Textos dramáticos | 331 |
| 8.3. Hemerografía | 332 |
| 8.4. Recursos digitales | 341 |
| 8.4.1. Artículos de revistas y libros digitales | 341 |
| 8.4.2. Portales, páginas webs y otros recursos específicos | 342 |
| 8.4.3. Videos y audios | 345 |
| 8.5. Fuentes documentales | 345 |
| 9. APÉNDICES | 347 |
| 9.1. Apéndice capítulo 4 | 349 |
| 9.2. Apéndice capítulo 5 | 363 |
| 9.3. Figurines del “Teatro de Arte” | 387 |
| 9.3.1. <i>La dama de las Camelias</i> | 387 |
| 9.3.2. <i>La princesa que se chupaba el dedo</i> | 388 |
| 9.3.3. <i>El médico a la fuerza</i> | 389 |
| 9.3.4. “Pelucón, Notario y Guiñol” | 390 |
| 9.3.5. <i>Rosaura, la viuda astuta</i> | 391 |
| 9.3.6. <i>El maleficio de la mariposa</i> | 392 |
| 9.3.7. <i>Don Juan de España</i> | 394 |
| 9.3.8. <i>Viaje a la isla de los animales</i> | 395 |
| 9.3.9. <i>El pavo real</i> | 396 |
| 9.3.10. Figurines de Manuel Fontanals sin identificar | 396 |
| 9.3.11. “Seres imaginarios de Marte” | 397 |
| 9.4. Cronología de las obras escénicas citadas | 399 |
| 9.5. Glosario..... | 408 |

1. INTRODUCCIÓN

El elemento más interesante del trabajo de diseño de vestuario es el desarrollo del personaje [...] Nuestro trabajo consiste en sacar a la luz la personalidad que está escrita en el papel. Como diseñadores de vestuario, nos metemos en la piel del personaje al igual que el propio actor.¹

Estas declaraciones del figurinista Jeffrey Kurland ponen de manifiesto el principal objetivo del vestuario escénico: crear o desarrollar la apariencia del personaje, exteriorizando sus conflictos y ayudando al actor a crear la corporeidad y el movimiento del mismo.

Desde el entorno profesional, pero también como espectadores, nos interesa especialmente cómo el traje puede ocultar la verdadera identidad del actor transformándolo en el personaje. Siendo así, esta nueva identidad debe ser lo suficientemente verosímil para que el espectador superponga esta nueva imagen a la del actor durante el tiempo en el que transcurre la acción.

Este interés por las cualidades *performativas* del vestido, unida a la inquietud por continuar nuestra formación teatral abordando el conocimiento y puesta en valor del figurinismo, nos orientó en un primer momento a investigar uno de los proyectos teatrales más interesantes del teatro español, el “Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra, donde tuvieron lugar, entre otras aportaciones, la consolidación de la figura del director, la incorporación de los pintores para armonizar la plástica escénica y la producción de modelos teatrales renovadores.

Aunque hubo diferentes intentos, la propuesta de Martínez Sierra es la que representa en la escena española el modelo productivo y artístico que se estaba imponiendo desde los movimientos renovadores y la vanguardia artística europea. Las investigaciones que hasta ahora habían abordado en profundidad su labor teatral en otros ámbitos no nos aportaban una visión específica sobre su concepto del vestuario. Sin embargo, al contemplar los bocetos escenográficos y las fotografías de los montajes teatrales, intuíamos que el figurín debía de haber tenido el mismo carácter de modernidad y que ambos elementos, decorado y traje, hubieron de constituir un

¹ Entrevista al diseñador de vestuario Jeffrey Kurland. Cfr. NADOOLMAN LANDIS, D.: *Diseñadores de vestuario*. Barcelona, Océano, 2003, p. 69.

conjunto coherente en la visualidad de la escena. Definitivamente, estos indicios nos marcaron el punto de partida, considerando que era necesario profundizar en el figurinismo del “Teatro de Arte”.

Entre las personalidades creativas que trabajaron para Martínez Sierra, Pepe Zamora y su vinculación a la sicalipsis nos fueron abriendo otros caminos que en un principio se nos presentaban inciertos, pero que intuíamos podían ser muy importantes en cuanto a la concepción del vestido y el tratamiento del cuerpo. Zamora nos condujo hacia los modelos teatrales finiseculares españoles donde la picardía y la exhibición del cuerpo eran ingredientes habituales. En este ámbito, el traje escénico se vio expuesto al juego de la insinuación, traspasando incluso el arco de proscenio para convertirse, a través de la fotografía, en el elemento caracterizador de las artistas que llevaban su personaje más allá del teatro.

Además, Zamora nos reveló la interesante relación que había surgido entre el vestuario teatral y la Alta Costura parisiense. Ambas manifestaciones artísticas habían comenzado a nutrirse recíprocamente y los modistos vieron en el escenario un espacio desde el cual difundir sus criterios particulares sobre la moda. Las actrices se incorporaron a esta relación y la aprovecharon para crearse una imagen moderna con el fin de tener una mayor repercusión en los espectáculos que representaban. Catalina Bárcena, primera actriz de la compañía teatral de Martínez Sierra, no estuvo ajena a esta relación y utilizó el traje para crearse una imagen de modernidad que acompañó al proyecto de Martínez Sierra como reclamo publicitario.

Para entender la versatilidad del figurín y el cuerpo en la escena española durante el marco cronológico estudiado (1866-1926), hemos considerado necesario analizar las teorías teatrales europeas que acabaron propiciando en el escenario una fructífera relación entre ambos elementos. En la ocultación o exhibición del cuerpo se sitúa el germen de todas las muestras llevadas a cabo por directores y pintores europeos que trataban de dar protagonismo a la expresión corporal. Este ambiente renovador fue la influencia directa de las diferentes poéticas que nos iban surgiendo en el cuerpo de la investigación. Por ello, consideramos indispensable crear una cartografía visual que incorporase los experimentos llevados a cabo desde el teatro moderno y vanguardista europeo.

El inicio del marco temporal estudiado surge del resultado del propio estudio, que en definitiva es el que nos ha ido aportando los hitos más relevantes que auguraban

importantes cambios en la forma de mostrar los personajes desde el escenario. En cambio, su final estaba definido desde un principio por la conclusión del proyecto de “Teatro de Arte” de Martínez Sierra en España. De este modo, cerrábamos una importante etapa de cambios que había despertado la inquietud en el público y la crítica especializada, ante la presencia de un nuevo teatro que divulgaba otras dramaturgias que obligaban al actor a abandonar la interpretación “declamatoria”, y donde el decorado y el figurín habían tenido una carácter verdaderamente artístico.

1.1. Estado actual de la investigación

Hasta la fecha, la mayoría de las investigaciones que se han interesado por el análisis de la plástica de la puesta en escena en nuestro país, se han ocupado fundamentalmente del estudio de la escenografía. Sin embargo, ha quedado una laguna en las reflexiones sobre el figurín y, en particular, sobre su relación con el cuerpo en las distintas poéticas escénicas. Esto ha provocado, según nuestra opinión, una dificultad para aproximarnos a la totalidad del hecho teatral, que se agrava por su indudable carácter efímero.

Para abordar nuestra investigación hemos recurrido, en primer lugar, a los estudios semiológicos para determinar el significado del figurín y su relación con el cuerpo del actor. En este ámbito, los estudios de Roland Barthes y Patrice Pavis son el eje teórico para poder concretar las características y condicionantes de dicha relación. Por otra parte, las aportaciones de Ervin Goffman en su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana* contribuyen a esclarecer, desde el ámbito sociológico, la importancia que tiene el traje para definirnos. Por último John Carl Flügel, en su *Psicología del vestido*, nos ayuda a exponer de qué manera el actor puede sentir su cuerpo dentro del traje escénico y cómo lo puede condicionar o incluso ayudar a amplificar su movimiento.

Los trabajos de M^a Pilar Espín Templado desde la perspectiva filológica y, posteriormente, desde la consideración del hecho espectacular, nos sumergen en la gran diversidad de géneros y subgéneros que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En este mismo marco cronológico, las investigaciones de Juan José Montijano Ruíz han sido claves para conocer la historia de la revista, y las de Serge Salaün para profundizar sobre el papel de las artistas en el cuplé, la percepción que tenía de ellas el

público y la puesta en escena de este tipo de monólogo cantado. En esta misma dirección, es imprescindible consultar los estudios de Javier Barreiro, que junto a los anteriormente citados, nos han dirigido y guiado por los espectáculos y artistas sicalípticas. Pero, sin lugar a dudas, no podemos obviar los escritos y las colecciones fotográficas de Álvaro Retana, que por su implicación directa en esta variedad escénica como letrista, músico y figurinista tienen un gran valor. De suma importancia son las entrevistas de Carmen de Burgos, pues se convierten en un alegato al “género sicalíptico” y a las artistas que lo interpretaban con maestría.

Los artículos “Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las *celebrities* del fin del siglo” de Isabel Clúa y “El lado más humano de la Diva en *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos” de M.^a Dolores Ramírez Almazán, nos aproximan al erotismo y a la sexualidad, pero también al nuevo concepto de imagen o modelo de mujer moderna que se manifestaba a través de las actuaciones y del vestuario de estas actrices. Estos análisis nos proporcionan otra mirada con la que observar el trabajo de tantas cantantes y bailarinas que estuvieron mal consideradas entre los sectores conservadores de la crítica y el público por lucirse en la escena “indecentemente”.

Las publicaciones *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, de Ana María Arias de Cossío y *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, de Carlos Reyero Hermosilla destacan la labor de Martínez Sierra en su intento de hacer un teatro artístico como el hecho más relevante en torno a la modernización de la escenografía española durante el periodo de preguerra. Ambos historiadores del arte nos introducen en cuál fue y qué significó para la escenografía española la aportación que llevaron a cabo los artistas contratados por este polifacético hombre de teatro, entre los que destacaron Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann o Rafael Barradas. De un modo más específico, Rosa Peralta Gilabert, en su libro *Manuel Fontanals, escenógrafo*, se sumerge en la figura de dicho artista, aportando interesantes datos sobre su trabajo como figurinista.

Para entender la magnitud de la aportación teatral de Martínez Sierra es preciso consultar la obra de Julio Enrique Checa Puerta *Los Teatros de Gregorio Martínez Sierra*, en la que analiza las diferentes facetas que como productor, empresario, dramaturgo y director abordó. Asimismo, este estudio contribuye a elaborar una idea global de lo que pudo ser la ingente obra de este artista y su lucha por crear una compañía disciplinada, donde la nueva figura del director de escena sería la clave para

coordinar todos los componentes incluidos en la visualidad de los espectáculos, constituida, entre otros elementos, por la escenografía y el vestuario. No menos importante, por los datos biográficos que añade a la historia de Martínez Sierra y Catalina Bárcena, es el libro de Enrique Fuster del Alcázar *El mercader de ilusiones*, sobre todo porque el autor es el heredero del legado del “Teatro de Arte”.

El libro *Un teatro de arte en España (1917-1925)* que Martínez Sierra publicó en 1926, es una fuente gráfica fundamental de su experiencia escénica, tanto para la pintura escenográfica como para el figurinismo y el tratamiento del vestido, ya que recoge fotografías, figurines y bocetos de espacio de muchos de los montajes más paradigmáticos.

La escasez de estudios que hayan valorado o cuestionado el figurinismo de los artistas que trabajaron para el “Teatro de Arte” nos condujo a plantearnos la siguiente cuestión: ¿cómo los artistas habían interpretado el figurinismo para que estuviese en consonancia con la estética escenográfica? y, por tanto ¿había sido el figurín un elemento diseñado bajo la influencia de las diferentes poéticas impulsadas por los movimientos renovadores teatrales tal y como estaba ocurriendo en los decorados? Para hallar la respuesta hemos recurrido a las fuentes hemerográficas y al análisis de los figurines conservados, pues los trabajos que se han ocupado específicamente del estudio del figurinismo en España, como el publicado por Fernanda Andura y Andrés Peláez *50 años de figurinismo teatral en España. Cortezo-Mampaso-Narros-Nieva* (1988), solo nos ofrecen un acercamiento al vestuario diseñado por los figurinistas citados en el título. En cambio, no existen investigaciones ni publicaciones que aborden la incursión de los primeros artistas plásticos en España que, como Fontanals, Burmann, Zamora, Barradas o Mignoni, entre otros, se sitúan en el germen de los cambios estéticos y del *modus operandi* de la creación del traje escénico desde los primeros montajes teatrales de Martínez Sierra, a partir de 1916.

Una mención especial requiere el número 116 de la revista *ADE-Teatro* porque hace un recorrido histórico sobre la evolución del traje en escena y porque pone el punto de atención a través de diversos artículos y entrevistas sobre la relevancia del diseño del traje para la construcción del personaje.

Una importante fuente de información para nuestro trabajo han sido las exposiciones dedicadas a desentrañar los secretos de la obra de arte escénica. Los espacios museísticos se han convertido en los últimos tiempos en un medio de difusión

clave para igualar al figurinista escénico a la altura de otros artistas plásticos, así como la de poner en valor las cualidades artísticas y comunicativas del figurín y el traje. Igualmente, se están convirtiendo en un relevante marco desde donde mostrar la interdisciplinariedad que hace posible la totalidad de la plástica escénica.

Recién estrenado el siglo XXI, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía celebraba la exposición “El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias” con la que ponía en valor la contribución de los pintores y escultores en las artes escénicas a comienzos del siglo XX.

En 2009, el Centro Cultural de la Villa de Madrid se transformaba en un zoológico donde presenciar los animales que durante diversas épocas y disciplinas artísticas habían cobrado vida a través de los actores y bailarines en los escenarios. Los vestuarios mostrados ejemplificaban la desnaturalización del intérprete a favor de una sugestiva caracterización animalizada que se mueve entre la ambigüedad del actor-personaje-animal y el ingenio de la creatividad de los artistas para recrear la zoología.

Otras exposiciones más cercanas en el tiempo, “Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música” (CaixaForum Madrid, 2012) o “Depero Futurista, 1913-1950” (Fundación Juan March, 2014-15) siguen el planteamiento de divulgar el trabajo de los artistas plásticos en las artes escénicas. Cartelería, decorados, figurines y trajes sirven para acercar el universo colorista de los Ballets Rusos al público visitante. La proximidad con la que son expuestos los trajes colaboraba en desvelar todos los matices de las prendas: patrones, texturas y pigmentos que los artistas utilizaron y reinterpretaron una y otra vez con el fin de potenciar y apoyar el trabajo de los coreógrafos y bailarines. Asimismo, la muestra del CaixaForum dedicaba una sección a la llegada de los Ballets Rusos a España entre 1914-1918, que fue determinante para forjar nuevas perspectivas escénicas que tuvieron inmediatas consecuencias a través del teatro de Gregorio Martínez Sierra.

Por otro lado, “Depero Futurista, 1913-1950” nos presentaba la faceta escénica de este artista a través de la transfiguración mecánica que nunca llegaron a representar los intérpretes para el ballet *Mimismagia* y *Chant du rossignol* de Diaghilev, porque ambos proyectos no se estrenaron. Esta exposición también mostró la creación de marionetas para el ballet *Balli Plastici*, estrenado en el *Teatro dei Piccoli* en 1918.

Mención aparte merecen las exposiciones organizadas desde 2008 y hasta la fecha por el Museo Nacional del Teatro para difundir el traje escénico desde diferentes perspectivas. Entre ellas, “Picasso y Dalí en el Teatro” (2008), sumergía al espectador en los nuevos códigos estéticos y expresivos surgidos en el ámbito de las vanguardias y en la mirada que ambos artistas pretendían dar sobre lo popular, el folklore y la tradición.²

Muy a nuestro pesar, comprobamos que en la etapa consultada de exposiciones celebradas por el Museo Nacional del Teatro (2008-2014), el figurín y el vestuario del teatro artístico de Gregorio Martínez Sierra no ha tenido mucho protagonismo, a excepción de la difusión que se le dieron a los trajes de su primera actriz, Catalina Bárcena, o la exhibición de algunos figurines de este periodo que siguen formando parte de su exposición permanente. A este respecto nos formulábamos la siguiente pregunta ¿por qué el teatro de Martínez Sierra había tenido poca divulgación desde el Museo Nacional del Teatro?

La respuesta más fehaciente puede ser la que está relacionada con la propiedad del legado del “Teatro de Arte”, preservado por la hija de Gregorio y Catalina Bárcena, Catalina Martínez de la Cotera (Katia) hasta el año 2000. A partir de esa fecha, el nuevo legatario hará una serie de donaciones al Museo Nacional del Teatro que permiten mostrar parte del mismo. En el Museo del Traje se creó un espacio expositivo titulado “Viajes” donde se mostraron los baúles personalizados de Catalina Bárcena y Martínez Sierra, junto con otros útiles de viaje.³

² Los trajes exhibidos correspondían a la versión de *El sombrero de tres picos*, llevada a cabo en 1965 por Rafael de Córdoba, en el homenaje tributado a Picasso en el Festival Internacional de Toulouse. En este caso, el vestuario fue confeccionado por el taller de la Ópera de París siguiendo los bocetos realizados por el pintor malagueño para la producción de Diaghilev *Le Tricorne* (1919). La otra propuesta mostraba los diseños de Salvador Dalí para la producción *Don Juan Tenorio* (1949), del Teatro María Guerrero. El vestuario y máscaras exhibidas corresponden a la producción del Centro Dramático de Castilla y León y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, del 2003, confeccionados por Pedro Moreno, quien tuvo que suplir detalles como los colores a través de la obra pictórica daliniana.

³ El 25 de agosto de 2003, el MT-CIPE solicita al MNT un depósito temporal por un año. Tras la autorización de la Orden Ministerial del 16 de diciembre de 2003, la recepción del depósito que incorporaba algunos trajes de Catalina Bárcena y útiles de viajes se hará tres días después. El 26 de abril de 2005 se produce su levantamiento y vuelve a la sede del MNT, a excepción de un traje, una maleta, los baúles y las mantas de viaje. El 13 de junio de 2011 se realiza el acta de levantamiento provisional del resto de las piezas que faltaban.

Durante este periodo se creó en el MT-CIPE un espacio expositivo titulado “Viajes” donde se mostraban los baúles personalizados de Catalina Bárcena y Martínez Sierra. También cabe destacar el espectáculo, “realizado a la carta” por la productora EscénaTe, que versaba sobre la vida artística de Catalina Bárcena. Cfr. Página web de EscénaTe. Documento de internet disponible en: <http://escenate.es/?project=encuentro-con-catalina-barcena> [Consultado el 17-04-2015]. Santiago Pérez,

La colección de trajes de Alta Costura de Catalina Bárcena firmados por las modistas francesas Jeanne Lanvin y Jeanne Paquin alcanzaron notabilidad en el 2012, cuando parte de ellos fueron subastados en Londres por *Christie's*. Posteriormente, en 2014, el Museo del Traje adquirió otra parte del vestuario de Martínez Sierra y Catalina de la cual no se ha efectuado de momento ninguna divulgación.⁴

El análisis del material depositado en las instituciones, figurines y trajes, ha sido arduo porque nos encontramos ante un legado poco estudiado, que la mayoría de las veces nos ha provocado más sombras que luces en su catalogación y análisis.

Nuestro propósito en este complejo entramado de donaciones, compras y subastas ha sido la de indagar sobre cuáles eran los materiales artísticos conservados y los documentos que podían arrojar luz sobre la forma de Martínez Sierra y los pintores colaboradores en sus proyectos teatrales de entender el vestuario escénico. Igualmente hemos pretendido insistir en el valor histórico, cultural y artístico que tienen estas piezas, bien fuesen figurines, trajes de escena o vestuario “de calle” de la primera actriz, pues este último nos ha permitido conocer cómo empleaba Martínez Sierra la imagen de Catalina para publicitar la compañía y profundizar en el perfil público de ella como “mujer moderna”.

1.2. Objeto de estudio y metodología

El objeto de estudio es dar a conocer las muestras de modernidad que pudieron verse a través del figurinismo en la escena española durante un dilatado periodo que se inicia en 1866 y finaliza en 1926, para tratar de dar respuesta a cómo y quiénes fueron los principales artífices que propiciaron los primeros síntomas significativos de cambio, influenciados por modelos y propuestas escénicas foráneas.

miembro de dicha productora, me relata que el vestuario empleado para la representación fue alquilado por la compañía del teatro y nunca utilizaron el material del que disponía el MT-CIPE sobre Catalina.

La actividad fue tan bien acogida por el público que se incorporó en la programación para “La Noche de los Teatros” el 21 de marzo de 2011. Cfr. Documento de internet disponible en: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=14&ruta=2,14&referencia=93> [Consultado el 17-04-2015]

En el epígrafe 4.3.2.2 se detallan las fechas de recepción por parte del MNT de este legado.

⁴ La adquisición del MT-CIPE contiene 64 prendas femeninas, entre las que se encuentran trajes de escena, casi todos sin referencias al taller o autor, excepto algunos etiquetados por la sastrería teatral de Barcelona Malatesta. También hay vestidos firmados por Jeanne Lanvin, Jeanne Paquin, Delion (Buenos Aires), Modas Bernarda (Buenos Aires), Shayne's (Hollywood) y Bullock's Wilshire (Hollywood). Hay 22 piezas entre sombreros, pañuelos, bufandas, cinturones y sombrillas. Las prendas masculinas (camisas, pantalones, chalecos, chaquetas, corbatas y pajaritas) que podrían pertenecer a Gregorio Martínez Sierra suman un total de 36 piezas. Del vestuario teatral masculino hay 5 piezas de inspiración árabe sin etiquetar.

De la variedad de espectáculos que marcaron el final del siglo XIX, surgió uno de los objetivos más interesantes: investigar la sicalipsis escénica. Para ello, nos centramos en localizar las muestras de atrevimiento y picaresca más representativas que empresarios, pero sobre todo bailarinas, cantantes y actrices, llevaron a los escenarios mostrando una peculiar visión de entender la exhibición del cuerpo y su relación con el vestido. Nuestro propósito ha sido poner en valor e indagar quiénes interpretaron y cómo se divulgó a través de la figura femenina la sicalipsis en la escena. Creemos necesario revalorizar aquellos géneros como los bufos, el “género chico”, la revista o las variedades, que por utilizar a menudo la picardía erótica en sus puestas en escena fueron muy denostados por un sector de la crítica y de la intelectualidad.

Paralelamente a estas manifestaciones escénicas, los intentos por ofrecer otros modelos teatrales, que también atrajesen al público, no se presentaban nada fáciles. Entre las iniciativas que surgieron, aunque distanciadas en el tiempo, dos compañías fueron las que consiguieron de manera más continua y sólida propiciar nuevas perspectivas en la escena: la Compañía dramática Guerrero-Mendoza y la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra.

Nuestro objetivo ha sido poner de relieve las características que definieron el vestuario de ambas compañías y, en concreto, en el teatro de Martínez Sierra, destacar en qué modo los artistas incorporaron la modernidad a los figurines, teniendo en consideración la repercusión que tuvieron. Asimismo, hemos profundizado en la importancia que tuvo el traje para el teatro de Martínez Sierra como un recurso publicitario determinante en la imagen de la compañía a través de la figura de su primera actriz.

Las teorías vinculadas al traje y su estrecha relación con el cuerpo, así como los manifestaciones también teóricas y plásticas que surgieron en el marco teatral y cronológico propiamente estudiado han sido nuestros referentes para crear, en primer lugar, un marco teórico con el fin de aproximarnos al significado del figurín y posteriormente, para presentar cuáles fueron las perspectivas que los pintores ofrecieron a la creación de los personajes.

La localización de las obras, tanto de carácter sicalíptico como las relacionadas con los teatros artísticos más paradigmáticos, se ha formulado gracias a los principales

estudios que han abordado estos modelos teatrales desde otros ámbitos.⁵ A partir de ese momento, las crónicas contemporáneas que se ocupaban de los estrenos han sido las fuentes de información indispensables para concretar si se trataban de casos notables en el tratamiento del cuerpo y el figurín. En gran parte de las obras analizadas, hemos suplido las escasas alusiones al vestuario con la localización de fuentes gráficas, generalmente también publicadas en prensa, y con otras fuentes documentales como epistolarios, facturas, figurines y trajes. En el caso concreto de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, los fondos conservados en el Museo Nacional del Teatro, el Museo del Traje, la Fundación Federico García Lorca y el archivo Gregorio Martínez Sierra – Catalina Bárcena han sido la base para los planteamientos expuestos.

La última parte del recorrido metodológico ha sido examinar los textos dramáticos haciendo un breve análisis dramaturgico con el fin de comparar los personajes descritos por el autor con los que pudo ver el público sobre la escena. Igualmente, este análisis nos permite acercarnos al modo de diseñar de los artistas plásticos o de las personas encargadas de decidir cómo debía ser el traje: autor, director, sastres o actores. En este sentido hemos tenido presente las posibles referencias en las que se apoyaban para llevar a cabo dicho trabajo, es decir, localizar producciones contemporáneas foráneas que cronológicamente y en función de su aspecto pudieran haber sido una fuente de inspiración, así como los mutantes dictámenes de la moda que podían interferir en el figurinismo.

Somos conscientes de la dificultad de la investigación que afrontamos porque carecemos de la fuente principal de estudio, la puesta en escena. Su carácter efímero hace que la Historia, la Historia del Arte, la Sociología y la Filología hayan sido disciplinas necesarias para dirigir nuestras intuiciones y poder conformar el discurso aquí presentado.

El trabajo se estructura en torno a las dos ideas principales que marcaron la modernidad y la vanguardia escénica europea: exhibir u ocultar el cuerpo en el sentido de deshumanizarlo. La elección de una u otra opción quedaba supeditada a los requisitos artísticos de la obra dirigida por la emergente figura del director de escena. Ambas ideas tuvieron presencia en los escenarios españoles. La primera de ellas surgió en los nuevos modelos teatrales decimonónicos vinculados a la sicalipsis; la segunda se desarrollaría

⁵ Estos estudios se han concretado en el apartado anterior.

dentro de los teatros artísticos que utilizaron la plástica escénica como vehículo de renovación.

1.3. Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas que de algún modo han hecho posible que el tiempo y esfuerzo dedicados a esta investigación hayan sido fructíferos. De manera muy especial a mi directora, la Dra. Carmen González Román, por haber contribuido en gran medida a ampliar mi formación académica y profesional, y por darme la oportunidad de investigar y estudiar el traje escénico cuando compartió conmigo, casi a modo de intuición, que el teatro de Martínez Sierra podía ser un buen ámbito para ello. Sin duda, ha sabido dirigir mis inquietudes e incitarme para hacer crecer y dar forma a este discurso. Sus sabias aportaciones y correcciones han sido una guía indispensable para culminar este trabajo.

Durante los años de investigación, han sido muchas las horas que he pasado leyendo entre páginas de libros y periódicos. Por eso, y quizás de un modo especial, deseo reconocer el trabajo de M^a Teresa del Pozo Arroyo, documentalista del Museo del Teatro de Almagro, quien me mostró el legado de Martínez Sierra que conserva esta institución y con la que he mantenido una estrecha relación para poder concretar muchas de las dudas que iban surgiendo. También a Beatriz Patiño Lara y Elvira Garrido González, por recuperar durante mi estancia en Almagro una caja sin documentar donde se hallaban parte de los programas de mano de la compañía de Martínez Sierra, y a Beatriz García Hernández y Enrique López López por hablarme de los trajes de Catalina Bárcena y de los modelos sicalípticos. También guardo un gran recuerdo de la conversación que mantuve con Andrés Peláez sobre Pepe Zamora.

He de agradecer la amabilidad de Enrique Fúster del Alcázar por haberme dejado consultar el archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena y haberme facilitado la comunicación con el Museo del Traje, una visita inolvidable que como figurinista pude disfrutar contemplando los trajes y complementos de Catalina Bárcena.

También he tenido la suerte de conversar con el profesor Juan Miguel Sánchez Vigil, que con gran interés y curiosidad me aportó documentos de su colección privada que han sido de gran utilidad. A Antonina Rodrigo, el profesor Juan Aguilera Sastre y Antonio González Lejárraga por ofrecerme información sobre María Lejárraga y su

legado, y al profesor José Luis Plaza Chillón, quien con sus profundos conocimientos teatrales y sugerentes puntos de vista me permitió precisar la investigación de Manuel Fontanals.

Por último, me siento obligada a recordar y agradecerles todos sus consejos y por compartir conmigo su saber a mis profesores y amigos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba y Málaga Carmen Rodríguez, Antonio Olveira, Carlos Alonso Callero, Pedro Serrano, Inma Ruíz y José Antonio Sedeño. También deseo expresar mi gratitud a los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga Teresa Sauret y Juan Antonio Sánchez, que me ilustraron con sus clases para poder abordar con mayor propiedad algunos aspectos de la investigación.

2. FIGURÍN, CUERPO Y TRAJE ESCÉNICO: DEFINICIONES, CORRESPONDENCIAS Y DIMENSIÓN TEÓRICO-ESTÉTICA

La cuestión es plasmar la idea, con el color y la proporción. Todo lo que pones es porque es necesario y explicarlo sin una imagen es muy difícil.¹

Iniciamos este capítulo con las palabras del diseñador de vestuario escénico Pedro Moreno porque de manera sintetizada ofrecen un acercamiento al significado del figurín. Sin embargo, para profundizar en el tema tomaremos como punto de partida la definición otorgada por la Real Academia. En este caso, el término figurín, diminutivo de figura, es recogido como:

1. m. Dibujo o modelo pequeño para los trajes y adornos de moda.
2. m. Lechuguino, gomoso.²

La segunda acepción responde a la actitud de un hombre coqueto que sigue las modas. En cambio, la primera, aunque haga referencia al dibujo, es demasiado general e incluso genera confusión, ya que el figurín escénico, aunque haya estado y esté vinculado con el mundo de la moda, responde a criterios distintos, sobre todo porque este tipo de ilustración prefigura la creación de un personaje concreto, mientras que un boceto de moda imprime la idea de un modelo a seguir. Por tanto, resulta conveniente comprobar el significado de la voz boceto, ya que a menudo es usada como sinónimo de figurín.

En su primera acepción, la Real Academia define la voz boceto, cuya raíz etimológica proviene de la palabra italiana *bozzetto*, como:

¹ Declaración del figurinista Pedro Moreno, cfr. VELÁZQUEZ, V., “Conversando con Yvonne Blake y Pedro Moreno. *ADE* n° 116, julio-septiembre 2007, pp. 123-129. En otra entrevista posterior, Pedro Moreno reconocía que prefiere que se le llame diseñador de vestuario frente a figurinista: “lo de figurinista me suena a ilustrador que hace figuritas”. Pedro Moreno lleva más de cincuenta años dedicado al mundo del teatro, danza y ópera como escenógrafo y diseñador de vestuario. Sus inicios en el mundo del traje estuvieron vinculados a Elio Berhanyer. Cambió su trabajo de asistente en el taller de Alta Costura cuando Berhanyer se declinó por el *pret à porter*. PERALES, L., “Buscar hoy un artesano es arqueología”. *El Cultural*, 23-07-2010. Documento de internet disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Pedro-Moreno/27626> [Consultado el 17-08-2015]. Para conocer la trayectoria de Berhanyer, el documental “Imprescindibles-Elio Berhanyer, maestro del diseño” donde también colabora Pedro Moreno. Documento de internet disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-elio-bernhayer/2118667/> [Consultado el 17-08-2015]

² *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. (22ª ed.). Versión electrónica: <http://lema.rae.es/drae/?val=figurin> [Consultado el 31-07-2015]

1. m. Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística.³

Aunque sigue siendo un significado demasiado amplio, resulta más apropiada esta voz que la de figurín. No obstante, para aproximarnos al significado que tiene el figurín en el ámbito escénico, es necesario consultar otros diccionarios que abordan de manera específica la terminología relacionada con este ámbito. Es este el caso del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis o el *Diccionario Akal del Teatro*.⁴ En el primero de ellos, Pavis no contempla ninguna de las palabras anteriormente citadas. Este teórico teatral aborda directamente el significado de vestuario, pero no repara en la fase previa a la ejecución física del traje. En el segundo caso, el *Diccionario Akal del Teatro* sí ofrece un significado más específico sobre el concepto figurín y su relación con el diseño de vestuario escénico:

1. Dibujo o modelado pequeño con el que se proyecta el vestuario de cada personaje. Los figurines integran el diseño del vestuario.
2. Petimetre.⁵

También recoge en la definición de boceto, en su segunda acepción, la posibilidad de utilizar esta palabra para hacer referencia al vestuario de un personaje:

1. Cuadro de costumbres.
2. Esbozo o propuesta escénica escasamente detallada. En este sentido, el boceto puede serlo de decorado, escénico, de luces, de movimiento y de vestuario, entre otros aspectos.⁶

Tras este análisis, y a modo de conclusión, concretamos que el figurín es el dibujo que representa a modo de retrato las características corporales de un personaje escénico y su aspecto a través del vestido. La funcionalidad del figurín es ser el primer medio expresivo que ofrece una visión gráfica del personaje, en la que el artista encargado del vestuario fusiona la descripción literaria, la visión del director y sus propias aportaciones para la creación del mismo. Como sinónimo puede usarse la palabra boceto, aunque especificando la materia dibujada: vestido, iluminación, espacio o movimiento.

³ *Ibidem*, <http://ema.rae.es/drae/?val=boceto> [Consultado el 31-07-2015]

⁴ PAVIS, P.: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 2002 y GÓMEZ GARCÍA, M.: *Diccionario Akal del Teatro*. Madrid, Akal, 1997.

⁵ *Ibidem*, p. 319.

⁶ *Ibidem*, p. 107.

En una producción escénica, se denomina figurinista o diseñador de vestuario a la persona encargada de concebir el vestuario de los personajes. Su labor va más allá del dibujo; el figurinista, afirma Isidre Bravo “... es un poeta. Y si bien su peculiar espacio poético se inicia en el figurín, se precisa y concluye en el vestido.”⁷ Ante estas declaraciones debemos señalar que la definición que la Real Academia y el diccionario de María Moliner conceden al término figurinista es muy general: “persona que se dedica a hacer figurines”. De nuevo, es el *Diccionario Akal del Teatro* el que matiza la actividad del figurinista desde la perspectiva de la escena como “creador que diseña, por medio de los figurines, los trajes y el vestuario de los actores.”⁸

Por último, debemos hacer referencia a la voz figurinismo, que a pesar de su vinculación con figurín y figurinista, no está recogida en los diccionarios, ni siquiera en aquellos que abordan la terminología teatral. Esta voz se emplea para asignar la labor artística de la persona o personas encargadas de diseñar el vestuario escénico y, en las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático, figurinismo es la asignatura dedicada al estudio de todo el proceso que aborda el diseño y realización de vestuario escénico.⁹

Una vez planteada la cuestión terminológica analizaremos cuál es el proceso creativo del figurín. Para ello, tomaremos como referencia las reflexiones que se han presentado en ediciones como *50 años de figurinismo teatral en España*, el *Tratado de escenografía* de Francisco Nieva, el especial de vestuario publicado en el número 116 de la revista *ADE*, y las entrevistas efectuadas por la también figurinista Deborah Nadoolman en su libro *Diseñadores de vestuario*. En este último caso, aunque la mayoría de los entrevistados están especializados en el cine, sus experiencias bien sirven como referencia, ya que el proceso creativo es el mismo que cuando se trabaja para la escena. La única diferencia se produce en la elaboración de los trajes, ya que la proximidad de la cámara obliga a trabajar con más detallismo que en el espacio teatral.

⁷ BRAVO, I., “Notas desde un archivo de figurines”, en PELÁEZ, A. y ANDURA, F. (coords.): *50 Años de figurinismo teatral en España*. Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988, pp. 1-6.

⁸ GÓMEZ GARCÍA, M.: ob. cit., p. 319.

⁹ Para comprobar cuándo surge la voz figurinismo, hemos consultado el libro de Juan José Granda dedicado a la historia de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Desde que se crea el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1830 y hasta 1992 no aparece este término. Será en la legislación que desarrolla la Ley Orgánica General del Sistema Educativo de 1990 para las enseñanzas de Arte Dramático cuando se use por primera vez. En concreto, en la Orden 1 de agosto 1992, figurinismo designa una asignatura del tercer curso de la especialidad de Escenografía. Cfr. GRANDA, J.: *RESAD, Historia de una escuela centenaria*. Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.

Igualmente, el libro de Marisa Echarri y Eva San Miguel *Vestuario Teatral* es una guía básica para acercarnos a todo el proceso al que se enfrenta un diseñador de vestuario, así como las relaciones que establece con todos los miembros que constituyen el equipo de trabajo en una producción teatral.

El figurín muestra las conclusiones a las que va llegando el figurinista o diseñador de vestuario tras una fase previa de documentación e investigación. En un primer momento puede ser el apunte de unas primeras impresiones que irán evolucionando y definiéndose posteriormente. Las palabras de la diseñadora de vestuario Eiko Ishioka ejemplifican de manera resumida el proceso más habitual de enfrentarse a la creación de los personajes:

Tras escuchar primero la visión que tiene un director de los personajes, y analizar y digerir luego esa información, empiezo a trabajar mis ideas según el método de prueba y error. En otras palabras, procuro evitar darle al director un material demasiado detallado en el primer momento, y utilizo mis bocetos de ideas iniciales para comunicar más mi concepto general de la obra que para presentar un diseño pulido. A veces, hago bastantes bocetos intermedios antes de realizar dibujos detallados y de gran tamaño; otras veces paso directamente del boceto inicial al diseño definitivo. Como es lógico, los dibujos finales tienen que representar cada detalle independiente definido con claridad y en color, y, por encima de todo, transmitir una imagen veraz de un vestuario único y cautivador.¹⁰

En la fase de documentación es tan crucial el estudio espacial y temporal con el fin de adecuarlo al estilo de producción como las reuniones para poner en común toda la información con el resto del equipo artístico encargado de configurar la plástica escénica.

¹⁰ NADOOLMAN LANDIS, D.: *Diseñadores de vestuario*. Barcelona, Océano, 2003, p. 48. La japonesa Eiko Ishioka ha dejado un importante legado en la forma de entender el diseño de vestuario para personajes. Iniciada en el mundo de la publicidad, Eiko pronto amplía su carácter creativo abordando trabajos como escenógrafa y diseñadora de vestuario en cine, teatro e incluso videos musicales. La versión cinematográfica de Francis Ford Coppola sobre el mito de *Drácula* (1992) la consagró como figurinista. Los trajes fueron ideados, siguiendo las pautas de Coppola, como si fueran el único decorado de la película. Inspirados en modas decimonónicas, las líneas marcadas por las moda son reinventadas y coloreadas de manera expresiva para definir el personaje, el espacio y la acción dramática. Al igual que en *La Celda* (2000), dirigida por Tarsem Singh, el traje está concebido de un modo tan sofisticado como onírico que traslada al espectador hacia el lugar que el director desea. En 2007, sus diseños daban forma a Santa Teresa en la película de Ray Loriga, *Teresa, cuerpo de Cristo*, donde Eiko trabajó con la Sastrería Cornejo de Madrid. Cfr. vídeo de dicha empresa sobre el proceso creativo. Documento de internet, disponible en: <https://www.facebook.com/sastreriacornejo/videos/747483638618154/> [Consultado el 24-08-2015]

En las artes circenses colaboró con el *Cirque du Soleil* diseñando los trajes para la producción *Varekai*, cfr. Documento de internet, disponible en: <https://www.cirquedusoleil.com/es/press/kits/shows/varekai/costumes.aspx> [Consultado el 24-08-2015]

El dibujo del figurín queda supeditado a las capacidades artísticas del figurinista. Los formatos, técnicas o estilos pictóricos serán usados indistintamente con el fin de remarcar las cualidades del personaje en concreto, y de manera generalizada las de la producción. A pesar de la importancia que tiene este medio de expresión, no todos los figurinistas lo consideran igual de relevante para la creación del traje. Por ejemplo, Sandy Powell reconoce hacer “bonitos dibujos” al final de la producción y solo si se requieren para temas publicitarios. Piero Tosi, un virtuoso del dibujo del figurín, también reconocía que solo hacía los “bocetos de vestuario tradicionales”¹¹ si el director y productor se los pedían. En estos casos, el figurinista opta por hacer dibujos esquemáticos en los que es más importante precisar los cortes y detalles importantes para la confección del traje. En cambio, otros figurinistas como Eiko Ishioka, Pedro Moreno, Yvonne Blake o Ikerne Jiménez,¹² entre otros, reconocen la importancia del dibujo. En estos casos los figurines no solo son el vehículo para plasmar sus ideas, sino el medio de comunicación fundamental con el resto del equipo: productor, director, actores, escenógrafo, iluminador, peluqueros, maquilladores y sastres.

En un trabajo de investigación como el que presentamos, los bocetos de vestuario nos permite acercarnos al hecho efímero del teatro. Aunque existan fotografías de los montajes escénicos, estos dibujos nos desvelan cuál era la idea original del artista para la creación del personaje y en extensión del traje. Atendiendo a unas declaraciones de la figurinista Elisa Ruiz, “un figurín para el teatro es como la arquitectura efímera, cambia y desaparece. El día del estreno hay un equipo que controla todos los detalles y se suele

¹¹ *Ibidem*, p. 140. Piero Tosi comenzó a trabajar en el cine italiano en la década de los 50. Entre sus vestuarios más míticos caben destacar las tres películas de Luchino Visconti por las que fue nominado a los Óscar: *El Gatopardo* (1963), *Muerte en Venecia* (1971) y *Ludwig* (1972). No menos importante fue el vestuario para *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini, que inmortalizó la figura de María Callas como una figura ancestral de la cultura helénica con unos atuendos tan rígidos y pesados como lo es la pasión desmedida de esta mujer. En el ámbito escénico ha trabajado como figurinista y escenógrafo en obras teatrales y las óperas dirigidas por Visconti *La sonnambula* (1955) y *Macbeth* (1958). Cfr. Documento de internet disponible en: http://www.luchinoviconti.net/visconti_pg/teatro_lirica.htm y http://www.treccani.it/enciclopedia/piero-tosi_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/ [Consultado el 01-09-2015]

¹² Yvonne Blake es una figurinista inglesa que a menudo trabaja en el cine español, donde ha sido galardonada con cuatro premios Goya por sus trabajos en *Remando al viento* (1988), *Canción de cuna* (1994), *Carmen* (2003) y *El puente de San Luis Rey* (2004). A su creatividad se deben la configuración en la pantalla del héroe Superman (1978). Cfr. Documento de internet disponible en: http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticias/2013/entrevistas/yvonne_blake.html [Consultado el 01-09-2015]. La entrevista de VELÁZQUEZ, V., “Conversando con Yvonne Blake y Pedro Moreno”, *ob. cit.*

Ikerne Jiménez es una joven figurinista y escenógrafa escénica. En su corta pero intensa carrera ha obtenido galardones tan importantes como el Premio Max 2010 por el vestuario y caracterización para la producción del Centro Dramático Nacional *Avaricia*, *Lujuria* y *Muerte de Valle-Inclán*. Documento de internet disponible en: <http://katapulta.org/portfolio/ikerne-gimenez/> [Consultado el 01-09-2015]

levantar el telón con todos los trajes tal y como el figurinista los ha preparado; luego, aunque no siempre, suceden cambios...”¹³

Las herramientas con las que cuenta un figurinista para hacer a través del traje la prolongación de la psicología de los personajes y establecer su corporalidad son la forma, el color y las texturas. En cuanto a la forma, las condiciones del espacio, la disposición del espectador y la creación atmosférica de la iluminación del espacio escénico harán que a menudo el traje teatral tenga que ser amplificado en su diseño y resuelto sin dar gran precisión a detalles que puedan pasar desapercibidos ante dichas condiciones espaciales.

Según Nieva, la elección del color es indispensable para que el traje esté en armonía con el conjunto plástico de la escena. Es este un signo que ayuda a determinar el carácter y la relación entre los personajes. El color puede potenciar la figura del actor y hacer que destaque o que se camufle en la escenografía.

Por último, la elección de los materiales juega un papel fundamental en la confección del traje. Isidre Bravo hace una comparación muy clarificadora de la importancia que tiene la elección de los materiales para convertir el figurín en vestido. El figurinista relaciona la poética del dibujo creado a través de las formas, línea, composición, color y texturas, con la “poética de los materiales cuyas sugerencias, directas o metafóricas, abarcan una inmensa gama de matices”¹⁴ asociados a sus cualidades de ligereza, pesadez, transparencia, opacidad, flexibilidad, rigidez, rugosidad, lisura, brillo, esponjosidad, reverberaciones sonoras, luminosas y táctiles; cualidades todas ellas capaces de definir el personaje y provocar emociones en el espectador.

No solo los criterios físicos que componen el figurín son determinantes para la creación del vestuario escénico. Francisco Nieva considera que “las características principales del traje teatral no son sólo formas, color y exactitud cronológica o fantástica interpretación subjetivista, sino algo más: ese ‘algo más’ es lo que hace del traje de teatro en la hora presente un elemento preponderante de la puesta en escena...”¹⁵ Nieva, con esta afirmación, está haciendo referencia a la actitud artística, mencionada anteriormente, que el figurinista debe de tener al enfrentarse a la creación

¹³ RUIZ, E., “En el taller con cuatro figurinistas: Cortezo, Mampaso, Narros y Nieva (Conversación entre telas)”, en PELÁEZ, A. y ANDURA, F. (coords.): ob. cit., pp. 26-39.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ NIEVA, F.: *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2000, p. 147.

del figurín y en consecuencia del traje escénico. Pero también, dichas declaraciones llevan implícito el sentido de unidad y armonía que debe relacionar el figurín con el resto de signos escénicos.

2.1. El traje. Significados y funciones en la escena

Patrice Pavis, en su *Diccionario de teatro*,¹⁶ argumenta que en la puesta en escena contemporánea, el traje ha ampliado sus funciones y significados. Es así porque ha comenzado a ser considerado como un signo propio del personaje y del disfraz, que permite de manera significativa influir sobre la percepción del espectador. Pavis especifica que todo vestuario, cuando aparece en escena, se convierte en traje escénico y su sentido queda condicionado por el resto de signos que le rodean. Pero ¿cuáles son las funciones y signos que cumple y emite el vestido en la escena?

Quizás la manera más sencilla de acercarnos a la respuesta sea considerando cuál es el sentido que tiene el traje en nuestra vida. Para situar hasta donde llega su importancia en la cotidianidad, Roland Barthes trasladó y aplicó al estudio de la moda la diferenciación que Saussure señaló entre la lengua y el habla.¹⁷ En el lenguaje humano, según la categorización de Saussure, la “lengua” representa la institución social y el “habla” la personalización que cada individuo hace de la “lengua”. De manera análoga, en el estudio del uso de la ropa en la sociedad, Barthes establece la distinción entre *vêtement* y *habillement*. La traducción al español de *vêtement* hace referencia a la indumentaria, considerada por Barthes como la realidad institucional del vestido. En este caso, la indumentaria adopta el valor de la institución ajena al individuo que marca unas pautas concretas en la moda. Asimismo, establece unos códigos sociales que permiten diferenciar grupos de edad, sexo, jerarquía de clases, grados de cultura y contextualización espacial. De esta normativa institucional el individuo extrae su propio vestuario o *habillement*, adoptando y personificando la norma a su gusto.

En la escena, la imagen institucional o indumentaria viene determinada por el estilo global que define a la producción; por ejemplo, simbólica o realista, y el género al que responde el montaje teatral: tragedia, drama, comedia, musical, *performance*, *happening*, etc. Al igual que en la vida cotidiana, los signos que forman parte de la

¹⁶ PAVIS, P.: ob. cit., 2002, p. 506.

¹⁷ BARTHES, R.: *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 354-355.

institución ayudan a expresar las jerarquías sociales, oficios, sexo, edad, lugar y, en particular, en la escena nos puede remitir a una contextualización histórica concreta, así como la diferenciación entre las fuerzas actuantes no individualizadas representadas por el coro, frente al héroe trágico, tal y como sucede en la tragedia griega.

En cambio, el vestuario emite todos los significantes personales de cada uno de los personajes. La elección particular de las prendas sirve para constituir la corporalidad y la silueta; expone el grado de limpieza, suciedad y desgaste, si el traje es usado como un signo de protección, de ornamentación o si su uso tiene un sentido lúdico; si ofrece un aspecto improvisado o muy cuidado; los detalles específicos de las prendas (tipos de cierre, formas, línea de corte, tejidos y materiales) y la elección del color (salvo colores relacionados con el ritual: duelo, nupcias, uniformes) concretan la silueta y el gusto personal. La unión de todos los signos que se emplean a través del vestido crea una compleja dialéctica entre el aspecto puramente externo y la exteriorización del carácter del personaje.

Pero además, el vestuario escénico también puede ser usado como un disfraz o como una máscara. En el primer caso el traje se utiliza para ocultar la verdadera identidad del personaje; por ejemplo, en *Noche de Reyes*, Shakespeare utiliza el disfraz masculino para convertir a Viola en Cesario y así conseguir resolver su conflicto. Por otra parte, el vestido como máscara identifica al personaje con algún tipo o arquetipo conocido, es decir, sus signos responden a una codificación heredada, como es el caso de los personajes de la *commedia dell'arte*.

En 1955, Roland Barthes publicaba un ensayo titulado “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, en el que planteaba la que podemos considerar la función principal del traje escénico: contribuir a la construcción del “*gestus* social” del espectáculo. Este concepto creado por Bertolt Brecht hace referencia a la expresión exterior de los conflictos testimoniados en la obra teatral.

Barthes, en este ensayo, defendía que en el diseño de la indumentaria escénica debía primar el carácter funcional frente a la plástica o el orden emocional dictado por el figurinista:

La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo instante unir el sentido de la obra a su exterioridad. O sea que todo lo que, en la indumentaria, enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo lo que, en las formas, los

colores, las sustancias y su disposición, contribuya a la lectura de este *gestus*, es bueno.¹⁸

Ante esta observación, Barthes argumentaba que el figurinista debía evitar que la indumentaria se convirtiera en un elemento en que primase la veracidad arqueológica, la belleza formal o la suntuosidad para acaparar la atención del espectador:

El responsable del vestuario debe pues evitar a un tiempo ser pintor y ser modisto; tiene que desconfiar de los valores planos de la pintura, evitar las relaciones de espacios, propias de este arte, [...] debe destruirlo, olvidar el espacio pictórico y reinventar de la nada el espacio lanoso o sedoso de los cuerpos humanos. También debe abstenerse del estilo “gran modisto” que reina hoy en día en los teatros vulgares. El *chic* de una prenda, la desenvoltura aprestada de una túnica antigua que parece recién salida de Dior, el estilo a la moda de una crinolina, son coartadas nefastas que enturbian la claridad del argumento...¹⁹

Ahora bien, esta reflexión tiene coherencia en puestas en escena que respondan a criterios más convencionales, supeditadas a la escenificación de un texto del que el director tratará de descubrir y exponer al público el *gestus* social del mismo. Pero aplicar este criterio al arte escénico de las vanguardias, donde los pintores usaban el traje y sus signos para despertar la reacción del público, para mostrar otro tipo de personajes que de manera simbólica aludían a conflictos y sentimientos sociales puede parecer reduccionista e incluso incongruente. Ejemplo de ello sería tratar de analizar bajo la prioridad de la funcionalidad los trajes futuristas o cubistas que deshumanizaban la figura del actor con el fin de convertirlos en autómatas, o los insectos y animales que invadieron los escenarios para crear un teatro metafórico, o la riqueza de los vestuarios de los Ballets Rusos que exaltaban la belleza del cuerpo. En todos estos casos, el carácter funcional queda justificado pero sin desdeñar la estética o la plástica, como tampoco debe suceder en cualquier otro tipo de montajes.

No obstante, Barthes apunta hacia una interesante dirección al hablar de alejarse o “desconfiar de los valores planos de la pintura, evitar las relaciones de espacios, propias de este arte, [...] debe destruirlo, olvidar el espacio pictórico”. Con ello está defendiendo el diseño de vestuario escénico como un arte en sí, específico, que requiere de unas connotaciones propias que no corresponde ni con la pintura, ni con el estilo de

¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹⁹ BARTHES, R.: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 69.

“gran modisto”, sino con un arte capaz de crear la individualidad del personaje y la unidad del argumento.

2.1.1. La extensión del yo

John Carl Flügel, en 1935, abordó el estudio del traje desde la perspectiva de la psicología, tratando de cubrir un importante hueco en esta materia. Sus reflexiones aportaron una nueva visión sobre los principales propósitos que cumple el vestido en sociedad: decoración, pudor y protección. No tratando de centrar el estudio en la supremacía de cada función, como habían hecho hasta el momento la mayoría de los investigadores (etnólogos, antropólogos y psicólogos), Flügel consideró la relación entre dichas funciones.

En el capítulo II de su libro *Psicología del vestido*, al abordar el carácter decorativo de la vestimenta, Flügel presenta el motivo que consideró como el más sutil y esencialmente psicológico: “la extensión del yo corporal”. Bajo este título y siguiendo la primera formulación hecha al respecto por Hermann Lotze, Flügel analizó cómo la ropa “aumentando de un modo u otro el tamaño aparente del cuerpo, nos da una sensación mayor de poder, de una mayor extensión de nuestro yo corporal...”²⁰ Este argumento no deja de ser paradigmático en la creación del personaje escénico y una importante función que el figurinista y sobre todo el actor debe tener presente cuando se enfunda en el vestuario o *habillement* que determinará el personaje que representará en escena.

La ilusión que nos crea el traje al hacernos creer que nuestra figura ha sido modificada acaba traduciéndose en un cambio en nuestra actitud corporal, que en la escena puede llegar a ser determinante en la construcción del personaje:

...siempre que ponemos un cuerpo extraño en relación con la superficie de nuestro cuerpo [...] la conciencia de nuestra existencia personal se extiende a las extremidades y a las superficies de ese cuerpo extraño, y da por resultado diversas sensaciones, sea de expansión de nuestra propia persona, sea de la adquisición de un tipo y cantidad de movimiento extraño a nuestros órganos naturales, de un grado no usual de vigor, poder o resistencia, o de firmeza en nuestra posición.²¹

²⁰ FLÜGEL, J. C.: *Psicología del vestido*. Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 34.

²¹ Flaccus, L. W., citado por FLÜGEL, J. C.: ob. cit., pp. 34-35.

La “extensión del yo” se produce, por tanto, ante el uso de cualquier prenda o complemento que utilicemos. Por ejemplo, se puede obtener una mayor altura con el empleo de peinados altos, coronas, prendas largas, colas, mantos; pero también se puede conseguir ampliando el volumen de la persona con crinolinas, tontillos o rellenos más simples como las hombreras. A estas formas, Squicciarino, siguiendo las pautas de Flügel, añade la extensión que se obtiene por medio del movimiento, ya sea por parte de los elementos de la indumentaria o por parte del mismo cuerpo: “vestidos o velos amplios y sueltos, cabellos que ondean al viento [...] reflejan su ritmo sobre el movimiento del cuerpo.”²² Un ejemplo notable de esta extensión del cuerpo con fines artísticos, como afirma Flügel, es la utilización que hizo del traje Loie Fuller. Esta bailarina presentó en 1891, en el *Casino Theater* de Nueva York, su espectáculo *Danse Serpentine*. En él se mostró ante el público con unos amplios ropajes que ocultaban sus verdaderas proporciones corporales y que a la vez eran los que daban la máxima expresión y sentido a sus danzas heterodoxas (fig. 2.1).



2.1. Loie Fuller (1900). MMA.

El traje, una amplia túnica de proporciones desorbitadas que Fuller movía gracias a unos palos ocultos que sujetaba con sus manos, se convertía en el todo. En primer lugar, el hecho de que este vestido desdibujara sus verdaderas proporciones físicas concedía mayor importancia no al movimiento del cuerpo, sino al que este provocaba en el tejido. Y en segundo lugar, la extensión de la túnica se convertía en el único decorado sobre el cual proyectar un ingenioso y moderno juego de luces.

²² SQUICCIARINO, N.: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 107.

Otra variante de extensión ilusoria de la corporalidad son aquellos trajes creados con “materiales no flexibles”.²³ Esta alternativa, que en la cotidianidad dificultaría considerablemente la necesaria incorporación del traje a la persona, en escena podríamos considerarla como un traje-máscara que condicionaría deliberadamente al actor para guiarlo en los movimientos del personaje; ejemplo de ello serían los robots futuristas de Depero o las “pinturas cubistas móviles” de Picasso en *Parade*. En ambos casos, el traje amplifica y modifica el cuerpo y el movimiento del intérprete a favor de la escenificación.

La ampliación del yo en la escena debe ser el resultado de un análisis coherente que permita adaptar las proporciones del cuerpo del actor a las del personaje. Pero también la proporción del diseño debe adecuarse a las dimensiones del espacio escenográfico y a las distancias entre actuante y espectador. La extensión del yo sólo se alcanza cuando se consigue una fusión armónica entre el cuerpo, los estados de ánimo, la actitud y los diferentes elementos del vestuario y caracterización que decoran o modelan el cuerpo.²⁴ En la escena, cuando esto sucede y cuerpo-vestido son un solo elemento, el personaje puede ampliar su presencia, convirtiéndose en una escenografía ambulante, “un decorado reducido a la escala humana”²⁵ que se desplaza y acompaña al actor en la acción.

2.1.2. Cuerpo desnudo

Hasta ahora hemos tratado la relación del vestido y el cuerpo como “un todo orgánico y armónico”²⁶ donde el traje es el elemento que ayuda a definir al intérprete en escena y es el objeto que prolonga, apoya y condiciona sus movimientos. Pero, paralelo a las nuevas teorías y prácticas escénicas que surgían en las postrimerías del siglo XIX y que tendrían su continuación en el teatro de vanguardia, el traje se simplificaría

²³ FLÜGEL, J. C.: ob. cit., p. 42.

²⁴ Flügel clasifica las formas de decoración en dos categorías: corporal o externa. La decoración corporal consiste en moldear o manipular el cuerpo mismo: tatuaje, pintura, mutilación, deformación; la externa, en agregarle ropas u otros objetos ornamentales. En este último caso distingue: vertical para aumentar la estatura; dimensional que tiende a aumentar el tamaño; direccional para acentuar los movimientos; circular que llama la atención sobre los contornos redondeados del cuerpo; local que se centra en resaltar una parte del cuerpo y la indumentaria que embellece prendas ya existentes.

²⁵ Reflexión del figurinista Claude Lemaire en PAVIS, P.: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 183.

²⁶ ZAYAS DE LIMA, P., “Cuerpo, traje y mirada: reflexiones sobre el vestuario teatral”, en PELLETTIERI, O. (ed.): *El teatro y sus claves*. Buenos Aires, Galerna, 1996, pp. 23-68.

provocando incomodidad tanto en los actores como en el público.²⁷ De igual manera, en los teatros dedicados a los espectáculos sicalípticos, el vestuario tomaba nuevas connotaciones acordes con el contenido erótico que caracterizaba a esta alterativa escénica.²⁸

Según la segunda acepción que le otorga la Real Academia a la palabra desnudo, este puede ser un cuerpo “muy mal vestido o indecente”.²⁹ Consideramos esta opción la que más se aproxima a determinadas manifestaciones artísticas que abordamos en nuestro estudio, ya que la ausencia total del vestido en escena solo se dio en ocasiones muy concretas y empleando recursos técnicos que velaban dicha situación. No obstante, citaremos como excepcional el desnudo protagonizado por Duchamp (con barba pero sin vello púbico) en el *Ballet Rêlache* de Francis Picabia, escenificando junto a Bronja Perlmutter (al parecer sin pubis depilado) el *Adán y Eva* de Cranach, sin más elementos que una ramita sujeta con la mano en el caso de él y la mano en el caso de ella para ocultar los sexos.³⁰

El hecho más habitual, como venimos comentando, era simplificar el traje buscando prendas que, de manera simbólica, permitieran al actor y, en extensión, al director de escena crear una dialéctica donde la expresividad del cuerpo iba a tener gran relevancia. En esta alternativa, el cuerpo se mostraba parcialmente: el pecho, las piernas, o se insinuaba en su totalidad con el uso de prendas confeccionadas en tejidos vaporosos que se adherían a la silueta, o bien con el uso de maillot.³¹ El desnudo íntegro era más excepcional y, evidentemente, era una provocación para las leyes, la moral cristiana y el público, que por otra parte y aunque resulte una situación ambigua, les permitían al hombre satisfacer sus necesidades eróticas y sexuales fuera del hogar.³²

²⁷ Temas que serán tratados en los epígrafes 2.3.1 y 2.3.2.

²⁸ Todo lo referente al significado de la voz sicalíptico será desarrollado en el capítulo 3.

²⁹ *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), ob. cit., <http://lema.rae.es/drae/?val=desnudo> [Consultado el 31-07-2015]

³⁰ RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2006, p. 242.

³¹ Hablaremos de los maillot para la creación de los *desnudos marmóreos* en el epígrafe 3.2.2 y, en concreto, en este capítulo en el epígrafe 2.3.2 explicamos cómo incorporaban las mallas en el vestuario los pintores-figurinistas colaboradores de los Ballets Rusos.

³² Serge Salaün reflexiona sobre esta cuestión, al abordar de manera específica el tratamiento que recibía y el fin que tenía la “mujer-espectáculo” en los escenarios españoles, para una moral masculina que la admitía como un medio para saciar su eros. Cfr. SALAÜN, S., “La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina”, en GONZÁLEZ PEÑA, M. L., SUÁREZ-PAJARES, J. y ARCE BUENO, J. (eds.): *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996, pp. 19-41.

La anécdota protagonizada en 1907 por la bailarina francesa Aymos, muestra la persecución que sufrían las artistas que elegían la desnudez corporal para expresarse libremente:

... Aymos dio un espectáculo especial en el *Folies Pigalle* de París; bailó desnuda tras una tela metálica con proyecciones luminosas que disimulaban parcialmente su anatomía, pero aun así causó un escándalo considerable y fue denunciada por ultraje a la moral. El Tribunal se vio obligado a determinar los límites que separaban el desnudo supuestamente artístico de la indecencia, y dejó establecido que la *visión d'art* exigía un ‘cuerpo maquillado de blanco, ausencia de vello púbico e inmovilidad de estatua.’³³

Esta historia nos presenta el principal problema asociado a este tipo de espectáculos: el conflicto moral. La posibilidad de presentar el cuerpo desnudo en el arte escénico, al igual que en cualquier vertiente artística, ha sido una causa de polémica constante con el público y, si no con él, con los sectores moralizantes.³⁴ Zayas Lima contempla la posibilidad de que esta situación esté causada por el simbolismo que ha acompañado al desnudo en la historia:

... implica pureza física, moral e intelectual, un retorno al estado primordial donde todo está manifestado y no velado, y puede conectarse con el ritual. En otra dirección, la desnudez constituye una suerte de manifestación de la lascivia y puede conducir al hombre a la corrupción o a la animalidad.³⁵

Esta reflexión sólo se justifica en la ideología heredada de la moralidad judaico-cristiana. Juan Antonio Ramírez precisa que el arte occidental se ha caracterizado por la existencia de dos posturas contrapuestas ante la representación del desnudo: “la tradición clásico-pagana”, que afirma el cuerpo representándolo fundamentalmente desnudo bajo un ideal canónico de belleza y “la judaico-cristiana”, que lo niega hasta el extremo de considerar la desnudez corporal como algo negativo y pecaminoso.³⁶

La función primordial del desnudo en la escena es ser el soporte expresivo de un hecho efímero que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, expone el cuerpo ante la atenta mirada del espectador. Las circunstancias físicas, determinadas por el

³³ RAMÍREZ, J. A.: *Corpus solus*. Madrid, Siruela, 2003, p. 53.

³⁴ Carlos Reyero Hermosilla asevera que el tema del desnudo es “un problema que se plantea en distintos centros artísticos con parecido alcance intelectual y estético, al margen de las circunstancias políticas nacionales...”. Cfr. REYERO HERMOSILLA, C.: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009, p. 27.

³⁵ ZAYAS DE LIMA, P., ob. cit.

³⁶ RAMÍREZ, J. A.: ob. cit., 2003, p. 33.

espacio y el tiempo, agravan el problema asegurando el escándalo; una reacción, por otra parte, producida por el pudor.

Flügel considera el pudor como “un impulso negativo más que positivo”³⁷ que despierta dos emociones opuestas: deseo y rechazo. Este sentimiento de honestidad, modestia o recato³⁸ puede afectar tanto al intérprete como al público. Ambos, desde sus posiciones diferenciadas tienen los mismos sentimientos; el deseo de mostrarse frente al deseo de contemplar, y la vergüenza por exhibirse frente al rechazo moral por contemplar. No obstante, es obvio pensar que el intérprete que sale a escena desnudo parcialmente o en su totalidad debe estar exento de prejuicios, pues de no ser así, difícilmente podría ejecutar su acto artístico. Desde esta perspectiva, los actores, y en mayor medida las actrices, asumirían el desnudo como una causa directa de su condición artística y por tanto, ficticia, ya que su presencia en escena se corresponde con la naturaleza del personaje representado o con los requerimientos artísticos que necesita el espectáculo.³⁹ Pero lo cierto es que los actores de comienzos del siglo XX aún no estaban preparados para asumir esta opción; directores como Adolphe Appia o Diaghilev, entre otros, sufrieron las consecuencias de actores que sentían cierto pudor a mostrar el cuerpo en escena. Bien diferente sería el caso de bailarinas como Isadora Duncan o Loie Fuller, que necesitaban experimentar con el cuerpo y el desnudo, o el de tantas cupletistas, bailarinas o títeres de los teatros dedicados a los géneros sicalípticos, ya que eran conscientes de la importancia de coquetear con la exhibición del cuerpo.⁴⁰

En cuanto al espectador, su verdadero conflicto ante la desnudez corporal surge, en primer lugar, por la cercanía y en segundo lugar, por la disyuntiva de no saber distinguir si está viendo el desnudo del actor o del personaje. Los casos más cuestionados por la crítica fueron precisamente aquellos que provenían de los géneros sicalípticos protagonizados, en la gran mayoría de los casos, por mujeres actrices, bailarinas o cantantes que se presentaban en escena ligeramente desvestidas o en los casos más atrevidos, bastante desvestidas.⁴¹ Serge Salaün afirma, en un artículo

³⁷ FLÜGEL, J. C.: ob. cit., p. 68.

³⁸ *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid, Espasa Calpe, 2014, p. 1808.

³⁹ Esta cuestión sobre la exhibición del cuerpo es abordada nuevamente en el epígrafe 3.2.5.1, donde planteamos que la exhibición de las artistas sicalípticas está dirigida por convenciones artísticas.

⁴⁰ En el epígrafe 2.3.2 se profundiza en esta problemática a la que se enfrentarán actores y directores por mostrar el cuerpo. En el capítulo 3 estudiamos cómo se entendía el desnudo en los géneros sicalípticos.

⁴¹ Desde el germen de las suripantas, la picardía en la escena fue creciendo. La ropa, los movimientos, las letras de los cuplés o zarzuelas, así como las fotografías de las artistas dedicadas a los géneros sicalípticos corroboran esta hipótesis que estudiamos en el capítulo 3. Adoptamos el término “desvestidas” del estudio de Reyero Hermosilla, anteriormente citado. Su uso, explica Reyero “no indica sólo la existencia

dedicado a la presencia femenina en la escena, que “no cabe la menor duda de que la escena es el espacio de expresión más masivo y más explícito del erotismo nacional [...] pese a todas las virulentas campañas contra la pornografía escénica.”⁴² Con esta conclusión Salaün está poniendo el punto de atención en la enorme contradicción que surgió entre “un consumo erótico masivo y casi institucionalizado y un discurso moral que acusa a la escena de los peores males del país”.⁴³

La historia de Aymos, narrada con anterioridad, también nos hace reflexionar sobre la solución dictada por el tribunal. El maquillaje blanco que dictaminaron las autoridades francesas tenía una cierta semejanza con el uso que se venía haciendo de las mallas blancas que creaban los desnudos marmóreos, tanto en la prensa erótica como en la escena, para la creación de los sugerentes *tableaux vivants*.⁴⁴ Este último recurso citado, el maquillaje, los mantones que envolvían el cuerpo de cupletistas y bailarinas, o los chales, eran medios que servían para retar la curiosidad y los deseos del público, y que en ocasiones podían hacer que se volviese en contra de las propias artistas. En 1919, el cronista del diario *El Sol* así lo relataba ante el clamoroso saludo que recibió Tórtola Valencia:

... satisfizo al público y aplaudieron las gentes. Tórtola, que iba de bayadera de verdad, con el ombligo al aire, salió a recibir la ovación con un chal festoneado de plata. Volvió a aplaudir el público, y ella volvió a salir con otro chal ribeteado de oro. Se repitió el caso, y apareció con otro chal [...] Los espectadores, picados de amor propio, aceptaron el silencioso reto y siguieron aplaudiendo [...] Por fin Tórtola titubeó [...] Ocurrió lo que había de ocurrir. Al cabo de unas cuantas veces más fallaron los chales. Pero la ilustre danzarina no se achicó. Se fue al duelo, pilló una de las pieles de tigre y dando brincos volvió a aparecer...⁴⁵

de un cuerpo, sino, sobre todo, incide en la circunstancia que ha llevado hasta él: subraya el hecho de haber prescindido intencionada y circunstancialmente del vestido, un elemento consustancial al ser humano en su contexto social y cultural. Frente a la plenitud del desnudo se revela la intencionalidad de quien se encuentra desvestida.” Una mujer desvestida en la escena conlleva la acción de haber transformado conscientemente el vestido, eliminando parte del tejido con el fin de mostrar impudicamente aquellas partes del cuerpo que según las normas sociales deben ir cubiertas. Pero, a diferencia de la pintura, desvestirse en escena, como lo hizo Luisa Bigné (1908), quien se desvistió en el escenario detrás de la transparencia de un tul, conlleva una interpretación del acto que el espectador de la pintura no puede alcanzar más que a imaginar. Sin embargo, el espectador teatral a diferencia del que observa la mujer desvestida de un cuadro, con casi toda probabilidad tendrá que imaginar el resultado final que solo alcanzará a visualizar mediante una veladura. Cfr. REYERO HERMOSILLA, C.: ob. cit., pp. 29-31 y 115-120. Para la anécdota de Luisa Bigné cfr. SALAÜN, S., ob.cit., 1996, pp. 19-41.

⁴² SALAÜN, S., “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”. *Dossiers Feministes* nº 10, 2007, pp. 63-83.

⁴³ *Ibidem*. Este problema estaba igual de presente en el resto de los escenarios europeos. Ejemplos como los de Aymos o Adorée Villany (este último citado en el capítulo 3) demuestran la persecución que sufrían estas artistas.

⁴⁴ Los desnudos marmóreos se verán en el epígrafe 3.2.2.

⁴⁵ MONTANER, J., “La danza de los cien velos”. *El Sol*, 10-06-1919, p. 1.

Al final, Tórtola ya no tuvo más recursos y siguió cubriéndose con las pieles del tigre que formaban parte del decorado, a lo que el público contestó vitoreando su propia victoria. El reportero acababa su crónica con un amable consejo a la artista haciéndole saber que, ante la curiosidad, siempre gana el público.

2.2. Percepción del traje escénico: una aproximación teórica

Siguiendo las teorías sobre la organización de las observaciones que elabora Patrice Pavis, comprobamos que el espectador, en el teatro, ordena su observación desde lo más “laxo a lo más riguroso”⁴⁶ o también podríamos decir que va desde lo más general al hecho específico.

Lo más laxo hace referencia a la primera observación que le permite al público comprobar si la indumentaria está en consonancia con el resto de lenguajes escénicos. Ante esta primera impresión, la experiencia visual juega un papel determinante para que el espectador reconozca, relacione y ubique los aspectos formales (forma, textura y color) con un contexto espacial y temporal preciso. Con este grado de observación el espectador se hace un estado de la cuestión que lo ayuda a situarse en la acción.

Tras esta primera impresión comienza una observación más rigurosa que nos ofrece una información específica sobre quiénes son los personajes y cuáles son sus conflictos. Analizamos si las formas o detalles específicos del vestuario, como el corte o incluso los accesorios que complementan o adornan, tienen una clara relación con la manera de llevarlos y sentirlos los actores, es decir, si la indumentaria ha sido adaptada a las particularidades y atributos distintivos que caracterizan al personaje escénico y si lo acompaña en el movimiento.

Este tipo de análisis que llevamos a cabo en la comunicación escénica es el mismo que efectuamos en nuestras relaciones diarias. Inconscientemente, el observador analiza todos los signos que emiten los interlocutores. Erving Goffman⁴⁷ analiza las

⁴⁶ PAVIS, P.: ob. cit., 2000, pp. 179-180.

⁴⁷ GOFFMAN, E.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1959. El sociólogo Erving Goffman analizó, tomando como base los conceptos del teatro y el drama, la expresión no verbal que emite un individuo en sus acciones cotidianas. Goffman estaba adoptando el modo analítico iniciado en las teorías sobre la performatividad que tuvieron su origen en el ámbito de la lingüística a través del planteamiento de John L. Austin, quien estudió la conexión entre el lenguaje y la acción en 1955. Cfr. PRIETO STAMBAUGH, A., “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Cuadernos de investigación teatral* nº 1, nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (Citru), Conaculta, pp. 52-61. Documento de internet disponible en:

interacciones como si fueran representaciones. Nos hace prestar atención al medio en el que se mueven los actuantes, a la máscara que llevan puesta y al rol que desempeñan. Siguiendo las teorías de Goffman, un sujeto trata de controlar la conducta del otro a través de las “expresiones dadas” mediante la comunicación verbal y con las expresiones que “emanan de sí mismo”, es decir, la expresión o mensaje no verbal que proporciona el aspecto, el movimiento y el gesto.

De esta teoría podemos deducir que, en la vida cotidiana, cuando nos presentan a un desconocido o nos encontramos en una situación concreta, actuamos de la misma manera que cuando asistimos a un espectáculo: primero recopilamos y establecemos la relación genérica entre los diferentes signos (espacio, aspecto, movimiento, gesto, palabra), y seguidamente realizamos una observación más concreta y detallada de los interlocutores para llegar a una conclusión sobre estos.

Quizás la única diferencia con la realidad es que cuando asistimos a un espectáculo sabemos que nos vamos a enfrentar a este proceso perceptivo. Como público, desde el primer momento, vamos a formar parte de la comunicación y para poder comprender el mensaje que se nos quiere transmitir desde la escena necesitamos una actitud activa y consciente, mientras que en la cotidianidad lo hacemos de manera más subjetiva e inconsciente.

Ahora bien, ¿qué medida rige que la presencia del personaje sobre el escenario sea todo un éxito comunicativo? Desde un punto de vista aristotélico, el éxito es que el espectador se sienta identificado con el héroe. Bajo este planteamiento el traje, al igual que la escenografía, estarían supeditados al verismo que trataría de crear una ilusión e inmediata identificación, tanto con el personaje como del espacio. En cambio, la aparición de las vanguardias escénicas romperán con estos formalismos y presentarán sobre la escena espacios y personajes sugerentes, como animales o insectos, para transmitir el mensaje dramático. Este tipo de propuestas situarán al espectador en un lugar incómodo, a veces difícil de aceptar.

<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html> [Consultado 07-10-2015]

2.3. Figurín, cuerpo y traje en el teatro de vanguardia de los pintores

En el teatro, el cuerpo del actor es un cuerpo objeto que se expone para ser contemplado por otro, para seducirlo, para apropiarse de su mirada...⁴⁸

El cuerpo-objeto del actor es un cuerpo transformado por el figurín, los gestos y movimientos propios del personaje; como en otras manifestaciones artísticas, no es al modelo al que vemos, sino al personaje retratado o esculpido. En el campo de las artes escénicas, la asociación entre cuerpo y vestido se considera indispensable, tanto que hablar del cuerpo del actor sin plantearnos la dialéctica entre dicha asociación resultaría una reflexión incompleta. Patrice Pavis fija la idea de esta relación al afirmar que “el cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo”.⁴⁹

Cuando el traje viste el cuerpo del intérprete para enmascararlo en el personaje está cumpliendo con su primera función: cubrir el cuerpo del actor. No se trata, de momento, de justificar una función protectora, ornamental o de pudor, como se le puede conceder al vestido en su uso cotidiano, sino de cubrirlo bajo un carácter lúdico que le ayuda a introducirse en la piel del otro. A partir de ese momento, el vestido sí comienza a formar parte de la realidad ficticia del personaje y tendrá que servir para mostrar la perfecta unión entre forma, concepto, movimiento corporal y su relación con el resto de signos escénicos, con el fin de hacer creíble e íntegra la existencia de la persona representada.

A finales del siglo XIX, como consecuencia de las teorías que preconizaban las nuevas formas de expresión basadas en la espiritualidad y subjetividad que promulgaba el psicoanálisis de Freud o el pensamiento de Nietzsche,⁵⁰ el cuerpo comenzará a ser

⁴⁸ TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P.: *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 45.

⁴⁹ PAVIS, P.: ob. cit., 2000, p. 180.

⁵⁰ En *El nacimiento de la tragedia* (1872), Nietzsche hizo referencia a los peligros derivados de la reducción intelectual de lo escénico y de la persistencia de la palabra privada de la expresión corporal, que era lo que se primaba en las reformas que lideraban los seguidores del naturalismo. Con su tesis estableció una crítica a la pérdida del sentido ritual del nacimiento de la tragedia griega donde el coro cantaba y danzaba en honor al dios Dionisos. En la base de su pensamiento, Nietzsche tendía a demostrar la falsedad del espejismo positivista que situaba la conquista de la felicidad por medio de la técnica. Argumenta César Oliva, como la mayoría de los manuales de historia del teatro que siguen los planteamientos de Aristóteles, que en los primeros ditirambos (coro formado por cincuenta hombres o niños y un guía llamado *exarconte* o *corifeo*, que elevan sus cantos en honor a Dionisos) se encuentra el germen la tragedia griega. Posteriormente, el corifeo evoluciona hacia el primer actor y comienza a perderse el carácter de ‘mimesis’ primigenio (canto, música, danza) para potenciar la supremacía del ‘logos’ (palabra) que defiende la teoría aristotélica. Cfr. OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 25-27. Para la teoría de Nietzsche desarrollada en *El*

valorado frente a la preponderancia que tenía la palabra en la escena. Ante estas nuevas búsquedas expresivas, la persecución de Richard Wagner por crear “la obra de arte total” se elevó como un paradigma a seguir por quienes creían en otro tipo de teatro diferente al naturalista.⁵¹ Asimismo, desde esta perspectiva, las contribuciones teóricas y prácticas que llevaron a cabo Adolphe Appia y Edward Gordon Craig fueron determinantes para la evolución del teatro de vanguardia. Sus reflexiones, fundamentadas en la teoría wagneriana, ofrecieron una escena de formas simbólicas y abstractas, muy distante de las escenografías de reproducción fotográfica de las obras de André Antoine.

En cuanto al actor, ambos coincidieron en destituirlo de su supremacía en la escena e integrarlo como un elemento más del conjunto de todas las artes que se fusionan en el arte escénico. Sin embargo, sus planteamientos dieron lugar a actores con aspectos muy dispares. Las diversas interpretaciones que surgieron a partir del ensayo de Craig, *El actor y la Supermarioneta*, de 1907, configuraron una idea de actor de apariencia deshumanizada.⁵² En cambio, los “espacios rítmicos” de Appia dieron lugar a un actor que mostraba su cuerpo ante la mirada del público. José Antonio Sánchez, en el ensayo “Teatros y artes del cuerpo”,⁵³ concreta esta idea subrayando la diferencia expresiva entre aquellos que asociaron lo moderno a la ocultación de la figura humana y los que liberaron el cuerpo para resaltar su expresión.

En la práctica de estas teorías, el traje jugaba un papel fundamental que podía constreñir o liberar el movimiento, pero siempre a favor del *gestus* de la puesta en escena. Y si el traje fue relevante, no menos lo fue la interpretación que de él hicieron los artistas plásticos que se iban incorporaron a las compañías teatrales.

nacimiento de la tragedia, cfr. MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 2004.

⁵¹ En 1866, el Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen funda la compañía Meininger que tiene como sede el Teatro de la Corte. Alcanza la época de mayor esplendor con las giras europeas realizadas entre 1874-1890 y gracias a las cuales ejercerá una notable influencia sobre los que luego serán grandes representantes de la puesta en escena contemporánea, como Constantin Stanislavski, André Antoine, Otto Brahm o Henry Irving.

⁵² En el epígrafe 2.3.1 hacemos una aproximación a la deshumanización del actor en el teatro de vanguardia.

⁵³ SÁNCHEZ, J. A., “Teatros y artes del cuerpo”, en SÁNCHEZ, J. A. (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 57-102.

2.3.1. La deshumanización del actor

Sustituir al actor por un títere, o hacer del actor un títere al servicio de la representación, era una lucha abierta contra la tiranía de los divos y las divas decimonónicas sobre el escenario, respaldada por la imposición del texto en el arte teatral. Los deseos de cambiar el realismo escénico llevaban implícitos la búsqueda de un nuevo actor, capaz de adaptarse a los requisitos de la representación escénica. La *reteatralización*, concepto que deriva de la teoría sobre la creación de la “obra de arte total” de Richard Wagner, fue clave para “ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico.”⁵⁴ La *reteatralización*, al igual que la “obra de arte total”, posicionaba el texto y al actor junto con el resto de elementos que constituyen el arte escénico. Ramón Pérez de Ayala contribuía a divulgar este término en España, matizándolo de la siguiente manera:

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades -autor, director, actor, decorador, compositor y espectador- en una sola individualidad, la del espectador ideal.⁵⁵

Aquellos que fueron partidarios de esta teoría trataron de alejarse de la veracidad realista para hacer frente a una creación más poética, que lejos de ilustrar o hacer una mimesis de la realidad, sugería un nuevo concepto sobre la vida y el arte escénico. Bajo esta línea de pensamiento, el escritor y director alemán Georg Fuchs, en sus reflexiones recogidas bajo el lema de *Rethéatraliser-le-théâtre* en 1909, consideraba que “el drama es posible sin palabra y sin sonido, sin escena y sin vestido, sólo como un movimiento rítmico del cuerpo humano. Pero el arte del teatro puede enriquecer sus ritmos y sus formas con el patrimonio de todas las demás artes.”⁵⁶ Restar importancia a la palabra y poner en valor la potencialidad expresiva del movimiento, así como la de las demás artes, era una condición *sine qua non* para conseguir que el drama se convirtiera en una “multitud festiva”⁵⁷ y que el público se situara como un participante más de la creación

⁵⁴ Afirma Rubio Jiménez que el término *reteatralización* se había asentado entre 1905-1910, siendo bien definido y divulgado gracias al libro *L'Art Théatral Moderne*, de Jacques Rouché, editado en 1910. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J.: *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 65.

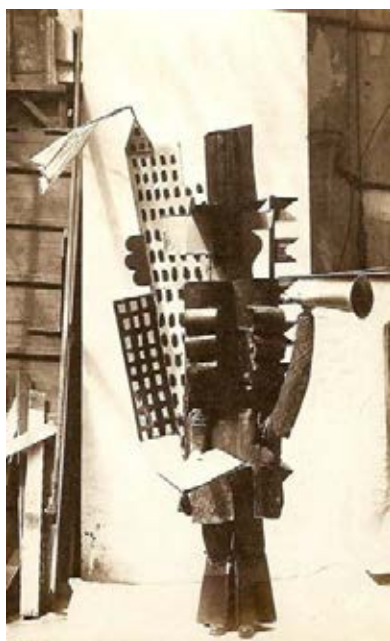
⁵⁵ PÉREZ DE AYALA, R., “La reteatralización”. *España*, 25-11-1915, p. 4.

⁵⁶ SÁNCHEZ, J. A. (ed.): *La escena moderna*. Madrid, Akal, 1999, p. 215.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

escénica, tal y como había acaecido en la ritualidad primigenia que antecedió a la tragedia griega.

Las nuevas formas teatrales experimentales que iban surgiendo tomando como base esta teoría de reteatralizar el teatro, planteaban desde la praxis y la teoría el dilema de cómo forjar un nuevo actor capaz de adaptarse a las nuevas necesidades expresivas. Una de las obras más influyentes e interpretada al respecto fue el ensayo de Craig, mencionado anteriormente, *El actor y la Supermarioneta* (1907). En ella, Craig defendía la presencia en el escenario de un actor que no fuera un mero títere o marioneta humana articulada por la tradición y las formas interpretativas decimonónicas. Él proponía un actor capaz de convertirse en una “supermarioneta”, capaz de controlar sus emociones con el fin de ponerse al servicio de la obra, no limitándose a ofrecer una serie de “confesiones involuntarias”.⁵⁸



2.2. El Manager americano de Pablo Picasso para *Parade*, 1917. *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*.



2.3. Personaje futurista de la *performance Ballo meccanico futurista*, 1922. Vestuario escénico.

⁵⁸ GRANDES ROSALES, M. A.: *La noche esteticista de Edward Gordon Craig*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, p. 388.



2.4. Diseño de Fortunato Depero para *Mimismagia*. Futur-Isim.

La problemática de encontrar un nuevo actor o títere que se adaptase a los cambios escénicos es prácticamente universal. Cada movimiento artístico buscaba una solución al dilema. Para los futuristas, los muñecos o el actor deshumanizado con formas mecánicas eran las mejores soluciones para conseguir en escena “seres impersonales, liberados del psicologismo y el sentimentalismo de la cultura burguesa.”⁵⁹ Los bocetos preparatorios de Fortunato Depero para el espectáculo de mímica, acrobacia y ballet *Mimismagia* (1916) son un ejemplo de estas intenciones (fig. 2.4). Los trajes, además de aportar a la figura de actor una transfiguración fantástica, alejada de cualquier semejanza con la realidad, tenían la cualidad de poderse transformar, abriéndose ciertos artificios en forma de abanicos o pinzas e incorporando dispositivos lumínicos y de sonido que se activarían con el movimiento del actor. En definitiva, más que ser un títere o androide, acababa siendo el manipulador de un traje-títere.

Posteriormente, el figurinismo de Depero evolucionó hacia la exaltación de la belleza de las máquinas, de la misma manera que lo hacía en la pintura. En el vestuario diseñado por él para el ballet “*Macchina del 3000*” (1924), el traje convierte las formas planas de la pintura en volúmenes geométricos que ocultan y disfrazan la naturaleza del cuerpo humano, convirtiendo al hombre-bailarín en un androide. Esta propuesta, al igual

⁵⁹ SÁNCHEZ, J. A. (ed.): ob. cit., 1999, p. 24.

que la de Ivo Pannaggi para la *performance Ballo meccanico futurista* (1922), está en concordancia con la idea de que lo moderno es la ocultación del cuerpo (fig. 2.3).

Estos trajes que transforman al plano tridimensional la pintura futurista, son máscaras íntegras que cubren la totalidad corporal para evitar romper el efecto de ilusión que se consigue en la concepción la nueva figura robótica. Un concepto que va unido necesariamente a la adopción de un movimiento antinatural, que debía estar en consonancia con la idea que el director pretendía transmitir desde la escena. Paradójicamente, ese nuevo movimiento -posiblemente ralentizado y torpe- se enfrenta a la idea de velocidad y movimiento que se pretendía alcanzar en la pintura y la representación futurista. Un intérprete vestido en esas condiciones tendría pocas posibilidades cinésicas.

Concreta José Antonio Sánchez que “la fascinación de los futuristas por los muñecos [...] conecta con las propuestas de Alfred Jarry en la escenificación de su *Ubu Rey*”.⁶⁰ Dicha propuesta escénica, estrenada en el *Théâtre de l’Oeuvre* (1896), fue dirigida por Lugné-Poe. La dirección siguió los requerimientos marcados por el propio Jarry, componiendo los personajes a modo de marionetas. Esta deshumanización se conseguía, según las indicaciones de Jarry, con el uso de máscaras, el cambio de voz y el movimiento corporal: “El actor debe componer el personaje con su cuerpo y por medio de una voz especial y el empleo de una máscara que sea la ‘efigie del personaje’ y que corresponda a su carácter perenne”⁶¹; incluso él mismo pronunció el prólogo en escena con la cara pintada de blanco.

El empleo de la máscara no está relacionado en esta propuesta con la codificación de personajes, sino con la idea de conseguir aproximar la caracterización del actor con la persona diegética creada en la ficción literaria. De esta manera, la máscara transforma al actor en un personaje icónico que hace referencia a un tipo concreto y único, y además asegura la continuidad de la narración. También consigue perpetuar y marcar la diferencia y distancias entre el mundo fantástico y el mundo real del espectador.

Los figurines de aspecto deshumanizado del futurismo tienen un antecedente en la propuesta de Picasso para el ballet de Diaghilev *Parade*, estrenado en 1917. La idea

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ ABRAHAM, L. E., “*Ubu Rey* de Alfred Jarry”, en BARRIENTOS GARCÍA, J. L. (dir.): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 289-312.

que el pintor presentó a Jean Cocteau, creador de la partitura escénica, alternaba los elementos clásicos en la pintura figurativa del telón de obertura con un telón de fondo de estilo cubista más en consonancia con el vestuario de los personajes del Manager francés y el Manager americano (fig. 2.2). Las pinturas cubistas que dejaban a los bailarines ocultos bajo un inmenso armazón con volúmenes y figuras planas pintadas que prefiguraban el caos de la ciudad moderna dieron lugar, tal como los denominó Cocteau, a unos “hombres decorado”⁶² que solo podían ejecutar movimientos torpes y lentos que disentían de la idea que él quería imprimir de movimiento y espontaneidad.

Pero Diaghilev no solo llevó a la escena la modernidad de las siluetas desnaturalizadas, también experimentó con el movimiento antinatural sin necesidad de condicionar a los bailarines con la indumentaria. Un claro ejemplo fue *L'Après-midi d'un faune* (1912), ballet para el que Léon Bakst diseñó el vestuario siguiendo las premisas marcadas por los movimientos coreográficos de Nijinsky que siguieron la “tendencia marionetesca”⁶³ iniciada con *L'Oiseau de feu* (1910). En este ballet, la plástica del montaje estaba inspirada en la Grecia Clásica, tanto por el movimiento como por la caracterización de las ninfas. Vestidas con peplos^{*64} plisados sujetos a una enagua metálica realizaban movimientos rígidos frontales a modo de relieves esculturales de un friso arquitectónico.⁶⁵ Y contrapuesta a esta indumentaria estatuaria, el maillot blanco con sinuosas formas negras que exaltaba la corporalidad de Nijinsky, a pesar de danzar como las ninfas con movimientos mecanizados (fig. 2.5).

⁶² Esta idea de “hombre decorado” nos remite a la afirmación de Francisco Nieva cuando considera que el figurinismo puede llegar a lograr los fines que se persigue con la escenografía. Por ejemplo, en la ópera China o en la *commedia dell'arte*, el vestuario es tan significativo que puede valorarse como una escenografía móvil. Pero la reflexión de Cocteau no se refiere a esta cualidad del traje, sino a que los Managers solo son unas superestructuras con las que Picasso retó la inmovilidad natural de la pintura a través del bailarín y el vestuario. Para el término “hombres-decorado”, cfr. OCAÑA, M. T., “Parade y los Ballets Rusos”, en PAZ, M. (coord.): *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*. Madrid, MNCARS, 2000, pp. 45-54, y para las reflexiones de Nieva sobre el figurinismo, cfr. NIEVA, F.: ob. cit., p. 147.

⁶³ Según la crítica realizada por Adolfo Salazar en la *Revista de Occidente*, en 1929, Diaghilev estuvo influenciado por el planteamiento de Meyerhold de sustituir al actor por la “impasibilidad de la marioneta [...] en vez de un actor dinámico, se requirió un actor estatuaria; en lugar de ‘representar’ las obras, sería suficiente ‘presentarlas’, el espectador debía poner lo demás.” Guiado por este planteamiento y por la defensa que Craig hacía de la marioneta y de la *commedia dell'arte*, Diaghilev buscaría otros modos de expresión distanciados de su estilo orientalista. Cfr. SALAZAR, A, “Dhiaghileff”. *Revista de Occidente* n° 76, octubre 1929, pp. 121-133.

⁶⁴ Las palabras marcadas con este signo son descritas en el apéndice 9.5 Glosario.

⁶⁵ BELL, R. y MAXWELL, S., “Costume for Les Ballets Russes de Serge Diaghilev 1909-29” en BELL, R. et al.: *Ballets Russes. The art of costume*. [Cat. exp.] Camberra, National Gallery of Australia, 2010, pp. 83-165.



2.5. Escena de las Ninfas y el Fauno en *L'Après-midi d'un faune*. *Comoedia Illustré*, 25-06-1912.

Otro modo de ocultar la naturaleza del actor e integrarlo en el espectáculo fue la que Fernand Léger llevó a cabo en *La création du monde* (1923) (fig. 2.6). Al igual que los futuristas, él quiso incrementar el dinamismo y la velocidad de los espectáculos. Según su opinión, para conseguirlo era indispensable la búsqueda del “actor-objeto”,⁶⁶ cuyas características se acercaban a la espontaneidad y creatividad de los acróbatas y se alejaban del modelo del artista-divo o del bailarín convencional. Este “actor-objeto”, al que Léger también denominó “decorado-móvil”,⁶⁷ debía ser capaz de adaptarse a las necesidades del espectáculo y de sentirse como un elemento más del mismo. Martínez Roger, en su análisis sobre la puesta en escena de esta obra, considera que “el conjunto escénico representa una abstracción, sí, pero hacia lo orgánico y no hacia lo mecánico”,⁶⁸ pues entiende que la idea de mecanización lleva implícita la negación del cuerpo. Asimismo precisa que la concepción de este ballet desarrolla dos ideas

⁶⁶ Léger no anulaba al actor, pero le concedía el mismo valor que el objeto o el decorado. Cfr. LÉGER, F., “El teatro: luz, color, imagen, figura”, en SÁNCHEZ, J. A. (ed.): ob. cit., 1999, pp. 143-148.

⁶⁷ *Ibidem*. Léger lo denominó así prefiriendo como concepto el artificio del decorado a la silueta humana.

⁶⁸ ROGER MARTÍNEZ, A., “El cuerpo permanece: una escenografía de Fernand Léger”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* nº 3, 1999, pp. 37-44. Documento de internet disponible en: <http://resad.es/acotaciones/acotaciones3/3roger.pdf> [Consultado el 10-02-2010]

fundamentales: la incorporación de las formas tradicionales del arte y la relación entre el cuerpo humano y la pintura.⁶⁹

En esta propuesta escénica, Léger rompe con todos los esquemas figurativos del cuerpo. Los personajes inspirados en el primitivismo del arte negro abstraen la fisicidad corporal en planos geométricos que fragmentan el aspecto externo del personaje. En la interpretación de los figurines llevada a cabo para la reposición de la puesta en escena del ballet *La créatrión du monde*, en 2012, a cargo del CNN-Ballet de Lorraine, observamos que los bailarines tienen una definida transformación antiorgánica que se asemejan a los Managers de Picasso. No obstante, los movimientos son ágiles a excepción de los gigantes africanos que se mueven linealmente sin perder la frontalidad con el público como si fuesen parte del decorado.⁷⁰



2.6. *Mise-en-scene* para el ballet *La création du monde*, 1922. MOMA.

Léger, que entendía que el individuo debía desaparecer y convertirse en un “decorado-móvil”, conseguía su objetivo camuflando la figura con el fondo y

⁶⁹ La relación entre cuerpo y pintura nos remite al logro conseguido por Picasso, quien por primera vez en la historia del arte dotó de movilidad la naturaleza estática de la pintura en la creación de los personajes de los managers.

⁷⁰ Para ver el video promocional de la producción del CNN-Ballet de Lorraine, cfr. Documento de internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4AXGgvxIJu0> [Consultado el 01-08-2015] El responsable de la producción del vestuario fue el diseñador de moda Lamine Badian Kouyaté.

Con anterioridad, en el año 2000, el ballet del *Grand Théâtre* de Ginebra abordó la reposición de *La création du monde*. La encargada de reproducir los trajes fue Phil Reynolds (fig. 2.7), cfr. Documento de internet disponible en: http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/La_Creation_du_Monde.html [Consultado el 01-08-2015]

proporcionándole una máscara que condicionaría la libertad expresiva del bailarín: “Bailarines deslizándose por uno de los árboles como monos [...] Figuras (bailarines) pesadamente disfrazados llevando corazas dan el resultado que ningún bailarín tendrá proporciones humanas.”⁷¹

En definitiva, lo importante era crear un personaje que se integrase en la narrativa del espectáculo, aunque para ello hubiera que disfrazar la corporalidad del intérprete para dirigirlo en la concepción del movimiento (fig. 2.7). Sin embargo, la utilización del camuflaje hace que surja una nueva dicotomía entre arte escénico y mecanización del intérprete porque, ¿qué sentido puede tener interpretar en un espacio donde acción y fondo se confunden? Esta reflexión de Léger tiene sin duda un matiz revolucionario para la percepción del público. Ciertamente, no estaba negando la figura del intérprete, ni siquiera la iba a sustituir por una marioneta, pero sí la estaba posicionando como un eslabón más de la maquinaria escénica y no como base y máquina creadora. Por lo tanto, el vestuario le estaba sirviendo para conseguir dos objetivos: ser componente imprescindible de la plástica artística de la escena y posicionar al bailarín en la misma escala de valores que el resto de los elementos escénicos.



2.7. Imágenes de la producción del ballet *La création du monde* del *Grand Théâtre* de Ginebra, 2000. *Plumart* nº 25, 2001.

Otro tipo de abstracción, considerada como una muestra relevante en el teatro de vanguardia, fue la aplicada por Oskar Schlemmer al actor-bailarín en su creación *El*

⁷¹ ROGER MARTÍNEZ, A., ob. cit.

Ballet Triádico.⁷² Para compensar la dicotomía entre el “hombre natural” situado en el “espacio cúbico abstracto”⁷³ del escenario, Schlemmer ideó unos figurines basados en las matemáticas y la geometría. El único fin era llegar a la “elaboración de un nuevo lenguaje visual”⁷⁴ en el que el vestuario iba a desempeñar un papel fundamental: inducir el movimiento del intérprete. Schlemmer no pretendía anular al “hombre-bailarín”⁷⁵ con la aparatosidad de los trajes, sino buscar la fórmula para aunar la naturaleza orgánica del hombre con su capacidad inherente de crear un espacio abstracto a través del movimiento. En consecuencia, la limitación de la expresividad corporal no se puede considerar como un inconveniente sino todo lo contrario, contribuye a que cualquier acción natural-orgánica fuera rechazada por el traje, que acabaría imponiendo una actuación de aspecto más mecánica, más relacionada con las leyes geométricas que rigen el movimiento. Algunas de las caracterizaciones incrementan el aspecto deshumanizado del bailarín con el uso de máscaras que proporcionan dimensiones y expresiones concretas al personaje (fig. 2.8).



2.8. *El ballet triádico*, 1922. BAM.

⁷² Este ballet fue estrenado el 30 de septiembre de 1922. La representación se dividía en tres actos: en la primera parte, una escena cómico-burlesca se desarrollaba sobre un escenario amarillo limón; en el segundo acto, el escenario se había convertido en rosa para acoger un tema festivo-ceremonial y en el acto final, la cámara negra servía de marco para un ambiente místico-fantástico. Documento de internet disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-1/sala-206/sala-206-10.html> [Consultado el 12-08-2010]

⁷³ SCHLEMMER, O., “Hombre y figura artística (1925)”, en SÁNCHEZ, J. A. (ed.): ob. cit., 1999, pp. 180-190.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

2.3.1.1. El títere, sustituto del actor en el teatro español

Muy diversas fueron las formas que tomaron las experimentaciones llevadas a los escenarios europeos para plasmar la insistente búsqueda de un nuevo actor subordinado a los dictámenes del director de escena. Pero, paralela a la permanencia del actor en el escenario, aunque para ello hubiera que anular su aspecto natural, la búsqueda se extremaba en los montajes escénicos que lo negaban por completo para sustituirlo por títeres. Uno de los primeros en cuestionarse este tema fue Maeterlinck. Para el dramaturgo simbolista, la presencia del actor era un impedimento para la representación del drama. Por ese motivo se planteaba si lo mejor era sustituirlo por formas alejadas de la naturaleza humana como una sombra, un reflejo, una escultura o un muñeco.

La marioneta se convertía en un símbolo para la *reteatralización* de la escena. Bajo este sentido utilitario y provocador, surgieron en Europa compañías dedicadas al arte marionetista con el fin de caricaturizar y banalizar la vida burguesa desde las letras y las formas plásticas. En Francia fueron ejemplo de esta insistencia el teatro de marionetas de Louis-Emile Duranty, el *Erotikon Theatron* fundado por Louis Lemercier de Neuville o el *Chat Noir*,⁷⁶ de Rodolphe Salis, conocido por su teatro de sombras. También hay que destacar el primer teatro de marionetas artísticas creado en Zurich, en 1918, por Alfred Altherr, el *Staatliches Bauhaus* de Berlín, creación del arquitecto Walter Gropius y el teatro de fanteoches italiano dirigido por Vittorio Podrecca *Teatro dei Piccoli*.⁷⁷

En España, la pieza breve de Jacinto Benavente *El encanto de una hora* (1892) fue un primer ensayo donde los personajes escénicos eran “dos figuras de porcelana que revelaban al espectador su doble naturaleza de objeto y sujeto a la vez”.⁷⁸ El simbolismo de la obra sugiere que el objeto es un ser observador inanimado, mientras el sujeto es un cuerpo animado en movimiento que anhela vivir y sentir los placeres humanos de la vida. Años más tarde, el público que asistió al estreno de *La comida de las fieras* (1898)

⁷⁶ Jacinto Benavente, en su comedia *La comida de las fieras*, se refiere a este teatro como espacio de modernidad, donde no parece que faltara la escabrosidad. Dice la joven Victoria a Teófilo, el titiritero: “... En París íba-/mos muchas noches al Gato Negro. No/ hay más que hablar; quedan ustedes in-/vitados para una representación. ¡Que no/sea escabrosa, por Dios! Estamos en Es-/paña. Cfr.: BENAVENTE, J.: *La comida de las fieras*. Madrid, Sociedad de autores españoles, 1913, p. 14.

⁷⁷ LAVAUD, J. M. y LAVAUD, E., “Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia”, en DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (coords.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-FFGL-Tabacalera, 1992, pp. 361-372.

⁷⁸ *Ibidem*.

en el Teatro de la Comedia, escuchó a los personajes burgueses debatir sobre la modernidad del teatro artístico de guiñol que traía el titiritero Teófilo Everit desde París:

D. Fermín Diga usted que medio mundo está loco.
 ¡Vaya con la novedad! Y ¿eso es lo que
 llaman modernismo? ¡Unos polichinelas
 de cartón! Yo creo que Victoria ha queri-
 do divertirse con ese tipo... y con nos-
 otros... Yo, por si acaso, he dicho: a mí
 no me la dan; y aquí me vine a fumar a
 mis anchas y a leer los periódicos.⁷⁹

En 1910, Valle-Inclán recurrió en su farsa *La cabeza del dragón* a la creación de los personajes a través de descripciones caricaturescas más propias de los títeres.⁸⁰ Por ejemplo: “El Duende [...] Tiene cara de viejo: Lleva capusay* de teatino, y parece un mochuelo con barbas, solamente que bajo las cejas, grandes y foscas, guiña los ojos con mucha picardía, y a los lados de la frente aún tiene las cicatrices de los cuernos con que le vieron un día los poetas en los bosques de Grecia.”⁸¹ No menos paródico es la entrada de los Señores Reyes: “Señor Rey lleva la cara bermeja, como si acabase de abandonar los manteles. Señora Reina no cesa de hipar, haciendo bailar la corona...”⁸² Pero sería una década después cuando se dedicaría a buscar en el género marionetista nuevas formas de expresión dramáticas y plásticas liberadas de todo realismo escénico. En 1921 declaraba:

Estoy haciendo algo nuevo [...] que yo titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Dei Picolli” en Italia.
De este género he publicado *Luces de bohemia*, que apareció en la revista España, y *Los cuernos de don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*.⁸³

⁷⁹ BENAVENTE, J.: ob. cit., p. 18. El personaje del titiritero Teófilo Everit fue interpretado en el estreno por Valle-Inclán. El reparto puede consultarse en la edición citada.

⁸⁰ La obra, estrenada el 5 de marzo de 1910 en el Teatro de la Comedia, puso fin al “Teatro de los Niños”. Juan Cervera hace un análisis pormenorizado de esta obra, en el que concreta que Valle-Inclán manifestó en las acotaciones una evidente intención por deformar “las imágenes tradicionales y estereotipadas” de los personajes propios de un cuento de hadas: princesas, príncipes y duendes. Cfr. CERVERA, J.: *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 349-350.

⁸¹ VALLE-INCLÁN, R. del: *La cabeza del dragón*. Madrid, Alborada, 1987, p. 14.

⁸² *Ibidem*, p. 27.

⁸³ LAVAUD, J. M. y LAVAUD, E., ob. cit. La gira del teatro “Dei Picolli” por España en 1924 fue tan importante para nuestro arte escénico como la influencia que dejó en él la presencia de Los Ballets Rusos. Despertaron en los críticos el interés por el teatro de títeres que cuestionaban su condición ambivalente de “antiguo o moderno”. Este teatro, dirigido por Vittorio Podrecca, fue fundado en 1914. A partir de ese momento, además de ofrecer repertorio musical en forma de ballets u óperas, los futuristas se le unieron con la idea de concebir un teatro para títeres. Colaboraron con él pintores e ilustradores como Depero y Prampolini, entre otros muchos. Cfr. GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T., “El teatro dei Picolli de Vittorio

Años más tarde Valle-Inclán explicó que para concebir los esperpentos se situaba en un plano superior al de sus personajes: “Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. [...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un camino en mi literatura y a escribir los ‘esperpentos’...”⁸⁴ En palabras de Elzibieta Kunica, Valle-Inclán no pensaba en la marioneta como el actor para su teatro esperpéntico, sino en un “fantoche humano” que sería representado por un “actor vivo” al que impone “una actuación matizada de cierto esquematismo, estilización y abstracción de títere, para conseguir reflejar automatismo mental, así como una total dependencia del [...] demiurgo.”⁸⁵ Bajo este concepto las compañías de teatro El Mirlo Blanco y El Cántaro Rojo llevaron a escena los esperpentos de Valle-Inclán. Solo se recurrieron a los muñecos para el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*.⁸⁶

Frente a esta paradoja entre el títere y el deshumanizado o el “fantoche humano” de Valle-Inclán se encuentra el verdadero interés que Lorca prestó a la recuperación del teatro de guiñol, siendo el texto *La ínfima comedia* su primer intento de hacer un teatro de títeres. Sin embargo, Martínez Sierra prefirió la transformación antinaturalista del actor al empleo de los muñecos, quizás porque no estaba dispuesto a renunciar a su plantilla de actores y embarcarse en la creación de los títeres.⁸⁷ Ante la insistencia, el poeta conseguiría su propósito el 5 de enero de 1923, en una representación celebrada en su casa familiar de Granada. Acompañado en el proyecto por Falla, Hermenegildo Lanz y un nutrido público infantil, esta fue su única muestra del proyecto que pretendía llevar a cabo con la creación de un “Teatro de Cachiporra”.⁸⁸

Podrecca o la ruptura de los límites estéticos”. *Teatro: revista de estudios teatrales* nº 11, 1997, pp. 135-153. Documento de internet disponible en:

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4588/El%20Teatro%20dei%20Piccoli%20de%20Vittorio%20Podrecca%20o%20la%20Ruptura%20de%20los%20L%C3%ADmites%20Est%C3%A9ticos.pdf?sequence=1> [Consultado el 17-7-2014]

⁸⁴ SÁNCHEZ, J. A. (ed.): ob. cit., 1999, p. 434.

⁸⁵ KUNICKA, E., “La recuperación del guiñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca”. *Theatralia* nº 11, 2009, pp. 185-196.

⁸⁶ *Ibidem*. La obra fue representada los días 6 y 7 de febrero de 1926.

⁸⁷ El montaje teatral de *La ínfima comedia*, estrenada bajo el nombre de *El maleficio de la mariposa* es tratado en el capítulo 5.

⁸⁸ Desde principios de 1922, Lorca y Falla estudiaban la posibilidad de crear un teatro de muñecos “Teatro de Cachiporra Andaluz”, aunque nunca sería llevado a cabo. La representación del 5 de enero de 1923 fue la única muestra de este gran proyecto. Los textos escenificados por los títeres fueron el entremés de Cervantes *Los dos habladores*. En la segunda parte, Lorca adaptó un viejo cuento andaluz, *La niña que riega la albahaca* y el príncipe preguntón y por último el *Misterio de los Reyes Magos*. El encargado de la instrumentalización fue Manuel de Falla, y Hermenegildo Lanz junto con Lorca pintó los

Aunque fueron muy tímidas las apariciones de renovación en la escena española que barajaron la posibilidad de anular la fisicidad real del actor, hubo otro estreno relevante. ¿Podrían ser los actores de *Los medios seres* de Gómez de la Serna las sombras de las que hablaba Maeterlinck? Más bien eran seres a los que se les anuló una mitad de su corporalidad. En 1929, esta obra fue representada por actores con una aparente apariencia inconclusa. El crítico de *El Imparcial*⁸⁹ no acogió bien el texto, al que tachó de “farsa fácil”, ni tampoco la forma en la que fueron caracterizados algunos de los personajes: “el medio ser puede definirse en el diálogo, en la acción, sin necesidad de los extraños trajes”. Sin embargo, está incómoda apariencia para el espectador quedaba bien justificada en el prólogo:

Los medios seres de la obra que vais a ver, aparecerán vestidos con trajes actuales y de color que en el reparto les esté marcado. No pretenden ser unos arlequines. Son unos seres reales y de apariencia vulgar en la vida, que sólo en la proyección hacia vosotros se muestran mediados. Ese lado de sombras que denota la negrura que cubre la mitad de su vestido y de su figura, de la punta de la cabeza a la punta del pie, el lado derecho o el lado izquierdo, según las cualidades de que carecen, no os debe chocar sobresaltándoles con vuestro murmullo, porque ellos no saben que se proyectan en vosotros con ese lado en sombra, ya que situados en otro plano distinto se contemplan completos.⁹⁰



2.9. Escena de *Los medios seres*. *La Esfera*, 14-12-1929.

decorados, talló las cabezas para el cuento y pintó las figuras para el misterio. Cfr. PLAZA CHILLÓN, J. L.: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, pp. 85-96 y VILCHES DE FRUTOS, M. F. y DOUGHERTY, D: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca [1920-1945]*. Madrid, Tabapress, 1992, pp. 33-36.

⁸⁹ FERNÁNDEZ LEPINA, A., “Estreno de la obra *Los medios seres*”. *El Imparcial*, 08-12-1929, p. 3. Aunque el estreno de esta obra se sale del marco cronológico abordado en la investigación, hemos considerado oportuno hablar de él por su atrevida caracterización.

⁹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: “Los medios seres. Comedia en tres actos”. *Revista de Occidente* n° 76, octubre 1929, pp. 87-119.

Y frente a esta incompreensión por la caracterización, el crítico del *Heraldo de Madrid*⁹¹ sí subrayó la realización escénica de Almada,⁹² tanto del decorado como de las figuras. Estos personajes presentaron un gesto de modernidad. Sus peculiares caracterizaciones, con la mitad una mitad del cuerpo en negro y la otra mitad al natural, eran la exteriorización simbólica del desconocimiento que hombres y mujeres tenemos sobre nosotros mismos.

2.3.2. La exposición del cuerpo

Volviendo a tomar como referencia los planteamientos dictados por Adolphe Appia y Gordon Craig, ambos centraron su interés en la dialéctica entre el vestuario y el movimiento del intérprete. Craig, en el texto “La escena y el movimiento”, le aconsejaba al futuro director escénico que el vestido debía ser considerado como un movimiento en sí que se integraría al movimiento del actor y al conjunto de la escena. Su mejor consejo para la creación del vestuario escénico era partir de una imagen simple, espontánea y significativa. Para llegar a este propósito había que evitar tomar como referencia indispensable los libros de historia del traje como si se tratase de una guía indispensable, pues opinaba que los autores de estos volúmenes lo que hacían era falsear con magníficos dibujos la verdadera realidad histórica. Craig discurría que la minuciosidad de detalles y el variado colorido de este tipo de boceto histórico podía incurrir en el error más que aportar algo positivo a la escena.⁹³

Por su parte, Appia destacaba el cuerpo como el eje central del actor, y lo posicionaba en la base de la creación escénica. La praxis de esta idea conlleva simplificar drásticamente el vestuario escénico en sus formas para no impedir el movimiento del actor, sobre todo si tenemos en cuenta la complejidad de los vestuarios históricos o contemporáneos. En la imagen del II acto de *Orfeo y Eurídice* representado en Hellerau (1912) comprobamos esta simplificación y adaptación del vestuario escénico al cuerpo. Beachan describe la escena destacando la estética del coro de las Furias:

⁹¹ J.G.O., “El discutido estreno de *Los medios seres*”. *Heraldo de Madrid*, 09-12-1929, p. 5.

⁹² José de Almada Negreiros, escritor y pintor que fue acogido por Ramón Gómez de la Serna en su tertulia del Pombo.

⁹³ GORDON CRAIG, E., “La escena y el movimiento”, en HERRERA, A. (coord.): *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. [Cat. exp.] Madrid, Obra social Caja Madrid, 2009, pp. 410-424. Craig cita literalmente los libros de historia del vestido de Racinet, Planchet y Hottenroth.

Las Furias [...] vestidas en maillot oscuros y cortos, estaban en constante movimiento [...] Dispuestas a lo largo de las escaleras y plataformas, sus desnudos brazos y piernas parecían serpientes, formando una verdadera montaña de formas monstruosas antes de ser vencidas y sometidas por el sonido de la música de Orfeo y la emoción de sus súplicas.⁹⁴ (fig. 2.10)

El resto de personajes vestían con túnicas etéreas largas, ausentes de adornos y detalles específicos de una época histórica concreta. En la propuesta para la ópera de Wagner *El oro del Rhin* (1924),⁹⁵ Appia demostró que seguía siendo fiel a sus teorías, en las que el cuerpo y su comodidad eran objetivos fundamentales del figurinismo (fig. 2.11).



2.10. Acto II de *Orfeo y Euridice* (1912). 2.11. *El oro del Rhin* (1924). En ambos casos el vestuario y escenografía corrieron a cargo de Adolphe Appia. *Adolphe Appia. Escenografías*.

⁹⁴ BEACHAM, R., "De la teoría a la práctica: La representación de *Orfeo y Euridice* (1912-13); *Tristán e Isolda* (1923); *El Anillo de Nibelungo* (1924-25)", en MARTÍNEZ ROGER, A. (coord.): *Adolphe Appia. Escenografías*. [Cat. exp.] Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 108-109.

⁹⁵ Esta ópera es el prólogo, junto con *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, que compone la tetralogía *El anillo del Nibelungo*, en la que Richard Wagner narra las leyendas medievales de la mitología alemana.

El principal propósito de Wagner en la creación operística era intensificar la percepción y la emoción del espectador a través de la fusión de la música con la danza, las posibilidades tonales, el movimiento y los elementos escenográficos. En la base de las diferentes interpretaciones y aplicaciones de esta teoría, que intentaba elevar el teatro a la categoría de arte, se volvió a dar importancia a la expresión corporal dentro del arte interpretativo. Esta cuestión era la gran aportación de aquellos que no compartían el teatro ilusionista y psicológico que promulgaba el naturalismo.

Esta línea de simplificación y libertad de creación del personaje, sin tener que supeditar el diseño del vestuario a formas arcaicas, también fue desarrollada en las propuestas escénicas de los simbolistas. James Laver, en su libro *Costume in the Theatre*, argumenta que los simbolistas simplificaron el vestuario para armonizarlo con el decorado y concedieron una gran importancia al color.⁹⁶ César Oliva también incide en este aspecto: “Insistirán particularmente en los colores. Pero, puesto que los decorados no deben acaparar en modo alguno el color, éste se centrará en los vestuarios y en los efectos de iluminación.”⁹⁷ Curiosamente, desde la simplificación del simbolismo se realizaron propuestas tan interesantes como *Le festin de l’araignée*, *L’oiseau bleu* o *Le Minaret*, que dejaron interesantes muestras de transformación del actor en el personaje.⁹⁸



2.12. *Asesino, esperanza de las mujeres*. Oskar Kokoschka. *Der Sturm*, 14-07-1910.

⁹⁶ LAVER, J.: *Costume in the theatre*. London, George C. Harrap, 1964, p. 189.

⁹⁷ OLIVA, C.: ob. cit., p. 277.

⁹⁸ El vestuario de estas obras será analizado en los epígrafes 5.3.2, 5.2.2 y 5.2.1.

José Antonio Sánchez, en el artículo “Los teatros del cuerpo: un apunte histórico”, indica que fue en el contexto del teatro expresionista donde mayor eco encontraron las declaraciones de Appia dirigidas al uso que el actor debía hacer de su cuerpo: “ser artista significa, ante todo, no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, el propio incluido”.⁹⁹

Fue un pintor, Oskar Kokoschka, quien dio protagonismo al cuerpo y a la imagen de este nuevo actor en el estreno de su obra *Asesino, esperanza de las mujeres* (fig. 2.12), estrenada en Viena en 1907:

Recurrió a una gestualidad estilizada, una violenta acción física, danzas tribales y elementos escénicos (antorchas, tambores...) que sugerían un ‘atmósfera salvaje’. Mis actores -escribió Kokoschka- no fueron acróbatas, pero aun así, sabían correr, saltar, permanecer de pie y caer mejor que ninguno de los actores del teatro burgués [...] Además Kokoschka pintó los rostros con trazos expresivos y dibujó sobre sus cuerpos, casi desnudos, la estructura de los nervios.¹⁰⁰

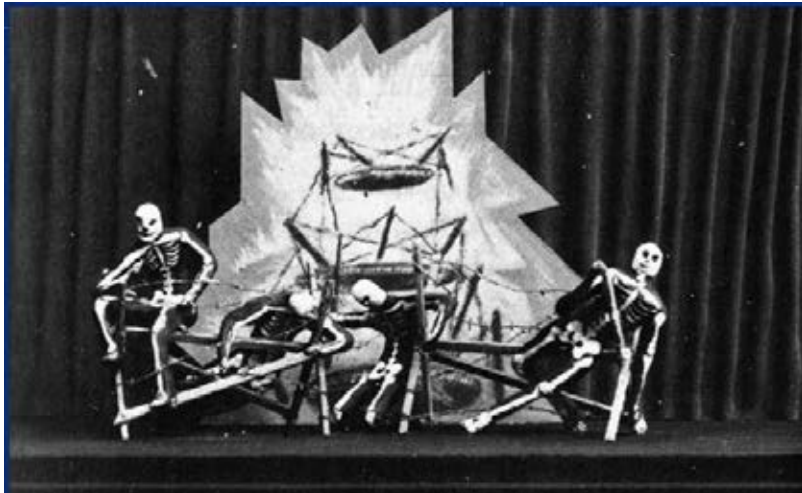
Con esta estética violenta, Kokoschka pretendía despertar en el público los arquetipos sexuales de la dominación y la destrucción.¹⁰¹

El teatro expresionista tuvo dos vertientes: un teatro propuesto por pintores y escritores en círculos alternativos, como es el caso de Kokoschka, y un teatro profesional, anunciado por Reinhardt y seguido por los directores escénicos Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Richard Weichert, Gustav Hartung, Bertholk Viertel, Otto Falckenberg y Karlheinz Martin. Este último dirigió en 1919 la puesta en escena de *La transformación* de Ernst Toller. El figurinismo y la escenografía ejemplifican la esencialidad en la forma para representar los textos. Los actores llevaban cubierto el rostro por una máscara íntegra a modo de calavera y el cuerpo por unas mallas negras sobre las que llevaban pintadas la estructura ósea (fig. 2.13).

⁹⁹ Declaración de Adolphe Appia citada por José Antonio Sánchez. Cfr. SÁNCHEZ, J. A., ob. cit., 2006, pp. 57-103.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ INNES, C.: *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. New York, Cambridge University Press, 1981, pp. 102-103.



2.13. *La transformación*, diseño de Robert Neppach. Pablo Iglesias Simón.

Este figurinismo lúgubre muestra la dicotomía entre ocultar el cuerpo y mostrar una gran expresividad a través del movimiento para favorecer el significado escénico. Asimismo permite visualizar el interior antes que disipar la mente en meros aspectos externos vacíos de contenido. Alexandre Tairov fue otro gran seguidor de las teorías de Appia y Craig. En su escuela de actores, el Teatro de Cámara, elaboró un programa de formación que contemplaba clases de improvisación, maquillaje, danza, dicción, movimiento, juegos malabares, acrobacia, esgrima, gimnasia e historia del teatro.¹⁰² Su ideal de actor debía de estar “realmente vivo”¹⁰³ para ofrecer al espectador una creación con la que despertarle la emoción. Asimismo, el intérprete debía saber ofrecerle al director escénico la verdadera transformación de la figura a través de su voz y su cuerpo.

La importancia que Tairov le concedía al cuerpo se manifestó en la búsqueda de trajes que lo exaltasen y no lo ocultasen bajo formas inorgánicas. Por ejemplo, para el vestuario de la escenificación de *Shakuntala* (1915) rechazó los típicos trajes indios para caracterizar a los actores medios desnudos con maquillaje corporal. Pero la experiencia tuvo sus inconvenientes, pues tal y como apreciaba Appia en sus teorías, los actores tenían a priori que prepararse para admitir su cuerpo y liberarse de cualquier prejuicio moral. De esa manera, en palabras del propio Tairov “aceptaran su propio cuerpo, [...] para que el espectador no viera en el escenario la desnudez, sino un vestuario teatral

¹⁰² TAIROV, A., “El teatro liberado (1923)”, en SÁNCHEZ, J. A. (ed.): ob. cit., 1999, pp. 302-315.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 305.

significante.”¹⁰⁴ Lo que Tairov pretendía es que la desnudez obtuviese el mismo valor de máscara que el traje. Este concepto exponía la importancia de crear el personaje desde dentro hacia fuera, contemplando el aspecto externo como la estructura final que transforma la figura del actor en personaje.

La colaboración entre Tairov y Alexandra Exter ha sido considerada como de las más fructíferas en el espacio de la escena teatral. El primer diseño de vestuario que esta artista plástica hizo para el Teatro de Cámara fue para la obra *Thamira Khytharedes* de Innokentii Annensky, estrenada en 1916 (figs. 2.14 y 2.15). Los bocetos y fotografías del montaje siguen la línea de exhibición del cuerpo que Tairov había llevado a cabo en *Shakuntala*.



2.14 y 2.15. Fotografía de una escena de *Thamira Khytharedes* (1916) y figurín de Alexandra Exter para dicho montaje escénico. Pablo Iglesias Simón.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 307.

Muestras muy distintas fueron las que esta artista, escenógrafa y figurinista recreó para *Salomé* (1917) y *Romeo y Julieta* (1921). En ambos casos partió de una indumentaria inspirada en la ambientación histórica de los textos, pero adaptada y transformada a la vanguardia de la partitura de la puesta en escena. Abram Efros calificó el trabajo de Exter como “un desfile de cubismo”, y afirmó que fue la primera en trasladar el cubismo a los espectáculos rusos.¹⁰⁵

Esta apreciación no puede aplicarse de manera generalizada a la ambientación de las dos propuestas. En *Salomé*, la escenografía ha convertido el espacio escénico en un lugar rítmico que fusiona la horizontalidad de Appia con el simbolismo vertical de Craig. La indumentaria compuesta a base de túnicas muy ligeras se adapta a la figura del actor, a la estética de la propuesta y contribuye con el movimiento. El contraste surge cuando comparamos los bocetos del figurín con los trajes. Entonces apreciamos que los figurines, que dibujan personajes de rasgos individualizados, muestran trajes constituidos por planos triangulares que ayudan a reflejar el dramatismo de la obra, pero no fue así en la ejecución del vestuario (figs. 2.16, 2.17 y 2.18). Este tipo de dibujo de formas rígidas y pliegues almidonados se asemeja a uno de los bocetos realizados por Depero para *Mimismagia* (2.4), o los retratos de la primera etapa del cubismo analítico de Picasso.



2.16 y 2.17. Figurines para el rey Herodes y Salomé de Alexandra Exter. *Russian Avant-Garde Gallery*.

¹⁰⁵ ESPEGEL, C.: *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires, Nobuko, 2007, p. 87.



2.18. Fotografía de la puesta en escena de *Salomé* (1917). Pablo Iglesias Simón.

En cambio, la escenografía de *Romeo y Julieta* sí aparece como un espacio observado a través de un prisma (2.19). Los bastidores frontales del decorado sostienen formas geométricas rectas deformadas, plisadas, como si fuesen escaleras rotas, o como ricos cortinajes plisados que desafían la gravedad. La composición a través de estas formas sirve para exteriorizar el concepto del texto, recreando un lugar que no conduce a ninguna parte. Pero en la indumentaria no aparecen signos del cubismo, sobre todo si tomamos como ejemplo de personajes cubistas a los trajes de los Managers de Picasso.

El vestuario, ambientado en la indumentaria de finales de la Edad Media, muestra una relectura coherente con la visión moderna de la partitura escénica. Los personajes de la escena fotografiada aparecen cómodamente vestidos. La ornamentación de las prendas, a través de aplicaciones diagonales de diferentes tejidos superpuestos, concede mayor ilusión de dinamismo a la escena (fig. 2.19). Ese movimiento externo es reflejado en los figurines con tejidos vaporosos que vuelan y se fruncen caprichosamente animados por los contrastes de color (figs. 2.20 y 2.21).



2.19. Escena de Romeo y Julieta (1921). *Looking at Shakespeare*.



2.20 y 2.21. Figurines de Alexandra Exter para los personajes de Romeo y Julieta (1921).
Russian Avant-Garde Gallery.

No puede faltar mencionar en este plano de exhibición del cuerpo las numerosas aportaciones que hicieron los pintores que colaboraron con Diaghilev en sus producciones de ballets. Las contribuciones de esta compañía en el desarrollo del concepto de crear sobre la escena un cuadro armonioso o una obra completa, fueron una referencia para aquellos que abogaron por modernizar la escena.

La decisión de Diaghilev de incorporar a la compañía pintores para que se encargasen de diseñar y armonizar la estética de los decorados y del vestuario con el resto de los componentes escénicos, cambió no solo el modo de trabajar en el teatro, sino que contribuyó a un cambio muy deseado por quienes necesitaban hacer de la

escena un medio de expresión libre. Sarah Woodcock toma como referencia las palabras de Léon Bakst para ilustrar la diferencia entre lo viejo y lo nuevo que estaba acaeciendo en la escena:

... es decir adiós al decorado diseñado por un pintor ciegamente sometido a una sola parte de la obra, a los trajes hechos por cualquier vieja costurera que introduce en la producción una nota falsa y discordante; es decir adiós al tipo de actuación, de movimientos, de notas falsas y de esa terrible riqueza de detalles puramente literaria, que hacen de la moderna producción teatral una colección de impresiones pequeñas, sin esa simplicidad inimitable que emana de la verdadera obra de arte.¹⁰⁶

La relación entre el cuerpo y el figurín queda patente en las colaboraciones entre Bakst y Fokine, de entre las que podemos destacar *Cléopatre* (1909), *Schéhérazade* (1910) y *Thamar* (1912). La danza de Fokine, muy influenciada por la “belleza del movimiento simple de Duncan”,¹⁰⁷ exaltaba la expresión del cuerpo y por su parte, Bakst lo exaltaba con figurines que mostraban sin ningún tipo de pudor el erotismo del cuerpo.

Pero lo cierto es que sus diseños de vestuario de tintes orientalistas, donde el color, la riqueza y la sutilidad de los tejidos mostraban y velaban la belleza del cuerpo, no eran usados en escena de la misma manera que eran representados sobre el papel. Apunta Sara Woodcock que “quienes presumen de despreciar el vestuario señalan las discrepancias que hay entre los figurines de Bakst para *Schéhérazade* (1910) y su realización. A nadie debería sorprender que los trajes terminados carezcan del erotismo que rezuman los figurines, donde un retazo de tela ligera cubre apenas los senos, los muslos y el vello corporal.”¹⁰⁸ Más que la discrepancia que puede suscitar la interpretación del dibujo en su momento de la confección, la cuestión es que la desnudez del cuerpo de los bailarines era falseada en el escenario por el uso de una malla que lo cubría desde el cuello hasta los tobillos (fig. 2.22).

¿Eran las mallas una opción para evitar la polémica? Según Woodcock, el uso de esta prenda era herencia del Ballet Imperial Ruso, pero también era una cuestión plástica ya que las mallas acompañaban en color al diseño del traje. Asimismo, favorecía a los bailarines para que solo tuvieran que maquillar el rostro y las manos:

¹⁰⁶ WOODCOCK, S., “El vestuario”, en PRITCHARD, J. (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929*. [Cat. exp.] Barcelona, Fundación “La Caixa”, 2011, pp. 111-147.

¹⁰⁷ SÁNCHEZ, J. A. (ed.): *El arte de la danza y otros escritos. Isadora Duncan*. Madrid, Akal, 2003, p. 46.

¹⁰⁸ WOODCOCK, S., ob. cit.

... En Cleopatra, las de Nijinski eran de seda gris; las de los Egipcios, los Sirvientes y los Esclavos, de algodón color castaño; las de Amoûn, de seda color avellana; las del Sacerdote y las Esclava, de seda amarillenta; las de las sacerdotisas, de seda olivácea, y las de los Negros, de algodón gris oscuro. En el dios azul los tonos incluían el azul-negro, el oliva-negro y el castaño-oliva.¹⁰⁹

No obstante, es casi imposible no pensar que su uso era el mejor medio para aminorar el impacto que podía causar sobre el espectador burgués la desnudez de los intérpretes. Si bien el uso de las mallas creaba la ilusión de que el cuerpo estaba desnudo, también era el medio para defenderse ante los que no quisieran ver en estos trajes más que una muestra de indecencia y exaltación del erotismo.

El diseño de Bakst para el personaje del Fauno de la producción *L'Après-midi d'un faune* (1912), interpretado por Nijinski, o las mallas circenses diseñadas por Picasso para el personaje del Acróbata en *Parade* (fig. 2.23), muestran la evolución hacia la independencia de esta prenda. En estos casos, las mallas puestas sobre el cuerpo del bailarín se convertían en un fino lienzo sobre el que el artista tendría que pintar su diseño. Otros modelos, como el figurín de Bakst para *Le spectre de la rose* (1911) eran el resultado de una minuciosa labor de confección que las modistas, al igual que los pintores, cosían sobre la prenda puesta.¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibidem. Woodcock aporta estos datos tomando como fuente documental el inventario de trajes *Ekstrom collection, Theatre&Performance Collections*, V&A: THM/7/8/5/1. En su estudio concreta que, a partir del otoño de 1912, en el vestuario de los Ballets Rusos se siguieron usando escotes fingidos pero, a pesar de las protestas de las bailarinas, las piernas y brazos se destaparon.

¹¹⁰ WOODCOCK, S., ob. cit., pp. 111-147.



2.22. Váslav Nijinski en el papel del Esclavo de Oro de *Schéhérazade* (1910). *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929*.



2.23. Nicholas Zverev en el personaje del Acróbata en *Parade* (1917). *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929*.

La diversidad de estilos empleados en los vestuarios de los Ballets Rusos hace de este legado una fuente indispensable para valorar la relación entre el cuerpo y el figurín, y cómo este último debía adaptarse al estilo de la producción. La utilización que los pintores hicieron del traje es una referencia de la expresividad que este puede contener a partir de su corte, color y textura. Ejemplos de ello son el exotismo de Bakst o su fantasía deshumanizada en *Sadko*; los Managers cubistas de Picasso; los diseños coloristas de Larionov que ocultaban la fisicidad del intérprete bajo la abstracción de las formas planas y angulares del patrón en la producción *Chout* (1921, fig. 2.24); la puesta en valor de las formas tradicionales de Goncharova en su diseño de vestuario para *Le Coq d'Or* (1914) o de Picasso en *Le Tricorne* (1919, fig. 2.25); las arquitecturas pintadas en los trajes diseñados por Chirico para *Le Bal* (1929, fig. 2.26); la interpretación del vestuario histórico en los diseños de Benois para *Le Pavillon d'Armide* (1907) o José María Sert para *Las Meninas*; la última moda deportiva según la visión de la diseñadora Coco Chanel en *Le train bleu* (1924, fig. 2.27) o su renovado clasicismo griego en *Apollon musagète* (1928), que mostraba, tal y como a Balanchine le gustaba, los cuerpos hermosos y atléticos de los bailarines; todos ellos son muestra de cómo el figurín es un elemento indispensable en la creación del personaje escénico y, en consecuencia, del movimiento.

Los vestidos de los Ballets Rusos fueron una fuente de inspiración para todos los artistas que siguieron este nuevo camino expresivo del traje escénico y un referente para hacer de la decoración y estampación textil un lienzo móvil con el que añadir mayor simbolismo al traje y un valor plástico a la escena.¹¹¹



2.24. Diseño de Mikhail Larionov para la mujer del bufón, del ballet *Chout* (1921). *National Gallery of Australia*.



2.25. *Le Tricorne* (1919), vestuario de Pablo Picasso. *National Gallery of Australia*.



2.26. Traje del Invitado, diseñado por Giorgio de Chirico para el ballet *Le Bal* (1929). *Ballets Russes. The art of costume*.



2.27. Escena de *Le train bleu* (1924). Diseños de Coco Chanel. *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929*.

¹¹¹ La cuestión estética y expresiva de la estampación textil se estudiará en el tema 5, al analizar los vestuarios diseñados por Pepe Zamora y Manuel Fontanals.

2.4. Convergencias entre la moda y el escenario

Las comediantas, en efecto, son las verdaderas árbitras de las elegancias, las verdaderas directoras artísticas del mundo, las verdaderas profesoras del gusto.¹¹²

Enrique Gómez Carrillo, con esta aseveración que le hizo llegar una ilustre modista francesa, argumentaba un hecho que no dejaba de ser paradigmático en una sociedad donde no solo estaban cambiando los cánones de moda, sino las fórmulas de divulgarlos. Años antes, en 1907, este cronista ya afirmaba que ni la prensa especializada en la moda, ni las disposiciones dictadas por las modistas o cronistas llenos de prestigio tenían tanto poder sobre la moda como las actrices:

No hay duda: la importancia del traje, del adorno, del afeitte, es grandísima. Lo que mi amigo el pintor Matelet me dice, no es una paradoja. En el teatro, como en todos los lugares en que las mujeres más admirables se ofrecen a la admiración del público, lo que más interesa es la *toilette*. Si no una cátedra, el escenario es una escuela práctica de elegancias. Los cronistas que antaño hablaban del talento de las actrices, hoy no analizan sino sus trapos. Así, yo que en estos últimos días no he podido asistir a ningún estreno, ignoro por completo qué progresos han hecho las intérpretes de las nuevas comedias. Pero, en cambio, conozco todos los detalles de los trajes que cada una de ellas llevaba, y sé que, en la Comedia Francesa, Mlle. Dussane lucía un ‘amor de traje de terciopelo *miroir* color de hoja seca’; y sé que, en el Teatro Antoine, la falda era de raso blanco ondulante, cubierta con muselina de seda...¹¹³

La relación del modisto de Alta Costura Jacques Doucet con los ambientes artísticos de vanguardia dio lugar a un acercamiento de su obra con el mundo del arte. En este marco de intereses comunes por el arte y por el vestido podría situarse el germen de la actriz-modelo que difundía a través de sí misma o a través de los personajes dramáticos las últimas propuestas de moda. Doucet, modisto de la aristocracia y de la alta sociedad internacional, mostró “predilección por una clientela tan singular como mediática, encabezada por la actriz Sara Bernhardt [...] Réjane,

¹¹² GÓMEZ CARRILLO, E.: *La mujer y la moda*. Madrid, Mundo Latino, 1920, pp. 15-16. Enrique Gómez Carrillo, (Guatemala, 1873 – París, 1927) es una referencia imprescindible para acercarnos a través de sus numerosas crónicas al mundo del espectáculo y a las modas de finales del siglo XIX y principios del XX.

¹¹³ GÓMEZ CARRILLO, E.: *Psicología de la moda femenina*. Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907, pp. 18-19.

Cécile Sorel y Gabrielle Dorziat,¹¹⁴ e incluso las bailarinas Liane de Pogy, Emilienne d'Alençon y la española la Bella Otero.¹¹⁵

Sarah Bernhardt popularizó prendas o detalles que Doucet le hacía para la escena. Así fue en el caso del “aiglon” (fig. 2.28), termino asignado al gabán masculino con esclavina que agradó al público que asistió al drama *L'Aiglon* de Edmond Rostand (1900). Esta voz francesa también sirvió para definir el cuello alto que lucía la casaca* militar blanca con la que fue immortalizada la insigne actriz en su papel del Duque Reichstadt, hijo de Napoleón Bonaparte, y que se encargó de diseñar Paul Poiret, cuando aún era un asistente en la *maison* de Doucet (fig. 2.29).¹¹⁶ En España, tan solo meses después del estreno parisino, la revista ilustrada *La moda elegante* ya usaba el extranjerismo “aiglon” para referirse a este tipo de cuello que podía ser utilizado para la indumentaria femenina o masculina y se confeccionaba, según las indicaciones, “con un trozo vuelto adornado con cintas que tengan la misma altura.”¹¹⁷ (Fig. 2.30)



2.28 y 2.29. Sarah Bernhardt caracterizada como el Duque Reichstadt en el drama *L'Aiglon*. BNF.

¹¹⁴ CERRILLO, L.: *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Madrid, Siruela, 2010, p. 75.

¹¹⁵ POIRET, P.: *Vistiendo la época*. Barcelona, Parsifal, 1989, p. 31. Gabrielle Réjane, junto con Sarah Bernhardt, fue la actriz más afamada de la *Belle Époque*. El éxito teatral de Cécile Sorel la llevó a protagonizar una de las campañas publicitarias de fidelización del cliente ideada por el empresario Félix Potin, cfr. ASARO, G., “Cécile Sorel, de la Comédie-Française au couvent, en passant par le music-hall et le cinéma”. Web *L'Histoire par l'image*. Documento de internet disponible en: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1159 [Consultado el 15-06-2015]

Gabrielle Dorziat eligió los diseños de sombreros de Coco Chanel como complementos de los vestidos que Jacques Doucet le hizo para la obra *Bel Ami* de Maupassant, en 1912, cfr. MORATÓ, C.: *Divas rebeldes*. Barcelona, Plaza Janés, 2010, s/p.

Liane de Pogy, Emilienne d'Alençon y la Bella Otero fueron algunas de las más reconocidas bailarinas de los *cabarets* de París.

¹¹⁶ Paul Poiret diseñó trajes para esta obra mientras estaba de asistente en la *maison* de Doucet. Él mismo se asignó la autoría de este traje, cfr. POIRET, P.: ob. cit., p. 37.

¹¹⁷ *La moda elegante*, 06-12-1900, p. 534.



2.30. Diseño de traje con cuello *aiglon*. *La moda elegante*, 06-12-1900.

No fue la primera vez que Sarah Bernhardt había influido en la moda. A la actriz se le reconoce haber popularizado los guantes largos y, en 1882, el sombrero que adoptó el mismo nombre que la obra que protagonizaba, *Fedora*. Otros casos, no menos curiosos, es la historia del sombrero de caballero *Frégoli*,¹¹⁸ que puso de moda hacia 1896 el afamado transformista italiano Leopoldo Fregoli. Estas anécdotas relacionadas con el gusto por ir “vestido a la última” nos sugieren que los modistos supieron ver en los intérpretes un trampolín para dar a conocer sus últimas propuestas de moda y elegancia.

Paul Poiret representa para la Alta Costura la continuidad iniciada por su maestro Doucet, al hacer realidad el acceso de la moda al mundo del arte y promover vínculos entre los artistas plásticos, los diseñadores de moda y decoradores.¹¹⁹ La conexión más importante fue la que Poiret estableció entre su propuesta renovadora por liberar el cuerpo, iniciada en 1906 y la influencia que recibiría de los Ballets Rusos a partir de 1909:

¹¹⁸ Rosalía Coteló García cita un artículo de *Madrid Cómico*, con fecha de 29-08-1896, en el que se describe a un señor que va “vestido a la última, con sombrero Frégoli”. COTELO GARCÍA, R.: *Vocabulario de la indumentaria en la Edad de Plata*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2014, pp. 221-222. Leopoldo Fregoli actuó en el teatro Apolo obteniendo un gran éxito de público, Cfr. MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1947, p. 65.

¹¹⁹ En cuanto a su aportación al mundo de la moda, cfr. CERRILLO, L: ob. cit., pp. 74-75.

Era el tiempo de los primeros ballets rusos. El señor Diaghilev había lanzado sobre el mundo su pléyade de estrellas que debía iluminar diversos sectores del arte [...] Como muchos artistas franceses, me sentí muy impresionado por los ballets rusos y no me sorprendería que me hubieran influido en cierta manera. Sin embargo, no hay que olvidar que yo existía y que mi reputación era muy anterior a la del señor Bakst [...]

He decepcionado a más de una de mis clientas, que llegaban a mi casa con una bonita acuarela comprada por un precio muy alto a Bakst, porque me negaba a interpretar las intenciones de otro [...] Además, no todas las ideas de Bakst me parecían acertadas, porque con frecuencia recurría a la exageración y al exceso para crearse un estilo. No había mucho que sacar de sus creaciones teatrales. Eran demasiado excéntricas para inspirar a un modisto que trabaja en el realismo de la vida y si ha ejercido alguna influencia sobre mí, sólo puede ser muy remota.¹²⁰

Con estas declaraciones Poiret está posicionándose como un artista que tiene un criterio propio, siendo el dibujo el germen del que partirá la interpretación del vestido como obra final. Pero no dejan de ser una paradoja al mencionar la vinculación de la moda con el realismo de la misma, cuando él protagonizó *performances* junto con sus amigos e invitados en el espacio privado de su casa, en los que el traje se convertía en el centro de atención y en la unidad temática. Así acaeció en la fiesta-espectáculo, o incluso *happening*, *La Mille et Deuxième Nuit* (1911), para la que Poiret y su mujer Denis Poiret convocaron a más de trescientos invitados (la mayoría artistas y mecenas), que debían vestir con indumentaria persa para cumplir con unas normas de etiqueta poco o nada usuales. De no ser así, los sirvientes que actuaban a modo de severos inspectores, les invitaban a marcharse o cambiarse con los trajes que Poiret les tenía preparados: “algunos se negaron a vestirse según mi gusto y se retiraron y otros, más sagaces, aceptaron el traje que les imponía”.¹²¹

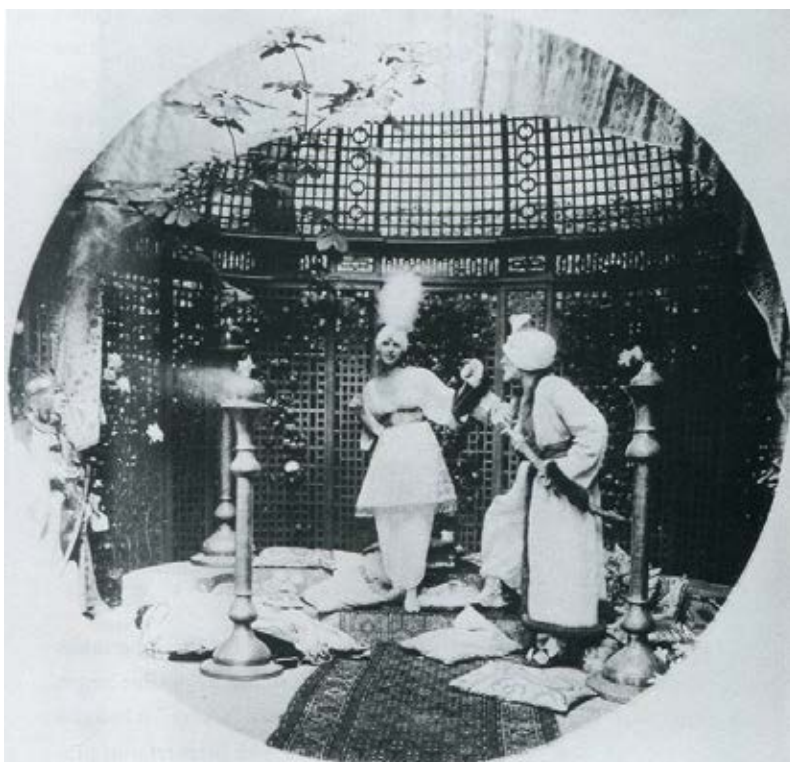
Poiret, con estas exigencias, pretendía que de algún modo sus invitados aceptaran los diseños de su última colección de Alta Costura, donde los pantalones de odalisca y los turbantes, quizás por el impacto de la producción de los Ballets Rusos *Schéhéraza*, compartían protagonismo con los vestidos drapeados de línea recta inspirados en la escultura griega con los que en 1908 había hecho homenaje al “Estilo Directorio” y con los que exponía su interés por liberar la silueta femenina. Esta fiesta

¹²⁰ POIRET, P., ob. cit., p. 123.

¹²¹ *Ibidem*, p. 129.

sería la antesala del estilo oriental en la moda y la presentación del modelo *lampshade* que tendrían su gran protagonismo en el montaje teatral *Le Minaret*, en 1913.¹²²

Una vez dentro de la casa, los invitados deambulaban en pequeños grupos guiados por un esclavo “negro medio desnudo, envuelto en sedas” que los dirigía hasta la jaula, donde el sultán, interpretado por Poiret, tenía encerrada a su favorita. Los patios y habitaciones por donde transcurría la acción fueron ambientados por Raoul Dufy, quien junto con Joseph Charles Mardrus diseñó las tarjetas de la fiesta. Telas de sugerentes colores, cojines lisos o bordados, alfombras y fuentes iluminadas, alternaban con espejos, plumas y perfumes para dirigir la atención hacia el espacio principal que era “la inmensa jaula de oro” donde Denis Poiret esperaba impaciente la llegada del sultán para ser liberada (fig. 2.31). En ese preciso momento, “se abrieron los ambigús y empezaron los espectáculos”, entre los que el pintor Luc-Albert Moreau hizo de destripador y las bailarinas Régina Badet, Trouhanowa y Zambelli danzaron para unos exóticos espectadores.¹²³



2.31. Paul Poiret y su mujer Denis en *La Mille et Deuxième Nuit* (1911).
Orientalism: Visions of the East in Western Dress.

¹²² Analizamos el vestuario de esta obra en el epígrafe 5.2.1.

¹²³ POIRET, P.: ob. cit., pp. 128-133. El modisto en sus memorias relata el desarrollo de la fiesta.

No solo las actrices influyeron en los cambios de la moda. Las bailarinas, en concreto las estadounidenses Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth Sant Denis, mostraron en sus giras por Europa la relación entre la danza libre y los nuevos atuendos adaptados a sus movimientos libres. Gabriele Brandstetter, en su estudio sobre la poética de la danza, plantea que el modelo griego y el exótico fueron las dos fórmulas que guiaron las nuevas danzas emergentes. El primero de ellos reinterpreto las imágenes de las esculturas de la antigüedad clásica y el segundo evolucionó la imagen del cuerpo desde diversas culturas extranjeras que propiciaban una imagen exótica y erótica y un modelo de *femme fatale*.¹²⁴ El traje, en consecuencia, contribuyó con la estética de estas danzas. Exceptuando la originalidad de los amplios ropajes de Loie Fuller, Isadora Duncan representó tanto en sus bailes como en su vestuario el modelo griego. Por su parte, Ruth Sant Denis acudió a la cultura oriental, aunque también fue clienta de los diseños griegos de Mariano Fortuny.

Ambos modelos tuvieron su reflejo en el diseño de moda de la mano del polifacético Mariano Fortuny y Madrazo. En 1906, Fortuny utilizó para vestir al cuerpo de baile de la Ópera de París en la inauguración del Teatro de la Condesa de Béarn, el denominado velo *Knossos* (fig. 2.32).¹²⁵ Sin embargo, sería el 24 de noviembre de 1907 cuando la bailarina Ruth Saint Denis hiciera su presentación oficial en una actuación acaecida en Berlín. El carácter simbólico de esta prenda, inspirada en el *himation* griego y confeccionada en satén o en gasa de seda, era exaltar la libertad del cuerpo. Así lo manifestó el poeta Hugo von Hoffmannsthal en un discurso pronunciado durante la celebración de dicho evento.¹²⁶

Las creaciones de Mariano Fortuny en el mundo textil perseguían la idea de una obra global, en la que no descuidaba ninguno de los detalles de la elaboración; él mismo obtenía los colores para el tintado de los tejidos, desarrolló nuevos sistema de estampación y patentó un sistema de plisado que evocaba las indumentarias del estilo estatuario griego, incluso para el velo *Knossos* y a tono con los referentes de la inspiración de la prenda, diseñó una etiqueta que recreaba el dibujo del laberinto esgrafiado en un pilar del peristilo de la llamada Casa de Lucrecio en Pompeya, al que

¹²⁴ BRANDSTETTER, G.: *Poetics of dance*. Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 27-28.

¹²⁵ NICOLÁS MARTÍNEZ, M., “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”. *Revista del Museo del Traje* nº 0, 2007, pp. 113-122. Documento de internet disponible en: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-12-MNM.pdf> [Consultado el 19-12-2011]

¹²⁶ *Ibidem*.

Fortuny le substituyó la leyenda que se lee a su alrededor “*labyrinthus hic hábitat minotaurus*”, por “Fortuny Knossos”.

En junio de 1909, Fortuny patentaba en París otra prenda, el vestido *Delphos* inspirado en el peplo griego. Se trataba de un rectángulo de tela que se dejaba caer, al igual que su antepasado, sobre los hombros. Ausente de costuras, la acentuada línea recta que caracteriza a esta prenda, en contra de cualquier pronóstico, se adaptaba no solo a la sinuosidad del cuerpo con suavidad gracias a las ondulaciones de su plisado, sino también al movimiento (fig. 2.33). Con este modelo, Fortuny se enfrentaba a la paradoja de crear algo inspirado en el pasado sin renunciar a la modernidad que le correspondía dictar en la época actual: “... los vestidos de Fortuny, fielmente antiguos pero poderosamente originales, hacían aparecer como un decorado, y con mayor fuerza de evocación incluso que un decorado, puesto que el decorado estaba por imaginar, La Venecia toda saturada de Oriente...”¹²⁷



2.32. Velo *Knossos*. MT-CIPE.



2.33. Natasha Rambova (1924) vistiendo el vestido *Delphos*. Fortuny recuperado.

Ciertamente, esta recreación del ideal clásico de belleza representaba el nuevo concepto de la moda que trataba de liberar el cuerpo femenino del artificio del corsé y

¹²⁷ OSMA, G. de: *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*. Barcelona, Elba, 2010, p. 19.

otras estructuras internas como el polisón o miriñaque, que configuraban de manera caprichosa siluetas artificiosas en la que no existía relación, como decía Proust, con el ser vivo.¹²⁸ En 1900, Helen G. Ecob, en su libro “A New Philosophy of Fashion”, teorizó sobre este problema y planteó dos posibles soluciones, que en definitiva son los caminos experimentados por los diseñadores y artistas plásticos que se acercaron al mundo de la moda y, en algunos casos, tal y como hemos desarrollado en el epígrafe 2.3.2, al traje escénico durante las primeras décadas del siglo XX: la primera norma era “*every ornament must have a purpose*” y en segundo lugar “*the demand of the aesthetic nature of beauty*”.¹²⁹

Pero lo cierto es que durante la primera década del siglo los códigos de comportamiento social y el complejo protocolo de la moda eran tan rígidos que vestidos como el *Delphos*, tan sencillos y reveladores de las formas naturales del cuerpo, se veían relegados a ser vestidos en la intimidad “como *déshabilles* o para recibir amigos o familiares de una manera informal.”¹³⁰ Probablemente Isadora Duncan, durante su visita a Venecia en 1910, fue la primera clienta de Fortuny que se atrevió a mostrarse en público, no solo en el escenario, sino en sociedad vestida con esta delicada túnica de seda plisada.¹³¹

No cabe duda de que las reformas en el vestido no estaban pensadas para que cualquier mujer las aceptara, de ahí que las primeras difusoras y musas de los diseñadores fueran “mujeres fuertes, artistas, que valoraban esta nueva actitud de respeto al cuerpo y que no temían al escándalo o al qué dirán”,¹³² a lo que debemos sumar que conocedoras del hecho espectacular no dudaban en traspasar la fama del escenario a la representación social. Natacha Rambova, Luisa Amon, Luisa Casati, Lilian Gish o la coleccionista de arte Peggy Gugenheim, englobaron este grupo de mujeres que adoptaron esta nueva elegancia a la que Luis Antonio de Villena denominó “la elegancia de la disidencia”.¹³³

¹²⁸ Ibidem, p. 24.

¹²⁹ CUNNINGHAM, P. A.: *Reforming Women's Fashion 1850-1920. Politics, health, and art*. Kent, Ohio, The Kent State University Press, 2003, p. 206.

¹³⁰ OSMA, G. de: ob. cit., p. 38. El *Delphos* se llevaba sin ropa interior, hecho que incrementaba el erotismo de la prenda.

¹³¹ BRANDSTETTER, G.: ob. cit., p. 107 y NICOLÁS MARTÍNEZ, M., ob. cit., pp. 113-122.

¹³² OSMA, G. de: ob. cit., p. 22.

¹³³ NICOLÁS MARTÍNEZ, M., ob. cit., pp. 113-122.

3. CUERPO Y FIGURÍN EN LA ESCENA SICALÍPTICA: MODERNIDAD Y EROTISMO

3.1. Los nuevos espectáculos teatrales en el fin de siglo

En el último cuarto del siglo XIX y durante los primeros decenios del siglo XX, la escena española mostró una gran diversidad de estilos teatrales que desmienten el tópico de que el teatro en España se mantenía ajeno a las novedades que se percibían por Europa. Las manifestaciones más cultas, el teatro de verso y el teatro lírico convivieron con los géneros más populares como el género bufo, el “género chico” y, posteriormente, con los emergentes espectáculos “frívolos”.

Los espacios escénicos que ofrecían espectáculos y precios más populares dieron lugar “al mayor aperturismo social del público teatral de nuestro siglo”,¹ al que se le sumaron los espectadores burgueses, aristócratas e intelectuales del teatro “serio” o “grande”. La consecuencia más inmediata causada por el aumento de público hacia las modalidades consideradas menores provocó que el teatro “grande” se fuera relegando a un segundo plano.²

Parte del éxito de estos nuevos modelos escénicos, que serán tratados en los siguientes epígrafes, se ha relacionado con la presencia femenina sobre las tablas y su marcado carácter frívolo o sicalíptico.³ Lejos de las fórmulas decadentes del arte declamatorio, estas artistas iban a tener una presencia fundamental sobre la escena que incidiría en la importancia de la expresividad del cuerpo, aunque para ello se las criticase por su atrevida desnudez.

Llegado el cambio de siglo surgirán nuevas perspectivas promovidas por un nutrido grupo de literatos y críticos, entre los que se encontraban Miguel de Unamuno,

¹ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia, Tirant Humanidades, 2011, p. 193.

² ESPÍN TEMPLADO, M. P.: *El “Teatro por horas” en Madrid (1870-1910)*, tomo I. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 9-10, 63-66. Siguiendo la clasificación de géneros teatrales ofrecida por M.^a Pilar Espín Templado, matizaremos a qué tipo teatral corresponde cada asignación. El teatro “de verso” o “de declamación”, tal y como su propio nombre indica, era el teatro declamado sin intervención de partes musicales. Este modelo teatral comprendía todos los géneros dramáticos, drama, comedia o tragedia y fue conocido bajo el nombre de “Teatro Grande” o “serio”, desde el nacimiento del “Teatro por horas”. A este último pertenecían aquellas obras, líricas o no, constituidas por un solo acto, con una puesta en escena no superior a una hora, con el fin de que pudieran ofrecerse varias funciones en el día. También fue conocido como “Teatro por secciones”, “Teatro chico” o “Género chico”, asignación posterior a “Teatro por horas” que surgió deliberadamente en el ámbito de la prensa para diferenciarlo y contraponerlo al considerado “Teatro Grande”.

³ La definición de este término será tratada en este capítulo.

Jacinto Benavente, Alejandro Miquis o Adrià Gual. Ellos iniciarán la búsqueda de nuevos repertorios con los que renovar el teatro. Los ensayos publicados contemplaban todos los aspectos que influyen en la puesta en escena, desde la composición de la misma hasta la consideración de hallar nuevas escrituras dramáticas, con el único fin de ofrecer al público un “Teatro Artístico”.⁴

3.1.1. Los Bufos Madrileños

Con el término de teatro bufo se define [...] una variante de nuestro teatro lírico, de carácter cómico burlesco y de duración efímera, creada por Francisco Arderius, que tuvo importancia en España desde 1866 hasta los ochenta, en que su creador abandona la aventura.⁵

Hacia mediados del siglo XIX, Francisco Arderius cambió su profesión de pianista por su vocación teatral. El empresario del Teatro Jovellanos le dio su primera oportunidad como corista de zarzuelas, donde en poco tiempo consiguió destacar de sus compañeros y alcanzar la fama. Pero la empresa más loable del joven Arderius fue traer a Madrid la fórmula de la ópera bufa de Offenbach.⁶ Convencido de que estos espectáculos podían gustar al público español, Arderius defendía la finalidad del género argumentando que éramos un pueblo capaz de reírnos de todos nuestros males, por consiguiente un tanto bufos.

⁴ Los orígenes y evolución del “Teatro Artístico” serán tratados en el capítulo 4, epígrafe 4.1. El libro de Jesús Rubio Jiménez *La renovación teatral española de 1900*, ofrece una recopilación y análisis de las teorías que surgieron en los últimos años del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX en torno a la renovación escénica. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J. (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

⁵ CASARES RODICIO, E., “El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español”. *Anuario Musical* nº 48, 1993, pp. 217-228. Documento de internet disponible en: <http://0-search.proquest.com.jabega.uma.es/pao/docview/1300370196/fulltextPDF/B23DAC538E294F65PQ/1?acountid=14568> [Consultado el 18-05-2015]

⁶ Jacques Offenbach abrió en 1855 su propio teatro en París, el *Théâtre des Bouffes Parisiens*, donde instauró la *opérette bouffe*. Este género lírico-dramático se presentaba contestatario ante la seriedad de la ópera y la falta de éxitos de las producciones de la *Ópera-Comique*, que Offenbach consideraba que debían ser revisadas. El principal objetivo era ofrecer diversión al público. Las óperas bufas eran “piezas cómicas y musicales en un acto con cuatro personajes como máximo”. Los temas tratados eran “todas las vanidades humanas, todos los dramas cotidianos”, así como la mitología clásica, todos mirados desde el prisma del humor y la sátira. Como director escénico y productor, Offenbach fue reconocido por ser “gastador y generoso. Decorados, trajes, nada le parecía suficiente para su querido teatro”. Cfr. DECAUX, A.: *Offenbach, rey del Segundo Imperio*. Buenos Aires, Librairie Academique Perrin, 1987, pp. 91-94, 104 y 296-297.

Con esta intención, Arderius creó la compañía denominada Bufos Madrileños, iniciando así su andadura empresarial y artística con el estreno de *El Joven Telémaco* el 23 de septiembre de 1866 en el Teatro Variedades.⁷ Esta obra bufa, con letra de Eusebio Blasco y música de José Rogel, fue clasificada por la prensa contemporánea como una zarzuela en dos actos. Parte del éxito que obtuvo *El Joven Telémaco* fue gracias al agudizado carácter cómico que acompañaba al texto y a la música. Esta fórmula fue una constante en las producciones bufas de Arderius. En su defensa, días después del estreno pudieron leerse comentarios a favor de este novedoso modelo lírico-dramático: “Es una obra que no debe juzgarse literariamente porque su autor no ha tenido en ella más pretensiones que la de excitar la hilaridad del espectador, lo cual logra por completo con ingeniosas salidas de tono y un diálogo chispeante.”⁸

En cuanto al factor musical, los bufos se caracterizaban, al igual que en las operetas de Offenbach, por incorporar ritmos ligeros y sencillos, fáciles de cantar y recordar por el público, pues en este teatro musical no tenía cabida la gran aria de la ópera. Cuando Eusebio Blasco recordaba el éxito obtenido con *El Joven Telémaco* comentó que el público “repitió por calles sus coplas y sus coros”.⁹ Curiosamente, el tema que se hizo más popular fue, probablemente, el más difícil de repetir y recordar por el público:

Suripanta-la-suripanta
 maca-trunqui-de-somatén
 sun fáribum-sun fáriben
 maca-trúpitem-sangasinén.
 Eri-sunqui!
 maca-trunqui
 suripanten...
 suripen.
 Suripanta la suripanta
 melitónimen-son-pén.¹⁰

Estas estrofas escritas en un griego caricaturizado, como su propio autor confesó,¹¹ eran entonadas por el coro de las ninfas en la escena IX del acto I. Su

⁷ El 7 de septiembre se anunciaban los componentes de la compañía con los artistas: señoras Checa, Hueto, Peláez, Bardán, Jiménez y Gómez, y los señores Arderius, Cubero, Marrón, Jiménez, Escrín, Rojel y Castillo. Cfr. “Miscelánea”. *El Artista*, 07-09-1866, p. 6.

⁸ FERNÁNDEZ BRERON, J., “Folletín. Revista Teatral”. *La España*, 25-09-1866, s/p.

⁹ Cita del artículo “La Suripanta” de Eusebio Blasco, publicado en 1906 en el tomo XXV de las *Obras completas*, recogido en VÍLLORA, P. (ed.): *Teatro Frívolo. El joven Telémaco, La corte de Faraón, Las Leandras*. Madrid, Fundamentos, 2006, p. 37.

¹⁰ *Ibidem*, p. 129.

comicidad y la picardía con la que fuera cantada hizo que las jóvenes coristas de Arderíus se conocieran, desde ese momento, bajo el nombre de suripantas. No obstante, otros momentos musicalizados y cantados en la misma escena, como el “me gustan todas” hubieron de ser mucho más fáciles para corear por el público.

Me gustan todas,
me gustan todas,
me gustan todas
en general.
Pero esa rubia,
pero esa rubia,
pero esa rubia,
me gusta más.¹²

En cuanto a la praxis escénica, este modelo de espectáculo, en palabras de Galdós, era muy modesto.¹³ Sin embargo, la lista con los miembros de la Compañía de los Bufos Madrileños, en la temporada de 1867-1868, en la que figura como pintor escenógrafo Luis Muriel y como sastra Pelegrine Malatesta (sastrería teatral barcelonesa), así como los datos aportados en prensa de las decoraciones y trajes que se estrenaban por obra,¹⁴ o la difusión de algunas de las caracterizaciones más relevantes de Arderíus (figs. 3.1, 3.2 y 3.3) nos inducen a pensar que como director no descuidaba ningún componente de sus montajes teatrales, ni ningún detalle para el buen funcionamiento de su teatro.¹⁵

¹¹ *Ibíd.*, p. 37.

¹² *Ibíd.*, p. 135.

¹³ *Ibíd.*, p. 46. Pedro Villora afirma que Galdós fue uno de los pocos intelectuales que defendieron a los Bufos en sus inicios. Así lo demuestra el artículo que publicó el 2 de enero de 1868 en *La Nación* en defensa de este tipo de teatro.

¹⁴ El periódico *La España* anunciaba que para el estreno de la zarzuela *La isla de los Portentos* se habían pintado 14 decoraciones y construido 200 trajes. Cfr. “Gacetillas”. *La España*, 04-01-1868, s/p.

¹⁵ Las imágenes fueron publicadas en la revista *El Arte de el teatro*, cfr. “Un precursor del teatro. Los bufos y Arderíus”. *El Arte de el teatro*, 15-07-1906, pp. 2-3. La lista de la compañía incorpora un total de 188 integrantes, entre los que figuran todos los trabajos, artísticos o no, que hacían posible el funcionamiento de la compañía: “director, tiples, contraltos, tiples cómicas, barítono, barítono cómico, bufos, bajo, tenor, actores, untadores de cartelillo, avisadores a domicilio, gerente, maestro director, maestro de coros, pintor escenógrafo, peluquero, sastre, guarda-ropa y mueblista, profesores de orquesta, empleados de contaduría, expendedores de billetes, acomodadores, maquinistas, alumbrantes, barrenderos, confiteros, jefe de café, mozos de id., dependientes de guardarropía, etc.” Cfr. *Almanaque de Los Bufos Madrileños, para 1868*. Madrid, Imprenta Española, 1867, pp. 165-170. Documento de internet disponible en:

http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=216
[Consultado el 15-05-2015]



3.1, 3.2 y 3.3. Francisco Arderius caracterizado para las obras bufas *Los sobrinos del capitán Grant*, *Barba azul* y *El planeta Venus*. *El Arte de el teatro*, 15-07-1906.

Parte de la crítica fue desfavorable al género bufo desde sus primeras intervenciones. El carácter festivo y cómico que lo relacionaba con los Bufos de París hacía pensar que este género estaba desdeñando la zarzuela española. Se trataba pues de defender el estilo autóctono de la zarzuela frente a estos espectáculos tan de moda en París.¹⁶ Pero también se consideraba que era un género vulgar y de pretensiones artísticas muy pobres:

¿Qué es género *bufo* en la dramática española contemporánea? Sinónimo de desvergüenza y de poca aprensión: literatura descotada por arriba y por abajo; *can-can* de la inteligencia; orgía escandalosa del lenguaje; el arte vestido de *pulcinella*, con la cara embadurnada como la del payaso inglés, la espalda y el pecho jorobados como los del arlequín de nuestros vecinos traspirenaicos.¹⁷

Aunque esta crítica empleara un lenguaje asociado a la indumentaria para referirse a la literatura, precisamente fue el atrevimiento en las caracterizaciones femeninas otro de los aspectos que siempre provocó rechazo. Arderius combatió a estos “criticones”,¹⁸ como el mismo los llamó, con buen humor desde el escenario y fuera de él, defendiendo

¹⁶ “Actualidades”. *La España Musical*, 06-09-1866, p. 3.

¹⁷ “Crónica general”. *La Nueva Iberia*, 12-09-1868, s/p.

¹⁸ SAN MARTÍN, A. de: *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo*. Madrid, Imprenta Española, 1870, p. 33. Documento de internet disponible en: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b2857074;view=1up;seq=9> [Consultado el 11-05-2015]

siempre “el culto a la risa y al divertimento como formas innatas de la naturaleza humana”.¹⁹

3.1.2. El “Teatro por horas”

Uno de los elementos que caracterizan al género chico [...] es su carácter definitorio de un tiempo histórico determinado. Historicidad en la que los signos teatrales y lingüísticos, que nos introducen en la auténtica historia de esa época, se mezclan con los claramente falseadores de la misma.²⁰

En 1868, coincidiendo con la revolución “La Gloriosa”, que acabó con la destitución de la monarquía de Isabel II, dando paso a la inestabilidad política del Sexenio Democrático, surgía en el ámbito cultural un género teatral que sería tan bien acogido por el público popular como lo fue el teatro bufo de Arderius. La aparición del “Teatro por horas”²¹ se debió al talante emprendedor y a los anhelos de tres actores por dignificar su trabajo en los cafés-teatros. José Vallés, Antonio Riquelme y Juan José Luján iniciaron este modelo empresarial sustentado por el “género chico” que englobaba obras breves, líricas o no, de más de una hora de duración, constituidas por un solo acto, con no más de tres o cuatro intérpretes y sin necesidad de ningún decorado.²² El objetivo principal era ampliar el número de representaciones para ofrecerle al público mayores posibilidades de asistir a los espectáculos. Los precios económicos, aproximadamente 25 céntimos de peseta por sección frente a las 4 o 5

¹⁹ BARREIRO SÁNCHEZ, S., “La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y Los Bufos Madrileños”. *Stichomythia: revista de teatro español contemporáneo* nº 8, 2009, pp. 96-107. Documento de internet disponible en:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/Barreiro.pdf> [Consultado el 07-05-2015]

²⁰ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 2011, pp. 57-58.

²¹ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, pp. 64-66. Atendiendo a la argumentación propuesta por Espín Templado, las denominaciones “Teatro por horas”, “Teatro por secciones”, “Teatro chico” y “Género chico” coexistieron en la prensa para nombrar a este modelo teatral, siendo esta última la más utilizada como un calificativo despectivo frente al considerado género grande. Sin embargo, el término más adecuado sería “Teatro por horas” por ser el primero en aparecer en los periódicos y para evitar connotaciones despectivas que pueden inducir a restarle la atención a esta manifestación artística y empresarial.

²² Para la creación y evolución del “Teatro por horas”, cfr. ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, pp. 64-72.

pesetas que costaba asistir a una función del “Teatro Grande”,²³ también fue un factor determinante para atraer a los espectadores.

Aunque hubo parte de la crítica que nunca confió en este nuevo teatro, el éxito hizo que Vallés, Riquelme y Luján no tardaran en mudarse del teatrillo El Recreo al Teatro Variedades. Otros teatros, como el Novedades y Barbieri, comenzaron a ofrecer este nuevo género que relegaría a un segundo plano los cafés-teatros y los géneros del teatro grande:

Harían competencia a los cafés-conciertos, llevándose a su público allegadizo, porque le darían mejor género, mejor interpretado, en un teatro formal y «ad hoc» (por modesto que fuese), y todo ello a un precio irrisorio, para que la competencia fuese más eficaz. « ¡A real la pieza! »- como en los baratillos callejeros.- De modo que, prescindiendo el «consumidor» de la obligada «achicoria» o su equivalente, vería una obrita en un acto en mejores condiciones y por la mitad de precio.²⁴

Estas palabras de Deleito y Piñuela evidencian y ejemplifican el rechazo de muchos críticos hacia este teatro popular que fue disfrutado por un amplio público donde no existió la distinción de clases.

Los temas tratados en los diferentes subgéneros²⁵ - líricos o no - que formaron parte del “Teatro por horas” se basaban en la contemporaneidad social. Los personajes, argumentos, contexto histórico, contexto espacial y lenguaje reflejaban la vida social de las clases populares, así como las caracterizaciones de los personajes; aunque, como en el caso de *La verbena de la Paloma*, el “vestido chiné” y el “mantón de Manila”, que las chulapas pudieron lucir en su estreno (fig. 3.4), el 17 de febrero de 1894, serían en el mejor de los casos el anhelado sueño de muchas espectadoras y, en el peor de ellos, la realidad de aquellas que como Casta y Susana lo tenían empeñado. Así lo cantaba Don Hilarión: “... ¡Las dos hacen mis delicias, y esta noche me las llevo a la verbena, donde

²³ Emilio Casares aporta el dato de que el horario, aunque variaba, solía ser 8.30, 9.30, 10.30 y 11.30. Cfr. CASARES RODICIO, E., “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999, pp. 147-172. Para los datos económicos, cfr. ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, p. 71.

²⁴ DELEITO Y PIÑUELA, J.: *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 3.

²⁵ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 2011, p. 58 y ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, pp. 81-84. Los subgéneros desarrollados en el “Género chico” o “Teatro por horas” fueron: el *sainete (lírico)*, dedicado al ambiente popular de Madrid y Andalucía; la *revista (lírica)* de actualidades, que como su propio nombre indica, hacía repaso a los acontecimientos de actualidad más relevantes; el *juguete (cómico o cómico-lírico)* presentaba ambientes de la burguesía madrileña y de otras capitales; la *zarzuela pueblerina* mostraba la vida de personajes pueblerinos y la *zarzuela melodramática* llevaba a escena el folclore de cada región, ambientado con su lenguaje o dialectos, trajes, bailes y costumbres tradicionales.

lucirán sus mantones de Manila, que las pobres habían empeñado, y que yo he tenido que sacar porque me daban lástima!”²⁶



3.4. Ilustraciones de *La verbena de la Paloma*. *La Gran Vía*, 25-02-1894.

La incorporación de la diversión, a través de partes musicalizadas y del humor, formaba parte de las características de las obras del género chico. Sin embargo, como bien defiende Espín Templado, esta dosis de diversión no puede “tildar a este teatro de evasión, sino más bien se debe hablar de una deformación esperpéntica o caricaturesca de la realidad, mediante la que el público se divierte a costa de sus miserias sociales, políticas y humanas. Se trata, en efecto, de una catarsis a través del humor y de lo melodramático.”²⁷

La decadencia del “Teatro por horas” comenzó a vislumbrarse a principios del siglo XX, aunque entre 1900 y 1905 se siguieron produciendo estrenos sin llegar a remontar el éxito que anteriormente había tenido. En 1905, Ángel Guerra, en sus

²⁶ VEGA, R. de la: *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Madrid, Imprenta Velasco, 1907, p. 15.

²⁷ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 2011, p. 66.

artículos teatrales para la revista *Vida Galante*, insistía en la decadencia del “género chico” como consecuencia de la poca originalidad, acierto y calidad de los escritores e intérpretes que se dedicaban a él:

Ya lo he dicho, en repetidas ocasiones, que como arte literario (si es que tiene algo de literatura, que lo niego) ha llegado a un lamentable estado de decadencia [...] Salvo unas cuantas obras de Ricardo de la Vega [...] salvo también su par de zarzuelas de los hermanos Álvarez Quintero [...] lo demás, artística y literariamente es digno de desdén y una crítica seria...

Se dice, por algunos apologistas de café y aún de periódico, que gracias a los cuadros de compañía, que estiman admirables, con tiples de empuje y actores cómicos de *primissimo castello* se salvan algunas obras.

¡Engañosas ilusiones humanas! ¡Pobres mentiras convencionales en que vivimos!

Precisamente el género chico es refugio de artistas inválidos. Agárranse a él como un refugio supremo, las cantantes que, por falta de voz, han fracasado en la ópera. En busca de mejor fortuna, también en él se asilan las bailadoras de café cantante que sólo con un paso, y no muy largo, salvan el trecho que hay desde un tablado con guitarristas a una escena que tiene delante una orquesta no muy notable...²⁸

Como acabamos de comentar, el “Teatro por horas” comenzó a declinar con el inicio del nuevo siglo en los teatros madrileños, aunque seguía sobreponiéndose gracias al prestigio que obtenía en los teatros de provincias. Este modelo teatral iba siendo relegado por el auge, la novedad y notoriedad que estaban alcanzando las variedades, también conocidas despectivamente como “género ínfimo”.

3.1.3. La revista

Los estudios contemporáneos sobre la revista en España como los de M.^a Pilar Espín Templado, Juan José Montijano Ruiz o Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, coinciden en situar su origen en 1864 de la mano del sevillano José María Gutiérrez de Alba,²⁹ quien tuvo la ocurrente idea de contar en escena, a través de personajes alegóricos, los acontecimientos políticos y sociales acaecidos en Madrid durante ese año. Este espectáculo, titulado *1864 y 1865*, estructurado en una serie de cuadros independientes, fue musicalizado por Emilio Arrieta y sus discípulos. El estreno se llevó a cabo en el

²⁸ GUERRA, A., “Teatros”. *Vida Galante*, 14-07-1905, s/p.

²⁹ LABRADOR BEN, J. M. y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A.: *Teatro frívolo y teatro selecto. La producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 22-23. No parece probable que Gutiérrez de Alba tuviese un conocimiento previo de los espectáculos revistados europeos y norteamericanos, sino que más bien fue una coincidencia.

Teatro del Circo el 30 de enero de 1865, permaneciendo varios meses en cartel y haciendo una gira por toda España.³⁰

La revista ha sido y sigue siendo un tipo de espectáculo de difícil clasificación. Para Espín Templado, la primera revista de temática política o de actualidad, como *La Gran Vía*, fue el género más cultivado dentro del “Teatro por horas”.³¹ Sin embargo, Montijano Ruiz justifica que se la debe considerar un género en sí mismo porque “fue tomando rasgos de otras modalidades hasta adquirir entidad propia”.³² Bajo este prisma, este autor propone una clasificación muy básica que nos permite concretar, de manera muy sencilla, la evolución de la revista. Denomina “revista blanca” a las primeras revistas de temática política y de actualidad representadas en los teatros madrileños, con recursos muy escasos, durante las últimas décadas del siglo XIX. Pero con el nacimiento del nuevo siglo se inicia un segundo periodo en el que se incrementa la espectacularidad en detrimento del texto. En estas revistas la presencia femenina se hace tan importante que las mujeres se convierten en sus verdaderas protagonistas. Aunque su referente más cercano lo podemos situar en las suripantas de Arderius, este protagonismo también fue una consecuencia directa de las influencias recibidas por las revistas europeas. Para este modelo, Montijano Ruiz propone como nombre de referencia revista “frívola” o “moderna”, siendo *La corte de Faraón* (1910) sus inicios más eminentes.

En la década de los cuarenta, el historiador Deleito y Piñuela desdeñaba este tipo de revista considerándola un género ambiguo que, según su opinión, solo tenía de teatral el hecho de representarse en un teatro, porque carecía por completo de la acción:

El libreto es lo de menos, y su autor o autores [...] son lo más baladí en el conjunto. Con frecuencia, no tienen que molestarse en pergeñar fábula alguna. A lo sumo, unos cuantos cuadros arbitrariamente fundidos y con escasa o ninguna relación entre sí; varias escenas que servían de pretexto a desfiles de mujeres con atavíos caprichosos (para cubrir lo menos posible de sus personas), o a danzas y evoluciones en el escenario o en el patio de butacas, a fin de que el público aprecie más de cerca la plasticidad del mujerío bajo la luz policroma de los reflectores.³³

³⁰ Los músicos que participaron junto al maestro Arrieta fueron: Aceves, García, Brocca, Campo, Ruiz, Fernández (M.) y Fernández (T.), cfr. GUTIÉRREZ DE ALBA, J. M.: *1864 y 1865. Dos Hermanas*, Imprenta de D. A. Santa Coloma, 1865, s/p.

³¹ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., tomo I, pp. 80-84.

³² MONTIJANO RUIZ, J. J.: *Aproximación a la historia del teatro frívolo español*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 29.

³³ DELEITO Y PIÑUELA, J.: ob. cit., p. 20.

Esta visualidad que desdeñaba Deleito era la identidad de la revista europea. Este género dramático-lírico había surgido en un contexto social y económico donde los viajes comenzaban a ser frecuentes y el público asistente, desconocedor de la lengua de la ciudad por donde andaba de paso, buscaba espectáculos donde la acción dramática fuese lo de menos y lo de más la diversión. Pero Deleito también achacaba el éxito de este género a la falta de concentración del público, cada vez más fascinado por el arte del cine.³⁴

Esta revista de mayor espectacularidad y exhibición fue introducida en España por el empresario José Juan Cadenas quien, como director del Teatro Reina Victoria, programó espectáculos de las empresas parisinas del *Palace*, *Casino de París*, o *Folies Bergère*, así como la puesta en escena de revistas que él mismo producía, donde el lujo desplazaba a los temas castizos y de actualidad.³⁵ Otros productores que siguieron esta tendencia fueron Eulogio Velasco y en Barcelona, Fernando Bayés y Manuel Sugrañes.³⁶

3.1.4. Las variedades

Las variedades se conformaron como un espectáculo teatral en el que se alternaban diversos números inconexos de baile, danza, acrobacia, números circenses, mimo, cuplé, transformismo, etc. Su origen en nuestros escenarios puede datarse en el siglo XVIII como números de fin de fiesta. Luego, en el “Teatro por horas”, se incorporaron como actuaciones intercaladas y alcanzó su apogeo como espectáculo teatral en sí mismo a finales del siglo XIX.³⁷ Espín Templado sitúa el germen de las variedades en el Teatro Barbieri en 1894: “Allí entre los números diversos, el que llenaba el local de público era la actuación de la actriz alemana, Augusta Berges, que cantaba –y actuaba– el cuplé llamado de ‘la pulga’; en él simulaba que una pulga se le había metido entre los vestidos, accidente que excusaba para irse despojando de ellos a lo largo de la canción...”³⁸

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, pp. 100-101.

³⁶ MONTIJANO RUIZ, J. J.: ob. cit., p. 22.

³⁷ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, p. 102.

³⁸ *Ibidem*, pp. 102-103. El número de “la pulga” también hizo muy reconocida a la cupletista La Chelito. Cfr. “Los teatros en provincias”. *Respetable Público*, 31-01-1909, p. 6.

Revistas gráficas como *Vida Galante* y, sobre todo, *Eco Artístico* publicitaban en sus páginas la gran variedad de artistas dedicados a las variedades. En estos espectáculos las mujeres, “canzonetistas” y bailarinas, junto con los transformistas y monologuistas alcanzaron altas cotas de fama, aunque parte de la crítica los consideraron artistas de muy baja calidad, mientras otros disfrutaban de sus números cargados de sicalipsis.³⁹

Álvaro Retana como libretista, músico y figurinista de algunas de las estrellas de variedades más sobresalientes como La Goya, Raquel Meller o La Bella Chelito, defendió el trabajo artístico de estas mujeres frente a los detractores que no veían en ellas más que exhibición.⁴⁰ Retana no empleaba el término “ínfimo” para referirse a estos modelos de espectáculos, sino la asignación de “arte frívolo”, pero eliminando la acepción que le daba al vocablo frívolo la Real Academia de la Lengua Española de “ligero, falta de importancia, caprichoso...”⁴¹ Retana consideraba que el “arte frívolo” podía englobar tal variedad de estilos y de profesionales que no era apropiado pensar que solo se dedicaban a este arte quienes carecían de facultades para “acometer empeños de mayor envergadura”.⁴² En su alegato citaba a números artistas que, como Pedro Muñoz Seca con sus comedias astracanadas, Quinito Valverde con sus composiciones musicales, el figurinista Julio Torres, la *vedette* Celia Gámez o la bailarina Antonia Mercé, entre otros muchos, debían de ser reconocidos.⁴³

“Género ínfimo”, “género frívolo” o “arte frívolo” son términos ambiguos que se utilizaban en prensa para asignar y calificar una gran variedad de espectáculos en los que se podía englobar las variedades, la revista frívola o sicalíptica e incluso obras del “Teatro por horas” que por su temática o construcción eran consideradas menores y picarescas.

En la España finisecular, el término “ínfimo” categorizaba a una literatura menor: “Género ínfimo es aquel, cuyo argumento se forma de las costumbres del baxo pueblo, de cuya clase son también los interlocutores de la escena...”⁴⁴ Pero “ínfimo” también se

³⁹ Canzonetista, cancionetista, coupletista, danzarina, bailarina, concertista, cantaora o bailaora eran los términos empleados en los anuncios de artistas publicados en la prensa contemporánea como *Eco Artístico*.

⁴⁰ Este tema sobre la presencia escénica de la mujer en los géneros teatrales referidos se desarrollará en los epígrafes 3.2.4 y 3.2.4.1.

⁴¹ RETANA, Á.: *Historia del arte frívolo*. Madrid, Tesoro, 1964, p. 9.

⁴² *Ibidem*, p. 11.

⁴³ *Ibidem*, pp. 11-17.

⁴⁴ “Concluye la carta de ayer”. *Diario de Madrid*, 16-01-1802, p. 2.

empleaba para hacer referencia a la belleza física, considerándola una belleza inferior frente a la belleza espiritual, moral y sobrenatural que descansaba sobre la idea de la estética cristiana y su concepto de lo Infinito, como belleza absoluta.⁴⁵ Emplear “ínfimo” o “frívolo” contribuye a descalificar estos modelos teatrales y el trabajo de todos los artistas que lo hacían posible, como bien apuntaba Álvaro Retana. En cambio, nosotros proponemos adoptar “género sicalíptico” para referirnos a estos modelos que introducían la picardía verbal o visual y el juego erótico sobre la escena.

3.2. La sicalipsis

3.2.1. Etimología de los vocablos “sicalíptica, sicalíptico y sicalipsis”

En la edición 23^a, publicada en 2014, del Diccionario de la Real Academia Española, el término sicalipsis es considerado una palabra de “creación arbitraria” y definido como “malicia sexual, picardía erótica”.⁴⁶ Pero esta voz de algo más de un siglo de antigüedad no siempre tuvo una acepción tan moderada. El Diccionario manual e ilustrado de la lengua española en 1927 la definía como pornografía y su adjetivo sicalíptico/a como lascivo, deshonesto, pornográfico.⁴⁷

También ha sido una palabra ambigua en cuanto a su origen. Hasta esta última edición del Diccionario de la Real Academia (2014) e incluso en el diccionario de María Moliner, se le habían atribuido raíces griegas: “Del gr. σῦκον, higo, y ἄλειψις, acción de untar, frotar”.⁴⁸

Hemos encontrado tres planteamientos que han pretendido establecer el origen de la voz sicalipsis y sus derivaciones adjetivadas sicalíptico y sicalíptica. La primera de ellas era avalada por el escritor Federico Carlos Sainz de Robles, quien consideraba como auténtica la versión que situaba el origen de sicalíptica en el ámbito de la novela erótica:

Del origen de la voz sicalíptico poseo una versión que creo auténtica. Hacia 1905, un editor barcelonés encargó a Eduardo Zamacois una novela que fuera *muy naturalista, muy fuerte, muy detonante, muy sicalíptica* (por apocalíptica). A Zamacois la palabreja le hizo mucha gracia, y empezó a

⁴⁵ FERNÁNDEZ HIDALGO, E., “Severo Torelli en el teatro Español”. *La Unión Católica*, 21-02-1894, p. 1.

⁴⁶ *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.). Madrid, Espasa Calpe, 2014, p. 2006.

⁴⁷ *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 1927, p. 1782.

⁴⁸ MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*, vol. II. Madrid, Gredos, 2007, p. 2715.

emplearla él –en varias revistas galantes- cuando se refería al género picante.

[...] Y creo recordar que la sicalipsis tuvo su bautismo y apogeo en la famosa revista literaria barcelonesa *Vida Galante*.⁴⁹

En cambio, Martínez Olmedilla, en su libro *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, toma como certera la historia que sitúa al editor barcelonés Ramón Sopena como el artífice de la palabra sicalipsis, quien parece ser que, de manera casual, halló en esta sonora voz el reclamo publicitario idóneo para el lanzamiento de su primer cuaderno erótico, *Portfolio del desnudo*, en 1901.

La voz sicalipsis no nació en el teatro, pero se divulgó por él. Un editor de Barcelona, Ramón Sopena, que tuvo grandes aciertos en su oficio, publicó con todo lujo el *Portfolio del desnudo* [...] Encomendó la tarea de ‘poner pies’ a las láminas y organizar el reclamo periodístico a Félix Limendoux, encargándole que echara el resto en la propaganda.

- Quiero algo grande, que no se haya hecho nunca: una cosa... ¡sicalíptica!

Quiso decir ‘apocalíptica’; pero no le salió, porque Sopena, con sus aciertos editoriales y su empaque de gran señor, no era hombre, en verdad, demasiado culto.⁵⁰

Por último, una tercera historia es la narrada por Federico Ruiz Morcuende en 1919 en una miscelánea publicada en la Revista de Filología Española.⁵¹ Morcuende, además de rebatir la probabilidad del origen griego de sicalíptico y sicalipsis, fechaba la aparición de estos vocablos en 1902, para publicitar el segundo cuaderno erótico de Ramón Sopena *La mujeres galantes*.

3.2.2. La sicalipsis en las ediciones de Ramón Sopena

El análisis de las fuentes de información citadas en el apartado anterior nos permite establecer determinadas evidencias respecto a las historias que argumentan el origen de la voz sicalipsis y del adjetivo derivado de esta, sicalíptico/a. Dos de los planteamientos contemplan la figura de Ramón Sopena como el autor de dichos términos. Este editor, junto con el novelista Eduardo Zamacois, como primer director,

⁴⁹ Anécdota recogida por GIL, R.: *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes. Adaptados a la predicación cristiana*. Barcelona, CLIE, 2006, p. 379. La anécdota contada por Sainz de Robles está haciendo referencia al escritor Eduardo Zamacois y Quintana.

⁵⁰ MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1947, p. 299.

⁵¹ RUIZ MORCUENDE, F., “Sicalíptico y sicalipsis”. *Revista de Filología Española*, tomo VI, 1919, p. 394.

iniciaron la publicación *Vida Galante*. Esta revista semanal ilustrada, publicada por primera vez el 6 de noviembre de 1898, era un intento de renovación de la prensa española. La hemeroteca de la Biblioteca Nacional aporta sobre ella la siguiente descripción:

Zamacois quiso diferenciarla de las revistas que triunfaban en ese momento de renovación de la prensa española, por lo que no sería como *Nuevo Mundo* (1894-1933), por sus menores contenidos de actualidad informativa, y le daría el tono picante del que carecía la ‘rosa’ Blanco y negro (1891-2000), dándole un tono marcadamente festivo, humorístico, frívolo, atrevido y, en suma, erótico...⁵²

Vida Galante compaginaba artículos dedicados a las figuras femeninas más destacadas del teatro de variedades con crónicas teatrales que analizaban las últimas representaciones de actrices textuales del nivel de María Guerrero. Amenizaba a sus lectores con cuentos e historias de cómo debían seducir y ser seducidas las “pecadoras”, de amores y pasiones no correspondidos y los divertían con pícaras tiras humorísticas, sin olvidar “su importante peso literario, incluyendo cuentos de Flaubert, Prévost o Víctor Hugo.”⁵³ Sus páginas ilustradas con fotografías, dibujos o cuadros, en blanco y negro o en color, tenían un tema principal: la mujer, desnuda, ligera de ropas o insinuante, que personifica ser ninfa del amor.

Igualmente, Sopena fue el responsable de editar diversos portfolios eróticos a principios del siglo XX, en los que se hacía alarde de la sicalipsis y libertad moral: *Portfolio del desnudo* (1901), *Las mujeres galantes* (1902), *Las mujeres en la intimidad* (1903), *Desnudos de mármol* (1904) y *El desnudo en el arte* (1904).⁵⁴

Este tipo de prensa, con cierto carácter desvergonzado, al igual que otras publicaciones que siguieron esta línea, como la revista *Sicalíptico* (1904), *Chicharito*, *Rojo y Verde*, *Iris*, *La Avispa*, *Mundo Galante* o *¡Ahí va!*,⁵⁵ fueron consecuencia de un grado considerable de libertad que se vivió durante la Restauración. El carácter erótico y la presencia protagonista de la mujer hizo que este tipo de prensa fuera censurada desde

⁵² Obtenido de la página web de la BNE. Información de internet disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004120007&lang=es> [Consultado el 02-02-2015]

⁵³ GARCÍA DELGADO, D., “Pecadoras y bohemios. Un esbozo de la prensa sicalíptica en España a comienzos del S. XX”. *Nonnullus. Revista digital de Historia* nº 4, 2009, pp. 25-35. Documento de internet disponible en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/310208/Nonnullus%204a.pdf> [Consultado el 06-05-2015]

⁵⁴ Obtenido de la página web Tebeosfera. Información de internet disponible en: http://www.tebeosfera.com/entidades/editorial_ramon_sopena_s_a.html [Consultado el 15-11-2013]

⁵⁵ GARCÍA DELGADO, D., ob. cit., p. 26.

ámbitos más conservadores. Ejemplo de ello es la nota que podemos leer en la revista semanal *La Lectura Dominical*:

Las fervorosas archicofrades Hijas de María de Berga, [...] se han comprometido, [...] a no asistir a teatros, bailes y espectáculos peligrosos, a no leer novelas, sean las que fueren, [...] a combatir con todo empeño la mala prensa ‘y especialmente las llamadas revistas ilustradas que publican grabados y lectura contra la fe o buenas costumbres, entre las cuales, y en primer lugar, ponen *El Iris, Blanco y Negro, Nuevo Mundo, La Vida Literaria, Sicalíptico, Los Sucesos, Cake-Wall, Rojo y Verde, El desnudo en el arte, El Teatro, Don Cecilio, El cencerro, Barcelona Cómica, Vida Galante, La Saeta, Chicharito, Gedeón, Buena Sombra, ABC, Madrid Cómico, Monos, Las mujeres en la intimidad, El Eco de la Moda, La Esquella, La Campana de Gracia* y otras semejantes’.⁵⁶

Como hemos argumentado, la que inauguró el tono pícaro y erótico fue *Vida Galante*, pero las hipótesis más certeras son las que atribuyeron el origen de los términos sicalíptica, sicalíptico y sicalipsis a los primeros porfolios editados por Sopena: *Portfolio del desnudo* y *Las mujeres galantes*.

Para poder afianzar esta idea hemos analizado cómo se difundían estos dos cuadernos. En el caso de *Portfolio del desnudo*, editado por primera vez en 1901, se trataba de una publicación quincenal que se podía comprar como suplemento de la revista *Vida Galante*. El tema de los veinticinco fascículos publicados fue el desnudo femenino en obras pictóricas de relevancia. No obstante, en la publicidad que se hizo de estas ediciones en *Vida Galante* nunca aparecieron las voces sicalíptica, sicalíptico o sicalipsis.

En un primer anuncio del día 5 de julio de 1901 (fig. 3.5), un extenso texto acompañado por una joven bailarina muy escotada y con tutú, subrayaba la relevancia que estaba teniendo la publicación entre artistas y amantes de las Bellas Artes. Asimismo, trataba en todo momento de poner en valor el arte, y en ningún caso anteponer o destacar el desnudo como objetivo principal, aunque así lo fuese. En esta ocasión, el desnudo, a pesar de ser un reclamo en el título y el tema principal de la revista, era paradójicamente relegado a un segundo plano. Posiblemente el arte se antepone para evitar polémicas y no escandalizar al público y autoridades.

Meses más tarde, en la misma revista (fig. 3.6) aparecía otro anuncio dedicado a resaltar el carácter divulgativo que tenía el ejemplar al difundir las mejores obras

⁵⁶ “Noticias y comentarios”. *La Lectura Dominical*, 08-06-1907, p. 364.

artísticas de los grandes pintores. En este caso, la joven ligera de ropa había sido sustituida por tres damas con trajes muy apropiados de la época que se divertían saltando sobre una pancarta con el nombre del porfolio. La licencia erótica residía en que la joven que saltaba se había subido la falda, mostrando la pantorrilla y ropas interiores.



3.5 y 3.6. Anuncios del *Portfolio del desnudo* en *Vida Galante*, 05-07-1901 y 15-11-1901.

Los tres siguientes anuncios que se presentaron en *Vida Galante* en 1902 sí presentan una característica que hemos de destacar. Aunque siguen sin aparecer los vocablos modernos, se ha optado por utilizar el desnudo femenino en dos de ellos (figs. 3.7 y 3.8). Años más tarde, en 1905, nuevamente en *Vida Galante*, se anunció que estos porfolios se habían puesto a la venta en una colección de veinte cuadernos. En este momento, tampoco se utilizó la palabra sicalipsis como reclamo publicitario, ni ninguna otra que pudiera hacer pensar que se trataba de una publicación de carácter frívolo.

Podemos concluir afirmando que cuando se edita *Portfolio del desnudo* en 1901 aún no habían surgido dichos vocablos. Por tanto, ni la primera hipótesis de Sainz de Robles ni la segunda de Martínez Olmedilla son acertadas.



Portfolio del Desnudo

Se ha puesto á la venta el **cuaderno 16** del PORTFOLIO DEL DESNUDO.

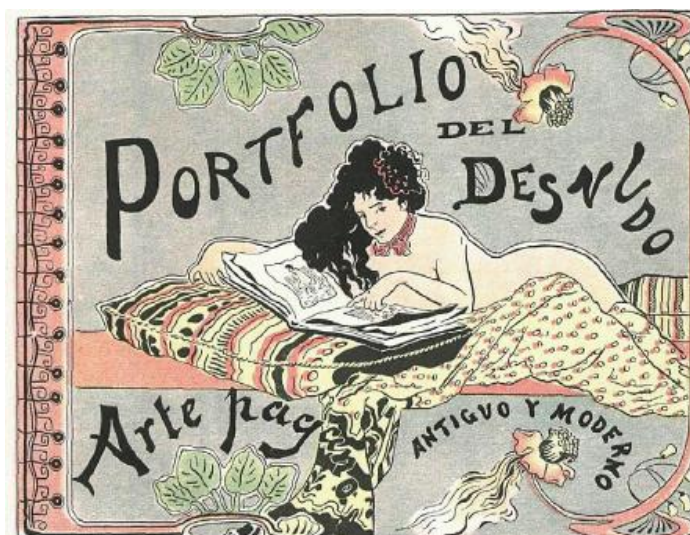
Con decir que dicho cuaderno es dignísima continuación de tan importante y útil obra, huelga todo elogio.

El **cuaderno 16**, que contiene reproducciones magníficas de cuadros admirables debidos á los grandes maestros, merecerá indudablemente la aprobación unánime del público.

Véase el sumario de dicho cuaderno.

CUADERNOS EN COLORES.—*Hijo de Eos*, por Joannon.—*Venus y Cupido*, por A. Bronzino.—*Donce y el Amor*, por Tiziano.—*Venus*, por Peruzzi.
 CUADERNOS EN NEGRO.—*En las jasas*, por E. Foubert.—*Felicidad*, por Graef.—*Prise á la el Frlonai*, por Géricón.—*La casa ropentada*, por Michel.—*Yacimiento de l'ean*, por Botticelli.—*Obesitas*, por Langbard.—*Estrella errante*, por F. M. Charpentier.—*La está Susana*, por Guido Reni.

Pedidos al por mayor: calle de Valencía, 363, Apartado de Correos, 178, Barcelona, y en todos los kioscos y librerías.

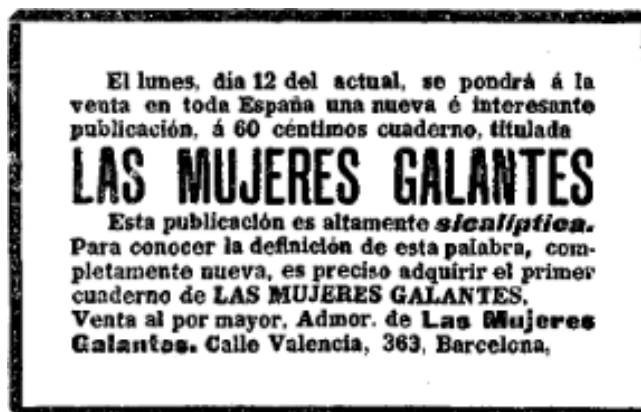
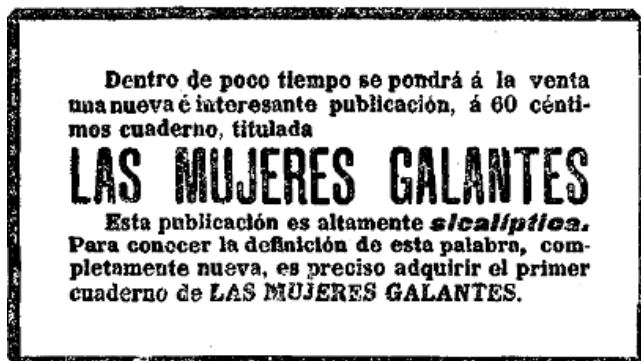


3.7 y 3.8. Anuncios del *Portfolio del Desnudo* en *Vida Galante*, 17-01-1902 y 07-03-1902.

La tercera interpretación es la que más se aproxima a los hechos. Federico Ruiz Morcuende indicaba que el germen del vocablo moderno sicalíptica se localizaba el 25 de abril de 1902 en *El Liberal* de Madrid, en un anuncio del segundo porfolio erótico que editaba Ramón Sopena (fig. 3.9). Ciertamente, dicho anuncio evidenciaba la invención del término sicalíptica, ya que advierte al curioso lector que para conocer la definición de la palabra tendría que adquirir el primer cuaderno de *Las mujeres galantes*.

La segunda cita de Ruiz Morcuende fecha el origen de sicalíptico en el texto de un anuncio del 12 de mayo de 1902 en el mismo diario: “Se ha puesto a la venta en toda España el segundo cuaderno de *Las mujeres galantes*, que superará en éxito al primero,

por ser mucho más sicalíptico.”⁵⁷ Sin embargo, el anuncio de *Las mujeres galantes* que encontramos ese día en *El Liberal* no corresponde exactamente con la cita de Ruiz Morcuende (fig. 3.10). En consecuencia, no podemos afirmar que este dato sea del todo correcto.



3.9 y 3.10. Anuncios de *Las mujeres galantes* en *El Liberal*, 25-04-1902 y 12-05-1902.

Será el 26 de mayo de 1902 cuando localicemos, en este mismo diario, el anuncio mencionado por Ruiz Morcuende en su escrito. Por tanto, es probable que fuera este día cuando se empleara por primera vez el vocablo sicalíptico (fig. 3.11).

Remitiéndonos nuevamente al artículo de Ruiz Morcuende, la palabra sicalipsis apareció por primera vez, tal y como él apuntaba, en *El Liberal* el 17 de junio de 1902 (fig. 3.12).

⁵⁷ RUIZ MORCUENDE, F., ob. cit., p. 394.



3.11 y 3.12. Anuncios de *Las mujeres galantes* en *El Liberal*, 26-05-1902 y 17-06-1902.

Podemos concluir este análisis confirmando que en primer lugar apareció el término sicalíptica, a continuación sicalíptico y, por último, sicalipsis. Las fechas de aparición, como hemos expuesto, fueron entre mayo y junio de 1902. Quiénes y cómo idearon la manera de introducir estas voces es una cuestión que seguirá formando parte del anecdotario.

A partir de ese momento, estas palabras servirán para calificar a un tipo de literatura erótica, a nuevos modelos teatrales que empleaban la figura femenina y la picardía verbal para conformar la escena y a un tipo de mujer que no se corresponderá con la moral patriarcal de herencia finisecular. Su empleo se hizo tan habitual y relevante en el ámbito teatral que llegó a personificarse en el Teatro Apolo en 1904 (fig. 3.13):

Ahí me tenéis, en el centro comprendido entre dos colegas y encarnado en un cuerpo que seguramente miraréis con envidia [...] No me disgusta la elección del tipo. Parece un símbolo; pues Cupido también tiene alas y yo en esencia soy, si no eso precisa soy, si no eso precisamente, por lo menos el órgano de Cupido en la prensa.⁵⁸

⁵⁸ “En Apolo”. *Sicalíptico*, 26-11-1904, s/p.



3.13. En el centro de la imagen el personaje Sicalíptico, de la obra *General con todo*. *Sicalíptico*, 26-11-1904.

En las publicaciones posteriores de Sopena, estas palabras modernas no siempre acompañarán al signo de la publicación; por ejemplo, el anuncio de *Desnudos de mármol* impreso en la revista *Sicalíptico* acaba con el siguiente eslogan: “Ánimo, pues. La sicalipsis nos guía y nos protege”.⁵⁹ Sin embargo, en *Las mujeres en la intimidad o El desnudo en el arte*, se fijaba la atención en palabras no menos descriptivas del género como pecadoras o desnudo (figs. 3.14 y 3.15).



De las gresca à la Venus, el primer estudio del nudo por el Sr. Múgica

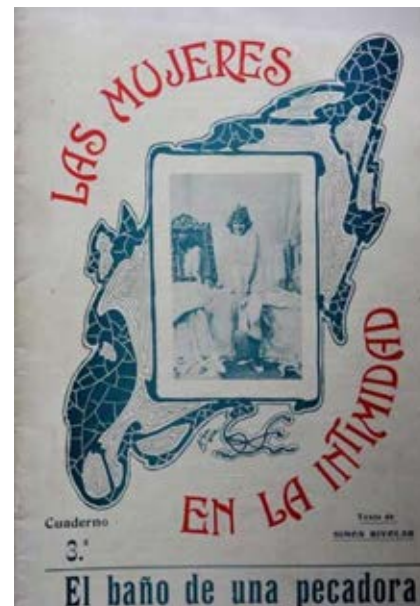
DESNUDOS DE MÁRMOL

En él que se reproducen los mejores esculturas que existen en los Museos de Europa.

El objeto de esta publicación, cuyos detalles materializa sus semejanzas, es divulgar el conocimiento de los más célebres desnudos, proporcionando à los señores una idea de indolencia, sencillez, un verdadero placer, cuya esencia puede ser el estudio del natural à los pintores y escultores que se vanian permitir el lujo de un viaje à París, à Roma à à Berlín.

Desnudos de mármol constará de quince cuadernos convenientemente impresos. Por la ínfima cantidad de esta publicación, todos los cuadernos irán en un elegante solido, y cada uno de ellos se vendará al precio de

3.14. Anuncio del porfolio *Desnudos de Mármol* en *Sicalíptico*, 19-03-1904.



3.15. Portada de *Las mujeres en la intimidad*. 1902.

⁵⁹ Anuncio “Desnudos de mármol”. *Sicalíptico*, 19-03-1904, s/p.

Bajo la figura de la pecadora, las revistas *Vida Galante* o *Sicalíptico* difundían un rol femenino contrapuesto al rol que la sociedad patriarcal había asignado a la mujer finisecular de esposa obediente y madre abnegada. La “pecadora” identificaba a un modelo de mujer desinhibida, alejada de la razón y sumida en el capricho y la pasión. En definitiva era un símbolo dionisiaco, una “sacerdotisa de la alegría”,⁶⁰ capaz de perturbar con su presencia y sus actos el deseo del hombre.

Estos seres que encarnaban el amor y la pasión despertaban a través del desnudo el Eros masculino. Estas *traviatas*, anónimas o bien afamadas mujeres del arte escénico, sobre todo artistas del entonces denominado “género frívolo”, fotografiadas o dibujadas, representaban la obsesión del artista por la belleza corporal. El desnudo, *leitmotiv* de este tipo de prensa, era el ingrediente que no podía faltar para servir al lector una buena dosis de sugestión. Un desnudo pintado o fotografiado, explícito o insinuado a través del curioso género de las “esculturas de carne”.⁶¹

Los *desnudos marmóreos* aparecidos en los últimos años de la centuria, aludían a la belleza femenina de la estatuaria clásica griega (fig. 3.18). Aunque pudiésemos pensar que se trata de un trampantojo fotográfico, el aspecto escultural de las modelos es un logro conseguido gracias a la utilización de un maillot que cubría los pezones y el vello púbico, así como todas las imperfecciones que pudieran interferir en el deseo de alcanzar el símil con el ideal de belleza clásica.⁶²

Fotografía de prensa, postales eróticas y escenario coincidieron en difundir el arte de los desnudos marmóreos. Un cronista de *Vida Galante*, durante su gira europea para contratar artistas, dio cuenta en sus reseñas de lo impresionado que quedó con los cuadros vivos escenificados sobre el escenario de un *cabaret* parisino por las ocho componentes de la *Troupe Paxton*⁶³ y, para envidia de muchos lectores, relató su

⁶⁰ PITA, A., “Pecadoras”. *Sicalíptico*, 19-03-1904, s/p. En esta revista frívola, el primer artículo de este número estaba dedicado, y así se titulaba, a las “Pecadoras”.

⁶¹ ZUBIAURRE, M.: *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2014, p. 143.

⁶² Este aspecto ha sido abordado por Maite Zubiaurre en su libro dedicado al erotismo en España, cfr. ZUBIAURRE, M.: ob. cit., pp. 143-145.

⁶³ MONTALBÁN, A. de, “Crónica de viajes. Contratando artistas”. *Vida Galante*, 15-08-1902, s/p. En prensa hemos localizado que este tipo de espectáculos fueron vistos en algunos escenarios españoles a finales del siglo XIX. En concreto, hemos encontrado el anuncio del espectáculo presentado por la *Troupe de tableaux vivants* del *Palace Theater* de Londres en el Teatro de Cataluña. La actuación consistía en la representación de “Quince notables cuadros plásticos-artísticos-vivientes. Asuntos de grandes maestros antiguos y modernos.” Cfr. “Espectáculos”. *La Dinastía*, 24-01-1895, p. 4.

encuentro con la Bella Lilly, mostrando las nuevas fotografías de aspecto marmóreo que la artista se había hecho⁶⁴ (figs. 3.16 y 3.17).



3.16. *Tableau vivant de la Troupe Paxton*, París 1902. *Vida Galante*, 15-08-1902.



3.17. La Bella Lilly. *Vida Galante*, 09-10-1902.



3.18. Portada de la revista *Sicalíptico*, 16-01-1904.

3.2.3. Las suripantas, primeras damas sicalípticas en la escena española

Cuando hemos expuesto la aportación teatral de Francisco Arderius con los Bufos Madrileños, se ha mencionado que las coristas de esta compañía fueron conocidas con el nombre de suripantas. Esta palabra, inventada por Eusebio Blasco, iniciaba uno de los

⁶⁴ MONTALBÁN, A. de, “Crónica de viajes III. Contratando artistas”. *Vida Galante*, 09-10-1902, s/p.

coros entonados por las ninfas de *El Joven Telémaco*. La gran curiosidad es que las estrofas de Blasco “Suripanta-la-suripanta...” se hicieron tan populares entre el público que el invento acabó por vincularse a la figura de las coristas de Arderius. Por tanto, suripantas eran, como observamos en la pintura del gaditano Cala y Moya, “las graciosas y aun bellas tiples”⁶⁵ que cantaban a coro en los Bufos.

Pero con el tiempo y, debido a su popularidad, la palabra comenzó a usarse para referirse a cualquier chica que se dedicaba a actuar como corista en los teatros. Ruiz Morcuende enunciaba los siguientes significados que se le otorgaban popularmente a suripanta en 1919, cuando aún no había sido recogida por la Real Academia: “Suripanta se difundió, y aun se emplea, o en sentido cariñoso, significando unas veces ‘tunanta’ y otras ‘hipocritilla’, o generalmente, con más amplia acepción, equivaliendo a ‘mujer liviana’.”⁶⁶

Según la última edición del DRAE de 2014, suripanta hace alusión a:

1. Mujer ruin, moralmente despreciable.
2. Mujer que actuaba de corista o de comparsa en el teatro.

Estas dos acepciones en la historia de los Bufos y posteriormente en el “Teatro por horas” y en el “género sicalíptico” aparecen vinculadas, pues la primera acepción conserva el significado despectivo otorgado a las suripantas o coristas, desde su aparición en *El joven Telémaco*: “A partir de esta obra la palabra ‘Suripanta’ quedó fijada en nuestro léxico como sinónima de corista y bailarina desenfadada y algo ‘ligera de cascos’, con connotaciones de moralidad despreciable”.⁶⁷

Motivo este más que suficiente para que Arderius, consciente de las calumnias que rodeaban a sus coristas, les dedicara unas palabras en su defensa: “Si alguna suripanta se hizo digna de severas censuras, cúlpese a los modernos *Lovelaces*; a esos Tenorios imberbes que las esperan a la salida de los ensayos y al final de las representaciones, y les arrojan a la escena caramelos y almendras.”⁶⁸

Curiosamente, esta escena relatada por Arderius es la retratada por Cala y Moya (fig. 3.19). En ella, el pintor ocupa el lugar de los entusiastas admiradores. Él es el admirador o el tenorio que espera impaciente la salida de la joven suripanta del teatro.

⁶⁵ *Almanaque de Los Bufos Madrileños, para 1868*. Ob. cit., p. 61.

⁶⁶ RUIZ MORCUENDE, F., “Suripanta”. *Revista de Filología Española*, tomo VI, 1919, pp. 310-312.

⁶⁷ ESPÍN TEMPLADO, M. P.: ob. cit., 1988, tomo I, p. 73.

⁶⁸ SAN MARTÍN, A. de: ob. cit., p. 66.

En cambio, ella tiene un gesto distraído, no parece ser consciente de que la están observando o quizás se ha dado cuenta y no le importa, pero tampoco corresponde con ningún gesto de coqueteo a su adepto. Con su larga melena oscura, graciosamente adornada con florecillas y la vivacidad de sus atuendos encarnados, la suripanta se exhibe al modo artificial y vistoso de la mujer elegante de su época.

Atrás, cruzando el umbral de la puerta de los Bufos es donde la suripanta ha dejado su aspecto más pícaro o sicalíptico, donde se ha descotado y ha subido su falda para deleitar al público masculino con sus pantorrillas; donde su actuación ha sido considerada por algún sector del público de exhibicionista tanto por su indumentaria, como por los ademanes y le ha servido para ser desacreditada de “monstruo anfibio que pasa de la virtud al vicio según las circunstancias y el hambre...”⁶⁹ Para el cronista de *La Ilustración Ibérica* que hizo esas declaraciones, lo de menos eran las cualidades artísticas de las suripantas y lo más importante, la supuesta apariencia perturbadora y la actuación escénica pecaminosa y amoral.



3.19. *Suripanta saliendo de los Bufos*. José de Cala y Moya, 1870. MHM.

⁶⁹ “Fin de una historia. El Teatro de Variedades. Los bailes de máscaras. Los duros nuevos” *La Ilustración Ibérica*, 11-02-1888, p. 82.

Las imágenes que tenemos para analizar la presencia escénica de las primeras suripantas son escasas. Las fotografías de Jeanne Laurent, las aleluyas matritenses de *El joven Telémaco* y, a modo casi anecdótico, un chiste ilustrado, es el material gráfico que analizaremos para comprender por qué estas mujeres alcanzaron tan denostada fama.

Laurent, en su colección de fotografías de artistas, inmortalizó los personajes femeninos de una producción anterior a la creación de los Bufos, *La isla de San Balandrán*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, a beneficio del Cuerpo de coros, el 12 de junio de 1862.⁷⁰ Este montaje, en el que participó como actor Francisco Arderius, llamó la atención por “la novedad con que se vistieron las mujeres”⁷¹ (fig. 3.22). Según la didascalias del texto, el traje del coro femenino guerrero se componía “de una túnica corta, piernas desnudas, sandalias con cintas encarnadas, gorro frigio, escudo, lanza, una piel de tigre al hombro, y una espada griega colgada de un cordón”.⁷² Las fotografías de Jean Laurent corroboran que se siguieron estas pautas para diseñar la indumentaria de las mujeres gobernantas de *La isla de San Balandrán* y, probablemente, Arderius tomó de referencia las mismas indicaciones para la reposición que llevó a cabo de esta obra en Los Bufos en 1866, e incluso cabe la posibilidad de que fuera el mismo vestuario que el utilizado en el Teatro de la Zarzuela (figs. 3.20 y 3.21).

⁷⁰ *La isla de San Balandrán*. Zarzuela ilusoria en un acto y en verso. Letra de José Picón y música de Cristóbal Oudrid. El elenco para el estreno en el Teatro de la Zarzuela estuvo formado por las actrices Sra. Rivas, Lola Fernández, Bardán, Luisa García y los actores Sr. Caltañazor, Arderius, Carratalá y Rochel. Cfr. PICÓN, J.: *La isla de San Balandrán*. Madrid, Centro General de Administración, 1864. Documento de internet disponible en:

<https://archive.org/stream/laisladesanbalan448oudr#page/8/mode/2up> [Consultado el 18-05-2015] Algunos de estos intérpretes, Dolores Fernández, Bardán, Rivas y el actor Caltañazor fueron miembros posteriormente de la Compañía de los Bufos. La carta corresponde al manuscrito 14.021⁶² enviada al músico Francisco Asenjo Barbieri, recogida en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*, vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 354. Para consultar las imágenes de las artistas, cfr. TUDA RODRÍGUEZ, I. (ed.): *Jeanne Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Artistas de la escena*, tomo II. Madrid, MHM, 2006, s/p.

⁷¹ CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, p. 128. A pesar de las pocas referencias que se hacían en prensa sobre los complementos escénicos de este montaje teatral, destacaron las caracterizaciones de los tipos y la realización del vestuario ex profeso. Cfr. “Noticias generales”. *La Época*, 13-06-1862, s/p.

⁷² PICÓN, J.: ob. cit., p. 9.



3.20. María Bardán de Philippen, tía de Francisco Arderius. Contralto especializada en papeles bufos.
3.21. Dolores Fernández, tiple del Teatro del Circo y del Teatro de la Zarzuela.
Retratos de Jean Laurent datados en 1863. MHM.



3.22. Francisco Arderius con el coro guerrero de la zarzuela *La isla de San Balandrán*.
Javier Barreiro.

Al ver estas imágenes percibimos que es difícil juzgar la belleza de estas coristas porque, aunque nuestra mirada esté contaminada por los cánones contemporáneos, tampoco parece que estas jóvenes fueran tan bellas y delicadas como retrató posteriormente Cala de Moya. En cuanto a la indumentaria de *La isla de San Balandrán*, las únicas notas que se muestran discordantes con el traje social, para ser consideradas indecentes y pícaras, son el largo de la falda y el empleo de las *caligas* romanas frente a los botines, propios del siglo XIX, pues mantenían la norma de los

escotes y el largo de las mangas que lucían las damas de la aristocracia y de la burguesía en los trajes de noche finiseculares. Incluso el hecho de que enseñaran las pantorrillas no parece tan provocativo si comparamos el largo de estas faldas con los trajes de baile que lucían las bailarinas del Teatro Real.



3.23. Pliego de aleluyas de *El joven Telémaco*. FJD.

Debemos recurrir a los comentarios de Matilde Muñoz para buscar otra proximidad con la imagen escénica de las suripantas. Ella describe a las ninfas de *El joven Telémaco* como aquellas coristas “vestidas con sus cascos griegos, con las sugestivas corazas que nada defendían y lo dejaban al descubierto casi todo, por los vestidos más brillantes, arbitrarios y estimulantes...” En cambio, las aleluyas de *El joven Telémaco*, publicadas en 1868 (fig. 3.23),⁷³ no tienen mucho que ver con esta descripción. En estas viñetas, las ninfas visten el peplo griego según el contexto histórico y espacial. Si fue así como aparecieron en la escena ya hubo de ser una novedad, porque no era habitual que hubiese correspondencia entre el contexto histórico del texto y el vestuario. Podemos imaginar que si lucieron los amplios escotes y no menos atrevidas aberturas en las faldas, como muestran los dibujos, el revuelo en el público hubo de ser absoluto. Ahora bien, no debemos olvidar que si ya en 1862 las coristas podían aparecer en escena tal y como lucieron en la producción de *La isla de San Balandrán*, sin llegar a provocar comentarios tan despectivos como tuvieron las suripantas de Arderús, posiblemente fuera porque hubo más malicia e inmoralidad en el modo de interpretar que en el modo de vestir sobre el escenario.

Por último, el chiste ilustrado donde vemos a tres jóvenes suripantas, graciosas de aspecto y ágiles de movimiento, nos devuelve la mirada hacia el retrato de Cala y Moya. Las tres jóvenes se encuentran ante el poeta y una de ellas, la más atrevida, se inclina hacia él con el fin de pedirle que le escriba un papel muy largo para poder lucir un nuevo vestido. El poeta piensa que a la joven solo le interesa un nuevo papel para lucirse con un vestido muy corto. Las tres suripantas visten un vaporoso vestido corto que deja al descubierto las torneadas pantorrillas. El escote amplio desenmascara los hombros y, en la espalda, unas pequeñas alas de mariposa nos anticipan una coreografía dinámica. Ahora bien, si importante es que la falda dejara al descubierto la piernas, símbolo del descaro, más aún era dejar al descubierto el complemento fetiche de los botines decimonónicos (fig. 3.24), un detalle que por otra parte las diferenciaría de las bailarinas del Real.

⁷³ Pliego de Aleluyas de *El joven Telémaco*. Madrid, 1867. Documento de internet disponible en: <http://www.funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=10> [Consultado el 05-05-2015]. El pliego de aleluyas de *El joven Telémaco* presenta a los personajes principales y narra la historia de manera abreviada a través de 48 viñetas compuestas por una ilustración y texto en verso al pie que aluden a la escena representada.



En el saloncillo de los Bufos.

La suripanta.—Quiero que me escriba Vd. un papel largo, muy largo...
para poder lucir un vestido...
El poeta.—Corto, muy corto, ya lo sé!

3.24. Chiste protagonizado por una suripanta y un poeta de los Bufos.
Gil Blas, 07-11-1867.

¿Había algún requisito artístico o físico para ser corista de los Bufos Madrileños?

Para contestar a esta pregunta nos remitimos al telegrama que aparece en *La Correspondencia de los Bufos* y a su posterior contestación. Una joven deseosa de ser suripanta exponía con brevedad su penosa situación personal:

Ayer me planto Soler.
La vida agreste me espanta.
Quiero entrar de suripanta.
Dime lo que debo hacer.
PEPA

La respuesta, no tan breve pero llena de gracia y amabilidad, exponía todos los requisitos necesarios para formar parte del elenco de coristas de Arderús:

De Soler ya no te acuerdes.
¿Suripanta quieres ser?
Lo primero que has de hacer
Es comprarte botas verdes.
Otras de color de grana
También te harán muy al caso;
Y serán siendo de raso,
Mucho mejor que de lana.

Debes el pelo cortarte
 En cuanto pienses venirme
 Y debes mas que á vestirme
 Aprender á desnudarte;
 Debes pensarlo primero
 Y si á ello después te atreves,
 Debes... ante todo debes.
 Deber algo al zapatero
 Muy puntual deberás ser
 Al ensayo...y deberás...
 Bien que en Madrid ya tendrás
 La conciencia del deber,
 Debes conseguir que halague
 Tu palmito á cierta gente,
 Que influye aquí y finalmente
 Deberás....buscar quien pague.
 Si guapa, no exigen notas.
 Conversación, natural;
 Mas de un colorcillo igual,
 Al de las primeras botas.
 En esto sígueme á mi.
 El sueldo, dos pesetillas.
 ¿Cómo estás de pantorrillas?
 ¿Sabes solfa? ¿dás el sí?
 Con maña no es esto un potro.
 Deja de ser sexo bello.
 Dime el volumen de aquello
 Para gobierno del otro.
 Bailar, hacer una plancha,
 Buenas formas, poca fecha,
 Gancho, la cintura estrecha,
 Salero, la pierna ancha,
 Manejos, evoluciones,
 Cancán, sonrisa, mareo
 Gracia, *chic*, y algún toreo.
 Si te hallas en condiciones
 Deja tu rústico aprisco,
 Y suripanta serás;
 Que una suripanta mas...
 ¿Qué le importa a Don Francisco?⁷⁴

A modo de conclusión, podemos destacar que para ser suripanta había que poseer principalmente belleza y juventud; ser en apariencia y pensamiento una mujer capaz de adaptarse a las necesidades de la escena de los Bufos, tanto en actitud o para vestir los ligeros o inapropiados, según la moral, vestidos escénicos. Pero una aspirante a

⁷⁴ LIERN, R., “El gabinete central de telégrafos...”. *La Correspondencia de los bufos*, 16-02-1871, s/p.

suripanta también debía tener condiciones para el baile, el canto y gracia para relacionarse fuera de la escena con su fervoroso público.

Aunque a Francisco Arderius se le reconoce el hecho de haber sido el primero en haber incorporado a la escena un coro exclusivamente femenino, el montaje de *La isla de San Balandrán* lo pone en duda. No obstante, sí es cierto que desde la intervención del coro femenino de *El joven Telémaco*, estas jóvenes fueron muy repudiadas. Sin embargo, eran tan del agrado del público que este cuerpo de coristas o suripantas, que bien podría haber quedado como un complemento anecdótico, se convirtió en indispensable para cualquier revista o género lírico-dramático.

El fenómeno de las suripantas contribuyó a desarrollar y consolidar el protagonismo femenino sobre los escenarios que acabaría siendo relevante, no solo como componentes de coros, si no como estrellas principales o *vedettes*. Entre muchos ejemplos, quizás el caso de Julia Fons, desde su intervención en *La corte de Faraón* en 1910, sea uno de los más significativos (fig.3.25).⁷⁵



3.25. Julia Fons en *La corte de Faraón*, 1910.
Comedias y comediantes, 08-02-1910.

⁷⁵ Estrenada en el Teatro Eslava el 21-01-1910. Libreto de Miguel Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Vicente Lleó.

3.2.4. La prensa frente a la sicalipsis escénica

Una deshonrosa notoriedad perseguía, como un admirador más, a las mujeres de la escena, pero muy especialmente a estas damas que profesaban el género bufo, el “Teatro por horas” o el “género sicalíptico”. Era la consecuencia inmediata de exhibirse sobre el escenario ligeras de ropa, o bien por expresarse mediante una gestualidad provocadora. Además, su sociabilidad fuera de las tablas las desprestigiaba aún más. Esta crítica despectiva influía sin reparos en esta variedad de géneros, considerados por el sector de la crítica más moralizante como “menores”, “ínfimos”, “frívolos”, en definitiva, escasos de valor artístico. Un cronista de la revista *Vida Galante* se manifestaba en contra de esta actitud despectiva:

La crítica formal, grave y severa, partidaria del arte verdadero, fustiga y trata de cualquier manera a lo que llaman *género ligero*.

Dirige sus censuras despiadadas contra empresas y músicos y actores, califica de necias y pesadas las obras de muchísimos autores...y no hay quien la resista cuando se representa una revista en que luce sus formas pecadoras el decantado coro de señoras.⁷⁶

Para los sectores moralizantes, las mujeres de la escena, aunque su papel interpretado no tuviese mucho que ver con la imagen de la mujer pecadora, divulgada a través de las revistas de contenido erótico y portfolios sicalípticos, eran consideradas como tal, solo por el hecho de mostrarse ante la mirada del público: “Para la Iglesia y los bien pensantes, el diablo tiene faldas (y además cortas) y el escenario es la antesala del infierno.”⁷⁷ Pero aún más si se trataban de actrices del “Teatro por horas”, con sus producciones más sicalípticas, o las variedades, tanto que la mala fama de ellas acabó afectando a toda una variedad de géneros escénicos.

Así ocurría porque la escena, antesala del infierno, se convertía en un escaparate al que acudían admiradores que tenían la esperanza de cruzar la cuarta pared para adentrarse en la intimidad de los camerinos y verse correspondidos por sus venus en sus más íntimas pulsiones. Aunque muchos de estos amantes sufrirían la misma suerte que el protagonista del relato de Limendoux, quien tuvo que asistir todas las noches al

⁷⁶ ASENSIO MAS, R., “La Verdad en el Teatro”. *Vida Galante*, 28-02-1902, s/p.

⁷⁷ SALAÜN, S., “La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina”, en GONZÁLEZ PEÑA, M. L., SUÁREZ-PAJARES, J. y ARCE BUENO, J. (eds.): *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996, pp. 19-41.

Eslava, durante más de dos meses, hasta que fue correspondido por su admirada cupletista.⁷⁸

Esta era la consecuencia más inmediata de la escena comercial española de principios del siglo XX, el teatro convertido, en palabras de Salaün, en “espacio lícito de *voyeurismo*, un soporte de todas las transgresiones e incluso de cierta catarsis [...] un medio de liberación de los deseos y de las pulsiones masculinas en todas las clases sociales sin exclusión, rompiendo las arcaicas barreras morales.”⁷⁹ En definitiva, estos teatros fueron los templos de la diversión de una sociedad hipócrita, fundamentada en los pilares del pudor, que admitía la satisfacción sexual fuera del hogar.

La doble moral patriarcal encumbró a las actrices, cantantes y bailarinas permitiéndoles formar parte del espacio público reservado exclusivamente para los hombres. La presencia de la mujer en la escena, por primera vez en la historia del teatro español, tendría un papel principal, relegando a su *partenaire* masculino a un segundo plano. Pero sería esa misma doble moral la que la despojara de sus valores artísticos para convertirlas en meras “criaturas de exhibición y objetos de placer público”.⁸⁰

3.2.5. La artista sicalíptica como “mujer moderna”

La constitución del ideal de la mujer moderna, a finales del siglo XIX, es indisoluble con la creación de una nueva estética femenina y el cuestionamiento de las relaciones de género. La mujer finisecular, consciente de representar la imagen del “ángel del hogar”,⁸¹ cuyo deber femenino quedaba circunscrito al hogar y al cuidado de los demás, va a reclamar la educación y el conocimiento como medio imprescindible para propiciar un cambio. En este campo, es muy interesante el estudio de Susan Kirkpatrick en el que analiza el germen del feminismo en España dentro de un núcleo de intelectuales, formado entre otras por Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos o

⁷⁸ LIMENDOUX, F., “Roi du coeur”. *Vida Galante*, 28-02-1902, s/p.

⁷⁹ SALAÜN, S., ob. cit., 1996, pp. 19-41.

⁸⁰ CLÚA, I., “Criaturas de Exhibición: La celebridad femenina en el fin de siglo”, en MORALES SÁNCHEZ, M., CANTOS CASENAVE, M. y ESPIGADO TOCINO, G. (eds.): *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 155-163. Documento de internet disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/> [Consultado el 11-05-2015]

⁸¹ El término del “ángel del hogar” es un término establecido en el siglo XVIII que asignaba la condición de la mujer en la naciente burguesía, donde el hombre representaba la parte pública y ella la privada. Cfr. MANGINI, S.: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península HCS, 2001, pp. 25-26.

María Lejárraga.⁸² Todas ellas reclamaban la educación con el fin de acortar las diferencias sociales y políticas con el hombre. Aunque el fin de la mujer era obtener mayor independencia, Kirkpatrick concreta que la mayoría de los defensores de la educación femenina argumentaban que de esta forma las mujeres podrían cumplir de manera más eficaz su misión de esposas y madres. Sin embargo, algunas consiguieron desarrollar actividades fuera del ámbito del hogar que les permitieron, escasamente, ganarse la vida. Con sátira y humor cantaba Menegilda en *La Gran Via* la penosa situación por la que pasaban las mujeres:

Cuando yo vine aquí,
lo primero que al pelo aprendí
fue a fregar, a barrer, a guisar, a planchar y a coser;
pero viendo que estas cosas no me hacían prosperar
consulté con mi conciencia y al punto me dijo: 'aprende a sisar'.
Salí tan mañosa, que al cabo de un año,
tenía seis traje de seda y satén.
A nada que ustedes discurran un poco,
ya saben, o al menos
se lo han figurao,
de dónde saldría...
para ello el parné.⁸³

Y entonces con gran dosis de sicalipsis, Menegilda continuaba relatando todos sus secretos para conseguir ahorrar un dinerillo.

Sirvientas, modistas, institutrices o en los mejores de los casos, trabajos intelectuales, que en muchas ocasiones quedaban ocultos bajo seudónimos masculinos, eran las profesiones más honradas que podían alcanzar las mujeres. La escena, a pesar de permitirles esta frágil independencia de la que hablaba Menegilda, aportaba nuevas connotaciones al ideal de la mujer moderna, derivadas de las particularidades propias de su trabajo, con las que tuvieron que hacer frente. El principal matiz, más que evidente, que diferenciaba la profesión de actriz de las otras, era su exposición ante la mirada del espectador que con la llegada de la picaresca y el erotismo escénico acabó convirtiéndolas en “cuerpo-objeto”,⁸⁴ o como hemos citado en el apartado anterior, en “criaturas de exhibición y objetos de placer público”.

⁸² KIRKPATRICK, S.: *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, 2003.

⁸³ PÉREZ GONZÁLEZ, F.: *La Gran Via*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910, p. 21.

⁸⁴ CLÚA, I., “Idolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las *celebrities* del fin de siglo”. *Lectures du genre* nº 11, 2013, pp. 13-26. Documento de internet disponible en:

Esta difícil situación era potenciada por la ambigüedad creada entre el personaje ficticio o representado y el personaje real o identidad real de la actriz. Pero, ¿todas las mujeres de la farándula eran percibidas de la misma manera? ¿A todas se les otorgaba la etiqueta de seres lujuriosos u objetos de admiración y posesión?

Las mujeres dedicadas a los espectáculos del “género sicalíptico” tienen el germen de su estilo artístico en la picardía y exhibición corporal de las suripantas de Arderíus.⁸⁵ Si bien las suripantas han sido consideradas como el inicio de un nuevo modelo de artistas que utilizaban “el cuerpo femenino como espectáculo”,⁸⁶ su picardía residía, quizás mucho más, en sus movimientos y en las letras que cantaban que en el empleo de la indumentaria. Sin embargo, en su evolución, las coristas o bien artistas individuales de la danza, el cuplé, números circenses, etc., sí potenciaron el erotismo con el diseño del vestuario. Ejemplo de ello son los anuncios utilizados por estas artistas para publicitarse en las revistas dedicadas a difundir estos géneros. Como norma, utilizaban una imagen acompañada con comentarios que incitaban al placer de la vista: “Hermanas Pay Pay. Notables y hermosas duetistas. Extenso repertorio. Rico vestuario.” (fig. 3.27). Entre el vocabulario utilizado en los anuncios se empleaban términos como lujo, elegancia, belleza, riquísimo vestuario, espléndida presentación, incluso algunas artistas incorporaban el nombre de sus decoradores para mostrar la importancia de su espectáculos; así podemos leer en el anuncio de la transformista lírica Rigolina: “decorado pintado por el reputado escenógrafo Sr. Muriel” (fig. 3.26).

http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_numero_11/Contenus_files/2.%20CLUA.pdf
[Consultado el 30-04-2015]

⁸⁵ Tema tratado en el epígrafe 3.2.3.

⁸⁶ SALAÜN, S.: *El cuplé, (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 125.



3.26. Anuncio de Rigolina.
Eco Artístico, 15-07-1912.



3.27. Anuncio de la Hermanas Pay Pay.
Eco Artístico, 25-08-1912.

Las actuaciones desinhibidas, con letras y movimientos picantes y ropas insinuantes, acabaron por etiquetarlas como artistas menores, a pesar, como argumenta Alvaro Retana, pionero en ofrecer una extensa colección de fotos de artistas dedicadas al “género sicalíptico”, que muchas de ellas consiguieron demostrar en otros escenarios su valía artística. En su alegato, Retana destacó el caso de Lola Membrives, María Palau o Eugenia Zúffoli entre otros muchos casos.⁸⁷ Lo mismo ocurrió con La Argentinita, María Esparza o Helena Cortesina,⁸⁸ quienes a pesar de estar dedicadas al baile o la canción tuvieron su debut como actrices en la Compañía cómico-dramático Gregorio Martínez Sierra. Por consiguiente, tomaremos las palabras de Retana para argumentar que la valía artística de estas mujeres no debe ser desmerecida: “No es razonable admitir la afirmación expuesta por ciertos espíritus intransigentes [...] de que sólo se dedican al arte frívolo quienes carecen de posibilidades para acometer empeños de mayor envergadura.”⁸⁹

No obstante, el trabajo de las primeras suripantas y, como consecuencia, el de las tiples, cupletistas, bailarinas y “canzonetistas”, estuvo ligado a la seducción masculina. La imagen insinuante que mostraban en el escenario acababa creando en los

⁸⁷ RETANA, Á.: ob. cit., 1964, pp. 11-14.

⁸⁸ Si bien la Argentinita es una de las artistas más conocidas y estudiadas, otras figuras como María Esparza y Helena Cortesina, entre otras, no han sido aún suficientemente reconocidas por su papel en el mundo artístico, así como en sus relaciones interdisciplinares con otros artistas o intelectuales de la talla de Lorca o Martínez Sierra.

⁸⁹ RETANA, Á.: ob. cit., 1964, p. 11.

espectadores una confusión entre la artista y la mujer. Julia Fons, hastiada de este hecho, le confesaba a Carmen de Burgos la lección que le dio a un admirador y amigo por cortejar precisamente más a “la artista célebre que a la mujer”,⁹⁰ concediéndole una cita a la que envió a su doncella. Esta confusión de identidades, incrementada por la relación que mantenían con el público tras finalizar su actuación, acabaría por convertir a la actriz en una “figura de placer público”.⁹¹ El comentario de Álvaro Retana sobre *La Goya* clarifica la situación que vivían estas mujeres una vez concluía su actuación sobre el escenario: “*La Goya* es la primera artista española que ha trabajado en Lara, y lo hizo hace cuatro años, es decir, al año de presentarse en escena. Después de Lara, *La Goya* sólo actuó en teatros de categoría y nunca se ha visto precisada a trabajar en locales donde las artistas han de alternar con el público.”⁹² Un público que fue descrito por uno de los cronistas de *Vida Galante* como grotesco:

¿Verdad que es muy triste el canallesco teatracho de Romea?... Entramos en la sala de espera [...] Sentados en los sucios bancos, dejamos vagar la vista por las paredes que manchó un dibujante desconocido con antiartísticas caricaturas [...]

El público, un público especial, que necesita relinchar, cocear y decir obscenidades, llenaba la sala; hacinados unos contra otros, casi todos eran adolescentes y de la clase baja; de vez en cuando se destacaba algún peinado de mujer, conclusión de una cara marchita y pintarrajeada.⁹³

Pero no debemos caer en el error de pensar que sólo esa era la tipología de espectadores que asistían a ver a las artistas de las variedades o de los espectáculos sicalípticos, pues burguesía e intelectuales incrementaban la taquilla. Ni tampoco que todas las artistas fueron víctimas de la misma fama, a pesar de estar rodeadas de un halo pasional de admiradores dispuestos a morir y matar si no eran correspondidos. Comentarios como el que Julia Fons le hizo a Carmen de Burgos: “... ¿No sabe usted que es una de mis especialidades el que los curas me hagan el amor?”,⁹⁴ incrementaba esa fama de *femme fatale* que las rodeaba y que provocaba el rechazo, sobre todo, en el público femenino. Por ese motivo, muchas de ellas como La Fornarina, Consuelo Tortajada o Tórtola Valencia confesaban ser mujeres de un solo hombre, hecho que las dignificaba y honraba. Otras, mucho más prácticas, como La Chelito, para convencer a

⁹⁰ BURGOS, C. de: *Confidencias de artistas*. Madrid, Juan Pueyo, 1917, p. 148.

⁹¹ Concepto adoptado por Clúa de Felski (1995). Cfr. CLÚA, I., ob. cit., 2013, pp. 13-26.

⁹² RETANA, Á., “La Goya”. *Princesas del arte*, 1915, s/p. Documento de internet disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000074431&page=1> [Consultado el 22-01-2014]

⁹³ MAÑARA, D. de, “El Madrid Galante. Una sección en Romea”. *Vida Galante*, 08-04-1903, s/p.

⁹⁴ BURGOS, C. de: ob. cit., p. 147.

Carmen de Burgos de que sus representaciones no eran escandalosas como decían las habladorías, la invitó al teatro para que comprobara por sí misma que ni sus trajes ni sus modales tenían nada que ver con aquellas insinuaciones; porque La Chelito, consciente y cansada de los clichés asignados, sabía que la fama de inmoral era la única causante de que a sus espectáculos no acudiesen las mujeres:

- Me han rodeado de mucha enemistad, me han combatido muy sin piedad... y sin razón. Sobre todo las mujeres, las señoras.

[...]

- No iban señoras a mi teatro; se retraían; era imposible luchar. Sólo en Málaga, que es un público adorable, iban las damas a verme y se convencían de que mi género era algo picaresco, pero no sucio.⁹⁵

Otro hecho evidente de que estas artistas tenían un público más variado es la admiración que despertaban entre intelectuales, artistas y hombres de alto rango. De no haber sido así, no existirían casos como los de Tórtola Valencia, Pastora Imperio, La Fornarina, Raquel Meller o La Argentinita, entre otras.

La modernidad de estas artistas quedó patente a través de su arte por su manera de actuar en escena y por la difusión de su imagen pública, que fomentaba en muchos casos el erotismo⁹⁶ y, al igual que las actrices textuales, por representar en una sociedad patriarcal una imagen de mujer profesional e independiente, “más allá de lo económico”.⁹⁷

3.2.5.1. Moda y fotografía, identidad de la artista sicalíptica

La fotografía fue un instrumento recurrente para las artistas y actrices con el fin de difundir su imagen. La inmediatez del medio, a diferencia del retrato pictórico, facilitaba que las intérpretes pudiesen tener un extenso repertorio promocional con el que alentar a sus admiradores. Enrique Gómez Carrillo en su libro *Sensaciones de París y Madrid* comenta las fotografías que le había enviado la afamada bailarina Rosario Guerrero: “Los últimos retratos de Rosario Guerrero, que la divina artista acaba de mandarme, circulan de mano en mano y provocan admirativas exclamaciones.”⁹⁸

⁹⁵ *Ibidem*, p. 218.

⁹⁶ El vestuario de esta tipología de artistas será tratado en el siguiente epígrafe 3.2.5.2.

⁹⁷ CLÚA, I., *ob. cit.*, 2013, pp. 13-26.

⁹⁸ GÓMEZ CARRILLO, E.: *Sensaciones de París y de Madrid*. París, Garnier, 1900, p. 250.

La fotografía se convirtió en un elemento fetiche para el espectador y admirador de cualquier artista. Curiosamente, Carmen de Burgos, durante la conversación que mantiene con la célebre actriz María Guerrero, le pide un retrato. En este caso, no hay picaresca o insinuación sino que se trata de fotografías que han perpetuado a la actriz caracterizada bajo las formas de sus mejores personajes. Es la muestra del talento y de la madurez en la interpretación: “-Deme usted el retrato que más le guste. -Eso sí, y dedicado y como usted lo quiera. Mis favoritos son los de doña María la Brava y Santa Teresa. Son de los últimos que me he hecho.”⁹⁹

Uno de los principales beneficios que obtenía el mundo del espectáculo de la fotografía era su utilización como vehículo publicitario, divulgando tanto a las artistas como las obras dramáticas y espectáculos que tenían en cartel. Este medio artístico colaboraba en el ideal de divinización de las artistas y las convertiría en un objeto admirado que acabaría traspasando el proscenio del escenario para mercantilizar su imagen como reclamo publicitario. Por otra parte, la publicación de las fotografías en prensa servía para que potenciaran su imagen de mujer moderna. En este último ámbito podemos observar, por ejemplo, a Helena Cortesina subida en sidecars o disfrutando de un agradable baño en la playa (fig. 3.28).



3.28. Helena Cortesina montando en sidecar.
La Unión Ilustrada, 31-10-1918.

⁹⁹ BURGOS, C. de: ob. cit., p. 62.

Para las mujeres de principios del siglo XX, la moda se convierte en signo de liberación y en la expresión externa más certera que anunciaba su nueva condición social de igualdad con el hombre. La entrada en escena del modisto Paul Poiret y su objetivo conseguido de suprimir el uso del corsé es un hecho paradigmático en la consolidación de la imagen de la mujer moderna, profesional, independiente y deseosa de diversión.¹⁰⁰

Carmen de Burgos opinaba que el aspecto que la mujer adoptaba a través de la moda estaba directamente relacionado con su emancipación. El retrato que nos presentaba la autora, en la primera década del XX, era el de “una mujer emancipada, delgada, maquillada y depilada, que fuma y conduce un automóvil”.¹⁰¹ Pero este icono de modernidad no era más que el retrato elitista de una minoría muy selecta de mujeres social y económicamente independientes.¹⁰²

La vinculación de la apariencia con los ideales fue un tema muy cuestionado en el que difícilmente se llegaba a tener un criterio común, porque el atrevimiento que conllevaban las nuevas modas no podía ser admitido con facilidad. Por un lado, las mujeres estaban adoptando una indumentaria libre de artificios que mostraba la silueta de su cuerpo y, por otro, trataban de igualarse al hombre, no solo en los derechos, sino en el aspecto. Esta última situación provocó una paradoja entre el feminismo y la feminidad que puede resumirse con la respuesta que Julio Cejador le dio a María Lejárraga sobre dicha cuestión. Según el criterio de este intelectual, la mujer al obtener todos los derechos del hombre, no debía de mostrarse como un hombre, sino como mujer. Y es que para Cejador, el uso del pantalón era un afeamiento y una masculinización innecesarios en la mujer.¹⁰³

Gómez Carrillo también pone de relieve la relación entre moralidad y moda. En su libro *El reino de la frivolidad* comentó la ordenanza pastoral de monseñor Duprat, quien anunciaba que prohibiría la comunión a las penitentes que no se presentaran decentemente vestidas. Para aclarar este término de decencia, Gómez Carrillo recurre a

¹⁰⁰ LIPOVETSKY, G.: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 84. La práctica deportiva jugaría un papel principal en la revolución del aspecto femenino.

¹⁰¹ DÍAZ MARCOS, A. M.: *La edad de seda*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, pp. 280-281.

¹⁰² *Ibidem*. Esta autora se basa en el estudio de Elizabeth Wilson y Lou Taylor *Through the looking glass* para hacer esta afirmación.

¹⁰³ Cfr. CEJADOR, J., “Acerca del feminismo”, en MARTÍNEZ SIERRA, G.: *La mujer moderna*. Madrid, La Estrella, 1920, pp. 57-60. Este libro aparece firmado por Gregorio Martínez Sierra, pero probablemente se deba a una de las muchas obras que María firmó utilizando este seudónimo. El tema de la feminidad volverá a surgir en el epígrafe 4.2.2.

otro documento dictado por otro prelado español, en el que se categorizaban los trajes en decentes, medio decentes e indecentes: “Son decentes los que sólo dejan ver las manos y la cara. Son medio decentes los que dejan ver el antebrazo, el cuello y los tobillos. Son indecentes los que descubren algo más.”¹⁰⁴

Según esta clasificación, fundada en la moralidad cristiana, es aún más comprensible la reputación que se les asignaba a las mujeres dedicadas al mundo del espectáculo y, sobre todo, a las cantantes y bailarinas que lucían mayor atrevimiento sobre las tablas. Pepita Sevilla le confesaba a Carmen de Burgos que, a pesar de haber triunfado con sus bailes españoles, siempre le había perseguido el escándalo (fig. 3.29):

- Lo que todas las demás han hecho sin escándalo, en mí ha tomado unas proporciones y un ruido extraordinario [...] cuando hice *La diosa del placer* me procesaron, a instancia del marqués del Vadillo, por escándalo público, y yo no había hecho más que reprisarla.

- Pero usted fue absuelta en los Tribunales, y nuestros jueces demostraron ser tan sensibles a la belleza de una nueva Friné, como lo fueran los magistrados de Grecia.

- Gracias a esa ecuanimidad de la justicia no he pasado varias veces del tablado a la cárcel, porque he sufrido una verdadera persecución de los gobernadores de Maura, sin motivo ni razón, ignominiosamente.¹⁰⁵

El caso de la exuberante bailaora española era uno de entre tantos que ocurrían sobre los escenarios europeos. Pero quizás, tal y como planteó Auguste Rodin, a propósito de la bailarina Adorée Villany, que fue procesada en Munich por bailar desnuda, la verdadera provocación estuviera incitada por el movimiento.¹⁰⁶

Ambos planteamientos, la ausencia de vestido y el movimiento del cuerpo, son de difícil disgregación sobre la escena. El traje, presente u omitido, colabora con la creación del movimiento, así como con la dialéctica del espectáculo. Pero el movimiento y la gestualidad supeditada al erotismo escénico no es más que el fruto de unas convenciones que ejecuta la artista con el fin de provocar conscientemente unas reacciones o efectos concretos sobre el público y sobre sí misma.¹⁰⁷ Igualmente, esas mismas convenciones son las que quedan reflejadas en la imagen fotográfica o pictórica

¹⁰⁴ GÓMEZ CARRILLO, E.: *El reino de la frivolidad*. Madrid, Renacimiento, 1923, p. 71.

¹⁰⁵ BURGOS, C. de: ob. cit., p. 214.

¹⁰⁶ Rodin trató de defender a la danzarina *Adorée Villany* (fig. 3.30), cuando fue procesada en Munich por haber bailado desnuda. La moral de la justicia alemana entendió, como monseñor Duprat, que el cuerpo desnudo era un pecado, una inmoralidad. Según Rodin, el verdadero causante de la indignación era el movimiento, pues la gente estaba acostumbrada a ver cuerpos sin velos en los museos, jardines y plazas y no les provocaba la misma reacción. Cfr. GÓMEZ CARRILLO, E.: *El libro de las mujeres*. Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 37.

¹⁰⁷ CLÚA, I., ob. cit., 2013, pp. 13-26.

de estas artistas, de manera que estos medios plásticos se convierten en una extensión del hecho escénico.¹⁰⁸ La relación entre el movimiento corporal, la gesticulación del rostro y el traje son, por tanto, elementos meticulosamente estudiados y bien elegidos con el fin de perpetuar la iconografía erótica y sensual de estas artistas, a veces contrapuesta con la imagen que difundían para dignificar su figura y su arte. Para cotejar este hecho nos volvemos a remitir a Rosario Guerrero (fig. 3.31). Ante su esperada estancia en España, la prensa utilizó para anunciar su llegada al Teatro de la Zarzuela una imagen que la catapultaba envuelta en un cierto erotismo y sensualidad, potenciado por el mantón como única prenda y las exuberantes joyas, símbolo de los muchos admiradores que profesaba.¹⁰⁹ Meses después, tras una gira por Andalucía, “La Bella Guerrero” usó para publicitar su llegada a Madrid una foto donde aparecía vestida según los cánones de la moda y sin ningún atisbo de provocación, pero dejaba clara su condición de mujer moderna, e incluso mujer objeto, al situarse rodeada de sus invitados, periodistas, amigos y admiradores exclusivamente masculinos (fig. 3.32).



3.29. Pepita Sevilla. MHM.



3.30. Adorée Villany. LC.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Argumenta Clúa que la fotografía les permitió entrar de pleno en la cultura de masas.

¹⁰⁹ “La Bella Otero”. *Actualidades*, 10-02-1909, s/p.



3.31. Rosario Guerrero, “La Bella Guerrero”. *La Vida Literaria*, 29-06-1899



3.32. Rosario Guerrero. *Actualidades*, 05-05-1909.

3.2.5.2. Aproximación al traje escénico del “género sicalíptico”

Emprender un análisis iconográfico del traje se hace necesario no solo para aproximarnos a la imagen de celebridades y *femme fatales* que estas mujeres protagonizaron, sino para corroborar la pluralidad y eclecticismo del vestido que se mostraba en la variedad de espectáculos que se desarrollaron desde las últimas cuatro décadas del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. No olvidemos que el traje era un elemento relevante que remarcaba la importancia que tenía la mujer para la industria teatral, no solo como “cuerpo-objeto”, sino también como “cuerpo-expresividad”.¹¹⁰

La diversidad en estilos de trajes escénicos era tan amplia como lo era el abanico de artistas y repertorios del “género sicalíptico”. Cada bailarina, “canzonetista”, malabarista, etc., creaba un vestuario acorde al tipo de espectáculo que representaba en cada momento; por esa razón no podemos encasillarlas en un estilo determinado. Tras analizar las fotografías publicadas en el libro de Álvaro Retana *Historia del arte frívolo*, su colección de figurines en *Vestir el Género Frívolo*¹¹¹ y la colección iconográfica

¹¹⁰ Serge Salaün utiliza el término “cuerpo-expresividad” para aludir a artistas dedicadas a la danza como Loïe Fuller o Isadora Duncan, al flamenco o a las pantomimas. Cfr. SALAÜN, S., ob. cit., 1996, p. 32.

¹¹¹ PELÁEZ MARTÍN, A. (ed.): *Vestir el género frívolo. Álvaro Retana*. Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2006, s/p. Andrés Peláez explica que se trata de una colección de figurines encuadrados que no estaba dirigida a una cupletista especial sino “una especie de sugerente ‘cartilla’”. Álvaro Retana estrenó en 1911 sus primeras “canciones ligeras interpretadas por las estrellas de variedades: La Goya, Paquita Escribano, Adelita Lulú, Amalia Molina, Raquel Meller, La Bella Chelito, Teresita Zazá y otras figuras

seleccionada y ordenada por géneros y épocas en *Mujeres de la escena 1900-1940*, podemos comenzar con una evidente conclusión: casi todos los trajes hubieran sido tachados de indecentes si tomamos como referente la moda social y la categorización de la pastoral previamente comentada. Las fotografías de estas artistas derrocha erotismo y sensualidad, aunque a veces la gestualidad y la postura parezcan demasiado ingenuas o incluso rígidas, el traje siempre está presente para potenciar las cualidades más provocadoras.

Aunque catalogar los trajes de las intérpretes supondría una ardua tarea porque predomina la individualidad y la contaminación entre unos estilos y otros, a grandes rasgos podemos crear una clasificación compuesta por modelos de inspiración oriental, majismo, folklóricos, de reminiscencias históricas, contemporáneas y de fantasía ecléctica, muy propia de la revista.

Una de las estéticas más sugerentes era la insinuada por el exotismo inspirado en modelos orientales. Gasas etéreas combinadas con el resplandor de pedrerías y metales remarcaban y velaban el cuerpo, creando ensoñadas odaliscas para un público que debía quedar perplejo ante la presencia y las danzas de estas bailarinas. La Chiclanera o La Bella Otero propagaron su imagen de bailarinas orientales, aunque en sus repertorios incorporaron bailes y canciones españolas (figs. 3.33 y 3.34). De La Bella Otero dice la prensa contemporánea que triunfó en el extranjero con una coreografía de navaja en la liga, castañuelas y movimientos voluptuosos. Su imagen está vinculada a esta estética orientalista pero por su amplio repertorio, de bailes y canciones de marcado carácter español, también utilizó otras indumentarias más adaptadas a esos estilos.

de la *belle époque*.” En esa misma época Retana comenzó a compatibilizar el trabajo de compositor con el de figurinista.



3.33. La Chiclanera. Cupletista y bailarina andaluza de 1900. *Historia del arte frívolo*.



3.34. La Bella Otero (1868-1965). Fue bailarina, cantante y actriz mímica. Debutó en París en 1889. La imagen del siglo.

No puede faltar en esta clasificación una referencia al icono exótico creado por la “bailarina de los pies desnudos”. La polifacética Tórtola Valencia inició su carrera como bailarina recurriendo a los bailes españoles folclóricos y a sus tópicos tradicionales y raciales catapultados en la imagen romántica de una España de majas y toreros. Pero un fortuito accidente la mantuvo alejada el tiempo suficiente para documentarse y formarse con la única finalidad de constituir un estilo propio. Cuando reapareció en 1910, Tórtola se dio a conocer como la artista sensual y mística, exótica e innovadora que conquistaría los escenarios y el mundo intelectual europeo y americano hasta 1920.¹¹² A partir de ese momento, sus espectáculos se identificarían por su carácter narrativo, por el empleo del color, influenciada por los Ballets Rusos, y por su tono exótico, oriental y africano que podemos corroborar a través de su vestuario escénico (figs. 3.35 y 3.36).¹¹³ Antonio de Hoyos y Vinent, a través de Judith, la protagonista de su novela *La zarpa de la esfinge*, creada a imagen y semejanza de Tórtola, nos describe una danza donde el traje de diseño oriental es el compañero

¹¹² QUERALT, M. P.: *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*. Barcelona, Lumen, 2005, pp. 37-40. A este periodo corresponde la *Danza de Anitra* con música de Grieg, *La Serpiente*, musicalizada por Léo Delibes o la *Danza árabe* de Tchaikovsky.

¹¹³ El icono de Tórtola, la vasta colección de trajes coloristas y eclécticos en los que prima el gusto por lo exótico y, en menor medida pero no menos importante, los vestidos en los que están presentes las influencias de las majas y los minuciosos figurines conservados, son un material referente para abordar las muestras artísticas de esta bailarina. Su legado, depositado en el MAE de Barcelona, merecería ser tratado con el tiempo y la dedicación que este estudio no nos permite.

esencial que acompaña y delimita el cuerpo danzante, como lo fueron gran parte de los trajes de Tórtola:

Después, muy despacio, sin romper la armonía, levantose y comenzó los quiméricos pasos de *La danza de la esfinge*. Estaba toda desnuda bajo el iris de las piedras preciosas que pendían en finas cadenas desde el cinturón de oro que ceñía sus caderas. Áureas ajorcas incrustadas también de pedrerías aprisionaban sus puños y tobillos, y raras sortijas lucían en los dedos de sus pies.¹¹⁴



3.35. Tórtola Valencia (1862-1955).
Historia del arte frívolo.



3.36. Tórtola Valencia. MNT.

3.37 Tórtola Valencia en el Ateneo de Madrid. *Nuevo Mundo*, 30-01-1913.
Debutó en 1908 como bailarina en el musical *Havana*, de Leslie Stuart, aunque se apartó de elencos colectivos para dar paso a una fructífera carrera en solitario. Tórtola, decía Retana, “con Isadora Duncan y Ana Paulowa, compuso el trío de las grandes atracciones coreográficas de la *belle époque* europea.” Se retiró de la escena en 1926.



¹¹⁴ QUERALT, M. P.: ob. cit., p. 128.

Otra de las estéticas más utilizadas por las artistas de las variedades fue el majismo. La inspiración de este estilo partía de la indumentaria popular de las majas del siglo XVIII. Se trataba de una imagen llena de romanticismo e identidad nacional.¹¹⁵ Si las majas de Goya pudieron ser un referente para las artistas que emplearon esta estética, la escena costumbrista de Eugenio Lucas (1870) *Majas en el balcón* es un reflejo del protagonismo absoluto de estas mujeres en los cafés-cantantes.

El vestido de estas majas modernas del espectáculo se componía de descotados jubones*; los más fieles a la historia iban patronados con haldetas* para adaptarse a la cadera. El jubón silueteaba el talle, enfatizando el busto y creando una línea sinuosa, que a veces era más propia de la moda contemporánea de la *belle époque* que de las majas dieciochescas. Los caprichosos diseños habían eliminado la típica basquiña* de color negro por vaporosas faldas, pujadas por enaguas, con profusión decorativa que se distanciaban conscientemente de las normas heterodoxas acortando el largo para seducir y provocar al público con las pantorrillas. La utilización de madroños, ricos estampados florales, encajes, cofias y mantillas¹¹⁶ nos invitan a soñar con una indumentaria muy colorista (fig. 3.39).

La imagen llena de romanticismo que ofrecían los trajes inspirados en el majismo se convirtieron en el mejor símbolo de los valores nacionales, tal y como había sucedido en el siglo XIX, frente a la invasión napoleónica. La cantante y bailarina granadina conocida como la Bella Tortajada fue una de las artistas que traspasó las fronteras luciendo sobre el escenario este estilo de inspiración goyesca en su repertorio “cómico-lírico”¹¹⁷ de canciones populares y bailes españoles (fig. 3.38). Pero el icono de mujer castiza más reconocido ha sido y es el de Tórtola Valencia en la imagen comercial de los cosméticos “La Maja” de Myrurgia, que pudo estar inspirada en el aspecto lucido en la danza goyesca *La tirana* que formó parte del programa en su presentación en el Ateneo de Madrid en 1913 (fig. 3.37), o según María Pilar Queralt en un traje que lució

¹¹⁵ Página web Museos en Femenino. Didáctica 2.0. Vestido de maja. Documento de internet disponible en: http://www.museosenfemenino.es/museo_traje/cuerpos-modelables/vestido-de-maja [Consultado el 28-05-2015]

¹¹⁶ Teresa Sauret puntualiza que la mantilla es la única prenda de la “maja” que se convierte en el detalle castizo desde el siglo XVIII y se mantiene a lo largo del XIX. Cfr. SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987, p. 423.

¹¹⁷ “La célebre bailarina La Tortajada”. *Nuevo Mundo*, 01-03-1906, s/p.

en un baile de máscaras y que la propia Tórtola atribuyó a un diseño que ella misma había creado junto a Ignacio Zuloaga.¹¹⁸

Los complementos de identificación más castiza como la mantilla y el mantón tuvieron una gran repercusión como elementos independizados del conjunto de la indumentaria para la construcción iconográfica de las artistas, de manera que no solo fueron accesorios casi imprescindibles en el guardarropa de bailarinas y cantantes, sino que configuraron una prenda en sí misma que envolvía el cuerpo como si de un himation griego se tratara. Los retratos fotográficos de Berta Adriani o Julia Fons, vestidas exclusivamente con la sutil veladura de una mantilla, son el máximo exponente de la sicalipsis iconográfica de las mujeres de la escena (fig. 3.41). Ellas tuvieron el atrevimiento de desacralizar la mantilla de su verdadero significado: la fiel acompañante de la honestidad de las mujeres. En estos casos, “la mantilla facilita la insinuación y realiza la coquetería.”¹¹⁹

El éxito entre las clases populares convirtió al mantón de Manila, hacia mediados del siglo XIX, en una prenda típicamente española, olvidando así su venida del Lejano Oriente. Por ese motivo, el mantón aparece siempre en las pinturas de los cafés-cantantes como un “sobretudo” con el que se cubrían airosamente las mujeres, artistas o no, del pueblo. Pero en la iconografía referida a las féminas de la escena evidenciamos expresiones diversas en el uso de esta prenda. Para las bailaoras, además de un complemento del traje, identificativo con un estilo y con una nacionalidad, el mantón es una extensión del movimiento que potencia la expresividad de la artista. En cambio, cuando en su versatilidad es usado solo, como una prenda, bien sobre el escenario o bien en el retrato, esta pañoleta de grandes dimensiones otorga a la imagen femenina un poder provocativo y sugerente (fig. 3.40). Cuando Raquel Meller, envuelta en un mantón, se presentó sobre el escenario del *Olimpia*, Maeterlinck no pudo más que calificarla de una “suntuosa herejía”.¹²⁰

¹¹⁸ QUERALT, M. P.: ob. cit., pp. 54-55. El programa de su actuación en el Ateneo (1913) estuvo compuesto por *La muerte del cisne* de Saint-Saëns, la *Danza de Anitra* de Grieg y *La tirana* de Aroca, para la que utilizó, según Idoia Murga, el diseño de Ignacio Zuloaga. Cfr. MURGA, I.: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 79-80.

¹¹⁹ Reyero Hermosilla, en su libro *Desvestidas*, reflexiona sobre el uso que se hizo de esta prenda en el retrato del siglo XX. Cfr. REYERO HERMOSILLA, C.: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009, pp. 296-298.

¹²⁰ GÓMEZ CARRILLO, E.: ob. cit., 1923, p. 90. Este atrevimiento acabó provocando en la mente de las parisinas mil fantasías, como predijo el autor simbolista, pues lo consideraron una bella tela apta para transformarla en prendas de vestir.



3.38. La granadina Bella Tortajada, bailarina y cantante, gozó de la admiración del público europeo y, sin embargo, nunca actuó en España. *Historia del arte frívolo.*



3.39. Helena Cortesina (1904-1984), una de las artistas más versátiles. En su madurez desarrolló su carrera como actriz dramática en el teatro y el cine, donde se le atribuye haber sido la primera mujer directora y productora en España. *Mujeres de la escena 1900-1940.*



3.40. La bailarina Bella Leonor desarrolló su carrera artística con gran éxito en París. *Mujeres de la escena 1900-1940.*



3.41. Julia Fons fue muy reconocida en las zarzuelas del “Teatro por horas”. Debutó en el Teatro de la Zarzuela en 1899 y años después en el Eslava consiguió la gran fama con sus interpretaciones en las zarzuelas *La gatita blanca* (1905) y *La corte de Faraón* (1910). Foto de 1930. *Historia del arte frívolo.*

Otros de los estilos muy recurrentes en las artistas que se dedicaron a las canciones y bailes españoles fueron los trajes regionales (figs. 3.44). Si el majismo representó el modelo de lo nacional, estas otras caracterizaciones, inspiradas en la indumentaria popular geográfica, las identificaba con el modelo regional, aunque por extensión acabara incrementando el ideario de lo nacional. Pastora Imperio (fig. 3.42), Antonia Mercé (La Argentina), Encarnación López (La Argentinita), junto con otras muchas vestidas con volantes, sedas valencianas, mantones, flecos, peinetas, flores, mantillas y las que proclamaron el modelo masculino basado en la interpretaciones del traje tipo de la “escuela bolera”,¹²¹ con sombreros de ala ancha, calañés y monteras fueron, en la mayoría de los casos, los trajes menos sicalípticos (fig. 3.43).



3.42. Pastora Imperio.
La Opinión de Málaga.



3.43. Cándida Cortés.
Mujeres de la escena 1900-1940.



3.44. Avelina García. *Mujeres de la escena 1900-1940.*

Los vestuarios de reminiscencias históricas, inspirados en los atuendos griegos, medievales, barrocos, rococó o inspirados en el periodo del Directorio son algunos de los ejemplos de las caracterizaciones históricas eclécticas (figs. 3.45 y 3.46). En ellos se advierte la intención de contextualizar las actuaciones sin desdeñar la insinuación y exaltación del cuerpo y la belleza de las artistas.

¹²¹ Este modelo de traje surgió en el siglo XIX. Se caracterizaba por una chaquetilla corta ceñida, denominada marsellés, con profusión de decoración y rica botonadura que sería el precursor civil de la que será la indumentaria taurina. Cfr. GÓMEZ GÓMEZ, A. y GONZÁLEZ RODAO, C. (coords.): *Museo del traje. Guía 2006*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 53.



3.45. Rosario Leonis, figura destacada de las zarzuelas. Menos exitosa en su intento de ser estrella de las variedades. *Historia del arte frívolo*.



3.46. Celia Belamor surgió en los escenarios de las variedades durante el periodo de la Primera Guerra Mundial. *Historia del arte frívolo*.

Las modas contemporáneas fueron susceptibles de incorporarse a las representaciones de las artistas. Álvaro Retana dijo de Mariquita Reyes que fue una mujer elegantísima, que “solía pasear lujosamente ataviada en su coche de caballos por la Castellana y el Retiro, despertando envidia entre algunas damas de la alta sociedad...”¹²² La imagen pública de Estrella María Regina, de nombre artístico Mariquita Reyes, difundida a través del retrato fotográfico, se aleja de la de otras artistas (figs. 3.47 y 3.48). Ataviada lujosamente, como dijo Retana, se presenta con indumentaria contemporánea, de exuberante silueta en “S”, con busto elevado y cadera reclinada hacia atrás, acorde con el ideal de mujer encorsetada de la *belle époque*. Andaluza de nacimiento, creó un género propio de baile que se caracterizó por su “elegancia y distinción, conservando la gracia andaluza.”¹²³ Resulta bastante improbable que las imágenes que conocemos de ella se correspondan con su presencia escénica. Este hecho nos induce a pensar que Mariquita Reyes, consciente del reconocimiento peyorativo que tenían las mujeres que se dedicaban a estos espectáculos, creó una envoltura con la que se igualaba fuera del escenario a la clase de mujer virtuosa. Esta forma más de actuación fuera del escenario también fue secundada por Emérita Álvarez Esparza, tiple y cupletista a transformación, luciendo ricos atuendos de calle del nuevo estilo oriental de silueta fluida (fig. 3.50).

¹²² RETANA, Á.: ob. cit., 1964, p. 27.

¹²³ “Artistas españolas”. *Iris*, 04-04-1901, s/p.

La imagen de Teresita Calvó es la más evidente de cómo la rigurosa ropa de calle podía convertirse, con un ligero detalle, en pícaro y provocadora para lucir sobre el escenario (fig. 3.49). Refiriéndonos a la clasificación moral del vestido comentada por Gómez Carrillo, esta mujer estaría vestida con ropas que muy bien podrían ser decentes o medio decentes, pero la apertura central en la falda que le permitía enseñar la pierna - aunque cubierta con las prendas íntimas de las medias y los pololos- evidenciaba su picardía y acabaría categorizándola como indecente.



3.47. Mariquita Reyes. *Iris*, 04-05-1901.



3.48. Mariquita Reyes. *Historia del arte frívolo*.



3.49. Teresita Calvó. *Historia del arte frívolo*.



3.50. Emérita Álvarez Esparza. *Historia del arte frívolo*.

Por último, el diseño de otros muchos trajes, sobre todo los que se van confeccionando para las tiples y coristas de las producciones de la revista, son fastuosas fantasías que utilizan el cuerpo de la artista como soporte para concederle una imagen exuberante. Los trajes son diseñados desde un concepto de oposición; se exalta el cuerpo a la vez que se oculta con amplias prendas de formas geometrizadas. Se trata de un narcisismo decorado con amplios tocados, plumas y pedrerías brillantes (figs. 3.51 y 3.52).



3.51. Corista de una producción de una revista de los hermanos Velasco. Luce un vestido de Pepe Zamora. Foto hacia 1928. MNT.



3.52. Casilda Vela, primerísima tiple zarzuelera, conocida por su versatilidad interpretativa. *Historia del arte frívolo*.

4. EL GERMEN DEL TEATRO MODERNO EN LA ESCENA ESPAÑOLA: TEORÍA Y PRAXIS EN TORNO A LA REGENERACIÓN

4.1. Contexto teórico y praxis en la escena teatral española a finales del siglo XIX

En las postrimerías del siglo XIX, las críticas y el descontento provocados por los géneros más populares derivaron hacia la búsqueda de la regeneración del teatro español. Un sector de intelectuales, entre los que se encontraba Unamuno, defendió la idea de crear un teatro donde primase la calidad artística y ofreciese al público algo más que el supuesto entretenimiento del considerado teatro “menor”.

Pero no había una fórmula concreta para llevar a cabo dicha regeneración. Había quienes abogaban por retomar los clásicos castizos y en cambio, otros consideraban que había que optar por las tendencias foráneas de la literatura dramática, bien fuese el realismo o el simbolismo. Ante dicha diatriba opinaba Unamuno: “Por un lado Ibsen, por otro Calderón: lo sensato juntarlos [...] Útiles, indispensables tal vez, son los lunes clásicos, necesario revivir la vida de nuestro teatro y no menos necesario abrir el pecho a lo moderno...”¹ En cualquier caso, la intención de Unamuno era retomar el carácter docente del teatro.

En torno a esta idea de renovación también surgió la tendencia del *teatro poético*² que apoyaba un cambio protagonizado por nuevos y jóvenes poetas. Finalmente, el panorama teatral acabó por incorporar todas estas propuestas que se sumaron al todavía exitoso género sicaléptico y al declive del “Teatro por horas”. Fueron años envueltos entre la dicotomía del cambio o la continuidad de las obras, los autores y los actores de siempre, que sabedores del público que iba a ver sus funciones, se entregaban eficazmente a sus gustos.

En la primera década del siglo XX, Benavente, insistente en la idea de hacer un teatro distanciado del más comercial, hizo una llamada a los autores jóvenes:

Si queremos que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor, con desventaja, del cinematógrafo [...] no sea sólo el teatro la

¹ UNAMUNO, M. de, “La regeneración del teatro español” [1896], en UNAMUNO, M. de: *Obras completas, VIII. Ensayos*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 227-255.

² Jesús Rubio Jiménez dedica, en su libro *El teatro poético en España, del Modernismo a las Vanguardias*, dos ensayos a poner en valor el *teatro poético* en España en el primer tercio del siglo XX. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J.: *El Teatro poético en España, del Modernismo a las Vanguardias*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas [...]

Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, ya que hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos un lente de máquina fotográfica sin un alma dentro.³

Debemos aludir a la gran paradoja de Benavente, porque si hubo un autor querido y admirado por el público, sin lugar a dudas, fue él. Sin embargo, tal y como afirma César Oliva, a Benavente se le debe la auténtica ruptura con las formas escénicas finiseculares: “Ciertamente, su acierto consistió en dirigirse al mismo espectador que Echegaray, sólo que hablándole por derecho, en la comodidad del salón burgués, sin gritos ni alaracas. Esto le supuso el final del teatro declamatorio, y la presencia de fórmulas emparentadas con un realismo moderno.”⁴ A pesar de ser el autor más apreciado por los espectadores, su pretensión por llevar a escena textos para un público minoritario en sus proyectos “Teatro Artístico” (1899) y el “Teatro de los niños”(1909), propuesta sobre la que profundizaremos en el siguiente capítulo, evidencia el interés que mostró por no limitar el arte teatral a “un solo molde”.⁵

Manuel Martínez Espada, en 1900, ya dedicó en su libro *Teatro Contemporáneo* un capítulo al “Modernismo Teatral”.⁶ Su intención fue remarcar los escasos logros que se iban consiguiendo en este ámbito gracias a los jóvenes literatos encabezados por Jacinto Benavente. Este crítico defendía la juventud literaria como el único protagonista

³ BENAVENTE, J., “El Teatro de los poetas”. *El Heraldo de Madrid*, 13-07-1907, p. 1. Benavente dirigirá el punto de atención a la necesidad de hacer del teatro un arte no supeditado a la palabra, sino un modo de expresión donde se le concediese mayor importancia a la visualidad. La llegada a España del cinematógrafo acaeció unos meses después de su presentación oficial el 28 de diciembre de 1895 en París, exactamente el 15 de mayo de 1896, en el sótano del Hotel de Rusia. Aunque las clases superiores se sintieron atraídas al principio por el espectáculo, su rápida difusión por provincias propició que se hiciera muy popular entre el resto de clases sociales; hecho que condicionó a que los intelectuales y escritores españoles no comenzaran a tomarlo en serio y tener un juicio crítico favorable hasta 1905. Partidarios como Valle-Inclán o detractores como Unamuno debatían si era el cine un causante de la crisis teatral o si tenía valor artístico. Pero lejos de esas polémicas, otros literatos y hombres de teatro como Benavente o Martínez Sierra vieron en este medio un modo más de llevar a cabo sus proyectos artísticos, tomando como referencia la visualidad cinematográfica que podía trasladarse al teatro, por ejemplo en forma de pantomimas. Cfr. UTRERA R.: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981. UTRERA R.: *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid, JC. Monteión, 1985.

⁴ OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 322-323.

⁵ BENAVENTE, J., ob. cit., p. 1.

⁶ MARTÍNEZ ESPADA, M.: *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900, pp. 101-136. Documento de internet disponible en: <http://www.archive.org/stream/teatrocontempor00espa#page/n9/mode/2up> [Consultado el 13-02-2015] Apunta Rubio Jiménez que la calificación de *teatro modernista* no era invención de Martínez Espada, sino que ya circulaba entre las gentes del teatro. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J.: ob. cit., 1993, p. 13.

capaz de ofrecer un nuevo futuro teatral que debía de unir ideas y nuevas formas teatrales, sin quedar “reducido a ciertos límites, ni en su esencia ni en su forma.”⁷

Pero la poca decisión de los empresarios teatrales y un público, aparentemente, reacio a lo nuevo, condenaban a estas propuestas que surgían desde la escritura dramática a ser un teatro leído. Gregorio Martínez Sierra trató de encontrar una respuesta a este problema partiendo de la base de que los empresarios sabían que el público ya no estaba interesado por lo antiguo, y sin embargo, aquellos no se atrevían a programar este otro teatro temiendo malos resultados en taquilla:

Es digno de estudio el estado de ánimo del público actual, con respecto a las obras dramáticas: desdeña lo viejo y aún no ha aprendido a estimar y saborear lo nuevo; por lo cual, verdaderamente, es muy difícil darle gusto, y creo yo que los autores de buena fe que al mismo tiempo se sientan con la abnegación suficiente para renunciar a la popularidad inmediata, más que de halagarla, han de preocuparse de educar esta opinión estética que vacila, desorienta y no sabe a qué carta quedarse.⁸

En suma, el teatro andaba envuelto entre el criterio de los espectadores, de los empresarios teatrales y, en última instancia, del autor como el único personaje que podía resolver el dilema. Según Martínez Sierra, el problema residía en la escasez de “autores geniales” capaces de acercar al público los temas que realmente le interesaban, espejo de la sociedad contemporánea. Por eso justifica que el arte dramático ha de ser como es la vida; una vida, según Martínez Sierra, movida por los intereses individuales y no desde los grandes temas como la humanidad, la raza y el patriotismo, pero siempre tratándolos desde el prisma poético, es decir, desde la esencia de los hechos.⁹ En este breve ensayo, Martínez Sierra solo abordaba el problema del público y los intereses de este como condicionantes del arte teatral, sin embargo no hizo referencia alguna a cómo proceder en la representación.

Junto con la renovación de la escritura dramática, los cambios más importantes que se requerían en el teatro eran implementar la formación del actor, buscar nuevas fórmulas para modernizar el montaje teatral y consolidar la figura del director de escena, siendo esta determinante porque de sus criterios dependerían todos los medios de la escenificación.

⁷ MARTÍNEZ ESPADA, M.: ob. cit., p. 124.

⁸ MARTÍNEZ SIERRA, G., “Algunas consideraciones sobre el teatro moderno”. *Alma Española*, 14-02-1904, pp. 5-6.

⁹ *Ibidem*.

En el siglo XIX, las funciones de dirección, como sucedía en Europa, habían recaído en los autores o actores. En palabras de Patrice Pavis “habrá que esperar hasta el naturalismo -en particular, el duque Georges II de Meiningen, A. Antoine y K. Stanislavski- para que la función se convierta en una disciplina y en un arte en sí.”¹⁰ Pavis, al igual que otros estudiosos, apoya la idea de que el director de escena fue una figura presente en toda la historia del teatro que evolucionó hasta quedar configurada, a mediados del siglo XIX, como una personalidad exclusivamente dedicada a la coordinación de todos los elementos de la puesta en escena. Análisis como los aportados por Juan Antonio Hormigón confirman esta misma evolución en España, análoga en sus planteamientos teóricos, pero distanciada en el tiempo y en las posibilidades de hacerla realidad con respecto a la situación europea, por lo que la figura independiente del director de escena en España no llegó a consolidarse hasta inaugurado el siglo XX.¹¹ César Oliva sugiere que quizás Adrià Gual fuera el precedente en España de ese tipo de director, que tardó en arraigar porque los autores seguían proponiendo la visión de la obra en escena:

Ellos, con la lectura inicial del texto, ritual en el que se reunía a toda la compañía, daban instrucciones a los actores, tonos para sus personajes, formas de entradas y salidas, en una palabra, el espíritu de la obra. De ahí que con frecuencia la tarea de autor se solapara con la del director y, como hemos indicado, con la del propio empresario.¹²

Y si no eran los autores, eran los primeros actores los que como empresarios teatrales, productores y divos acababan eligiendo un repertorio a su medida, con una puesta en escena, en la mayoría de los casos, de poca calidad artística y del agrado del público. Diversos documentos como los tratados de declamación, los proyectos para la creación de escuelas teatrales o simples artículos decimonónicos incidieron sobre la importancia de mejorar la dirección escénica en nuestro teatro. Destinados siempre al futuro actor, estos escritos exponían ciertas directrices para organizar la representación teatral. Uno de los más completos y tempranos en el tiempo, en cuanto a la configuración de la labor que el director debía ejercer, fue la reflexión ofrecida por Milá i Fontanals en su *Manual de declamación* (1848):

¹⁰ PAVIS, P.: *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 134.

¹¹ HORMIGÓN, J. A., “Inicios de la dirección de escena en España”. *ADE* nº 100, abril-junio 2004, pp. 52-61.

¹² OLIVA, C.: *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 20.

Dirección de escena.- Debe todo actor tener conocimientos en este punto, si no para saber dirigir, a lo menos para aprender a ser dirigido. El arte más difícil consiste en saber reducir los medios y las pretensiones de cada parte de modo que constituya o la armonía del total, o la consecución de lo que se llama un buen conjunto. Débense graduar las escenas de semejante naturaleza, dando un colorido más fuerte a las más importantes, y no representado de la propia suerte dos escenas en que dominen mismas pasiones, aunque en diferentes grados. El director de escena debe atender, como es sabido, a la propiedad histórica en las decoraciones y en los trajes.¹³

En la brevedad de este texto se vislumbra la idea del director como el artífice imprescindible para organizar todos los medios del hecho escénico, con el fin de ofrecer ante el espectador una obra total. Conscientes de que los teatros van evolucionando técnicamente con la incorporación de la electricidad, las escenografías corpóreas, los planteamientos estéticos fundamentados en la veracidad histórica para el tratamiento de los decorados y del vestuario, así como las consideraciones para mejorar las caracterizaciones del actor y la interpretación, hacen que se ponga en valor el trabajo de una persona dedicada en exclusividad a coordinar y armonizar todos estos medios.

No obstante, no deja de ser un planteamiento emergente vinculado a las teorías decimonónicas que defendían la rigurosidad histórica como la mejor fórmula para la plástica escénica. Solo a finales de este periodo, cuando se hubo superado la representación de la realidad, comenzó a ser prioritaria la búsqueda de otros modelos visuales,¹⁴ menos explícitos pero más sugerentes para el espectador.

Posteriormente, en 1860, Julio Nombela incorporaba la dirección de escena como una asignatura teórica en su *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral*, con la finalidad de colocar “al artista”, es decir, al actor “en condiciones no sólo de ejecutar sino de dirigir la complicada representación...”¹⁵

¹³ MILÁ I FONTANALS, M.: *Manual de declamación*. Barcelona, Imprenta y Fundición de Pons y C., 1848, p. 25. Documento de internet disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=X9q-yEiD7qUC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA18> [Consultado el 27-05-2015]

¹⁴ Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J., “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del Teatro Español*, tomo II. Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1844.

¹⁵ La asignatura con el nombre de Dirección de escena se impartiría en dos años y comprendería: “en el 1º.- Historia General; Cronología; Ritos, Ceremonias, Usos y costumbres antiguos y modernos; Arqueología e Indumentaria; en el 2º.- Generalidades científicas y particularmente de la Física y la Química; Arquitectura y mecánica en sus aplicaciones al Teatro; Nociones de las artes liberales y manuales que concurren al decorado, atrezzo, guardarropía, sastrería y peluquería teatrales; Bibliografía y Dirección Artística.” Cfr. NOMBELA, J.: *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del Arte Teatral*. Madrid, Imprenta del Hospicio, 1880, pp. 12-14.

Bajo el mismo sentido, pero incluso más preciso en sus comentarios fue Narciso Díaz de Escovar,¹⁶ en el breve manual que escribió para los alumnos de la Academia Provincial de Declamación de Málaga, en 1898:

No solo debe cuidar de la elección, preparación y ensayo de obras, sino que su consejo debe ser decisivo para los actores. Sus advertencias no han de ser discutidas y es oportuno consultarle en la más pequeña duda. Ningún artista debe aceptar la dirección escénica sin gran práctica, ilustración no común y estudios especiales de Literatura, Reglas Teatrales y, cuantas artes se relacionan con el Teatro.¹⁷

Si bien Escovar se está dirigiendo a alumnos de interpretación, con sus consejos no parece que esté pensando en la simple posibilidad de que un actor pueda o deba hacerse cargo de la dirección. Más bien considera al director como una figura dedicada exclusivamente a ese trabajo, que como buen conocedor de todos los entresijos y medios para recrear los textos dramáticos sobre el escenario, será el que posea toda la autoridad. Por tanto, la cita vela un consejo dirigido al futuro actor, con el fin de que este entienda que su obligación es acatar las directrices marcadas por el director de escena.

Pero, ¿qué repercusión iban teniendo estos planteamientos teóricos en la escena? Cita Juan Antonio Hormigón al actor Emilio Mario como unos de los primeros directores de escena en España que incorporó en sus actuaciones las concepciones estéticas basadas en la reproducción verista de la realidad, que conoció a través de los escritos de Enrique Gaspar.¹⁸ Asevera Hormigón que los documentos que han llegado hasta nosotros en forma de descripciones y alguna fotografía muestran el interés y los intentos de este actor y director autodidacta por dotar de propiedad a los personajes y a la escenificación:

Le es deudora la escena española al actor insigne de una de las circunstancias que más avaloran las extranjeras, y que él ha logrado implantar en las nuestras, dando la norma a todos los teatros en tan vitanda cuestión: la propiedad en el decorado. Ya, fuera de España, habíase llegado

¹⁶ Narciso Díaz de Escovar y José Ruiz Borrego fundaron en Málaga, en el último tercio del XIX, la *Academia de Declamación*. Cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Historia del Arte de Málaga. Artes escénicas en Málaga*, tomo 24. Málaga, Prensa Malagueña, 2011, p. 92.

¹⁷ DIAZ DE ESCOVAR, N.: *Conocimientos escénicos para uso de los alumnos de la Academia Provincial de Declamación de Málaga*. Málaga, Imprenta de Antonio Urbano, 1898, p. 11.

¹⁸ El escritor Enrique Gaspar, en su dedicación al teatro lejos de los escenarios españoles, tanto como dramaturgo como director, es presentado por Juan Antonio Hormigón como una pieza clave por la influencia que ejerció sobre su amigo el actor Emilio Mario. Gaspar proponía una visión de conjunto y una concepción escénica próxima al naturalismo de André Antoine. en la evolución de la concepción escénica. Cfr. HORMIGÓN, J. A., ob. cit., pp. 52-61.

a la más escrupulosa verdad en las tablas, y todavía continuábamos aquí sirviendo a la vista del público pollos de cartón y té por cerveza. Emilio Mario rompió contra semejantes convencionalismos, y en fuerza de estudio, paciencia y dinero, ha conseguido que las obras representadas bajo su dirección resulten verdaderos cuadros tomados de la realidad, con todos sus característicos detalles: el natural mismo.¹⁹

Frente a estas propuestas de imperante naturalismo, Adriá Gual con su *Teatre Íntim* en 1898, comenzaba a proponer una plástica escénica desde las influencias simbolistas de Paul Fort y Lugné-Poe. Tan solo un año después, Benavente ponía en marcha con su “Teatro Artístico” una de las primeras iniciativas para promover cambios en los montajes teatrales madrileños. Esta tímida experiencia, que según María Lejárraga le surgió a Benavente “en una de sus horas caprichosas”,²⁰ dio lugar, sin embargo, a estrenos interesantes como *La fierecilla domada*, de Shakespeare, *Cenizas* de Valle-Inclán y *Despedida Cruel* de él mismo. Este proyecto de corta duración tenía una débil estructura que se basaba en un grupo de amigos, entre los que estaba el joven Gregorio Martínez Sierra, que junto con Valle-Inclán y el propio artífice de la idea actuaron entre figuras de la interpretación de la talla de Concha Catalá, Rosario Pino o Josefina Blanco. Los escasos recursos económicos para la realización de las puestas en escena hubieron de suplirse con la creatividad de sus miembros, pues recuerda María Lejárraga que “en mi casa se prepararon la mayor parte de los extravagantes lazos y escarapelas con que se engalanaron los actores.”²¹

Hemos intentado analizar cuáles fueron las posibles innovaciones que Benavente o Valle-Inclán llevaron a cabo en la puesta en escena a través de las críticas que se publicaron de los primeros estrenos.²² Pero la prensa solo se pronunció sobre el éxito de los textos interpretados y del trabajo actoral, convirtiéndolos así en los dos pilares fundamentales del nuevo arte expuesto. En cuanto al resto de medios solo hemos podido leer el siguiente comentario en *La Correspondencia de España*: “Necesitamos además que todos los elementos que habían de concurrir a la producción del efecto artístico -la interpretación como el drama- respondiesen al fin perseguido.”²³ Este fin no era otro

¹⁹ Esta línea iniciada por Emilio Mario (1838-1899) fue secundada por Díaz de Mendoza junto con su mujer María Guerrero. Este tema se aborda en el epígrafe 4.1.1. Cfr. HORMIGÓN, J. A., ob. cit., pp. 52-61.

²⁰ MARTÍNEZ SIERRA, M.: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 98.

²¹ *Ibidem*, p. 99.

²² En el apéndice del capítulo 4 se recogen cuáles fueron los estrenos del “Teatro Artístico” de Benavente.

²³ BLASCO, R., “Teatro artístico”. *La Correspondencia de España*, 13-12-1899, p. 3.

que el de simplificar al máximo la composición y producción con el fin de adaptarse al estilo depurado de los textos. Del vestuario la prensa no hizo ninguna mención ni descripción al respecto. Atendiendo a los recuerdos de María Lejárraga, anteriormente mencionados, es muy probable que los actores estuvieran caracterizados y vestidos con recursos que ellos mismos aportarían; un hecho que por otra parte era habitual en la escena española y no estaba exento de polémicas, pues esta situación condenaba a la escena a una precariedad a menudo cargada de anacronismos e incoherencias.²⁴

En cambio, la crítica contemporánea destacó la labor de Benavente como director, comparándolo con André Antoine o Lugne Poé:

Antoine, al crear su Teatro Libre en Francia, se reveló desde luego como un actor excelente y un director y maestro de primerísimo orden; otro tanto le ocurrió a Lugne Poé, fundador de otro teatro artístico, *L'Oeuvre*. Creemos a Benavente director tan inteligente como aquellos. Ponga su esfuerzo en reunir y sacar actores para su teatro Artístico, en trabajar sin descanso un mes o dos, cuanto sea preciso, en el ensayo de cada obra, en escoger con verdadero escrúpulo de artista [...] las comedias que hayan de estrenarse...²⁵

Dentro de este ambiente de renovación, conviene mencionar el experimento de Alejandro Miquis.²⁶ En 1908, junto con un amplio apoyo de firmas, entre las que había literatos, actores, artistas y críticos teatrales, animaba a todos aquellos que quisieran alejarse del industrialismo imperante a entrar “en un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte.”²⁷ Y no olvidaba, como tampoco lo hicieron Benavente o Martínez Sierra, el aspecto didáctico hacia el público, que era el último que con su criterio daría el éxito o derrumbaría cualquier novedad. Por ese motivo, Alejandro Miquis les hace saber a aquellos interesados en formar parte de su proyecto que deberían abordar la ardua tarea de “constituir un público de vanguardia”.²⁸ Su llamamiento era dirigido a todos los integrantes del hecho espectacular:

²⁴ Este tema será tratado en el epígrafe 4.1.1.

²⁵ BLASCO, R., ob. cit., p. 3.

²⁶ Alejandro Miquis, seudónimo de Anselmo González. Intelectual y crítico teatral, publicó sus artículos en revistas como *Diario Universal* o *Nuevo Mundo*. Para conocer su labor crítica, cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J., “Anselmo González, ‘Alejandro Miquis’”. *ADE* nº 77, octubre 1999, p. 288.

²⁷ Alejandro Miquis adoptó esta fórmula de Lucien Muldfeld en su Manifiesto del Teatro de Arte (1908). Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J. (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 215-216.

²⁸ *Ibidem*.

Queremos con nosotros a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro, a cuantos quieran trabajar en esa elevación que ha de darnos el definitivo derrumbamiento de las fórmulas viejas que oprimen y anquilosan el arte escénico; el arte escénico que, por ser la vida misma en acción, mayor libertad y movimiento necesita.²⁹

Este grupo que se presenta libre de prejuicios en pro de la Belleza, señalaba sin embargo su moderación para no traspasar los límites de aquello que pudiese ser pecaminoso o atrevido. No deja de ser llamativa esta premisa, contradictoria con la intención de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro, ya que está imponiendo unos límites que pueden suponer un impedimento para conseguir dicho objetivo. A nivel plástico, afirma Dru Dougherty que las obras escenificadas siguieron “la pauta del realismo escénico”.³⁰ Aunque el realismo no dejaba de ser una novedad para el momento, que muy pocos conseguían llevar a la escena, parece curioso que un proyecto de esta índole no se atreviese con la estética simbolista.

4.1.1. Veracidad histórica y realismo en el vestuario de la Compañía dramática Guerrero-Mendoza

Somos algo olvidadizos, y ya no recordamos con la justicia que merecen a los iniciadores de la evolución plástica al montar sus obras, y no hay que remontarse mucho para reconocerlo. Empresas cultivadoras, con éxito constante (sobre todas, la de Guerrero-Mendoza, que fue la que produjo la más completa evolución). Dejaron bien patente esa no despreciable condición, de buen gusto, de arte exquisito y plausible, aunque por ser de casa sean más discutidas.³¹

José Dhoy,³² en una de sus numerosas crónicas dedicadas a reflexionar sobre la coherencia y propiedad plástica que debía desprender la caracterización, el vestuario y la escenografía de toda puesta en escena, hacía esta defensa del trabajo de la Compañía dramática María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza frente a la “plasticidad sintética” como único recurso adoptado por “los modernos” en nuestro escenario:

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ DOUGHERTY, D., “Una iniciativa de reforma teatral: el grupo ‘Teatro de Arte’ (1908-1911)”, en PEIRA, P. et al. (coords.): *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV. Madrid, Castalia, 1988, pp. 177-191.

³¹ DHOY, J., “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 01-03-1928, p. 14.

³² Dhoy es el seudónimo del ilustrador y cartelista José María del Hoyo. Colaboró, entre otras publicaciones, en *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Esfera* y *Mundo Gráfico*.

Todas las tentativas son muy respetables, como las opiniones, pero esto no quiere decir que haya de adoptarse el procedimiento *simplificativo* usualmente y debe alternarse, a nuestro juicio, sin desdeñarlo, con el considerado *demodé*, sobre todo si éste, en su resolución, está encomendado a pintores o dibujantes cuyos estudios preliminares del color y la forma (elementos esencialísimos de la plástica) tendrán siempre más gráfica expresión que los facilitados por quien no posea condiciones tan eficaces para conseguir la más ajustada interpretación plástica.³³

Dhoy estaba defendiendo una plástica amparada en las necesidades y la figura del director como determinante para marcar las más apropiadas directrices, y al artista plástico como el mejor integrante para dicho menester:

Cuantos espectáculos conocemos de distintas nacionalidades, organizados por Empresas poderosas y dirigidos por cerebros especializados, apreciamos en ellos la variedad y fastuosidad que exigen las obras, servidas con esplendidez, según requieran o no sus caracteres o sus ambientes, pero desde luego, bien lejos del mezquino [...] con que nos quieren convencer los directores de escena *modernos*, satisfechos a su modo de la propiedad escénica avanzadísima que nos pretende reflejar.³⁴

No solo Dhoy supo reconocer la labor de dicha compañía a tiempo pasado, otros críticos reconocieron la aportación del matrimonio al panorama escénico español. En 1906, Enrique Sá del Rey llegó a considerar que “cuando Fernando Díaz de Mendoza se dedicó de lleno a la profesión de actor, agonizaba en España el arte dramático. [...] Sus bodas con María Guerrero fueron el comienzo de la regeneración artística del olvidado y pobre teatro Español.”³⁵

El matrimonio formado por los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza hicieron del Teatro Español³⁶ un nuevo espacio reformado para acoger un teatro de calidad, constituido por un repertorio con gran variedad de carteles del teatro clásico español, junto con los contemporáneos más exitosos: Echegaray, Benavente, los Álvarez-Quintero, Galdós, Dicenta, entre otros, alternándolos con estrenos de autores extranjeros como Maeterlinck y Bernstein (fig. 4.13). La concepción plástica de sus

³³ DHOY, J., ob. cit.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ SÁ DEL REY, E., “Artistas en la Intimidad. La Guerrero y Mendoza”. *El Arte de el teatro*, 01-02-1907, pp. 7-10.

³⁶ Tras hacerse cargo de una gran rehabilitación y reforma, Ramón Guerrero, junto con su hija María Guerrero, abrieron de nuevo las puertas del Teatro Español en 1895. Derribos, incendios y nuevas construcciones engloban la historia de este edificio teatral, que también había recibido el nombre del Teatro del Príncipe, y que se alza sobre el solar del antiguo corral de comedias del siglo XVI, el Corral de la Pacheca. Cfr. Página web del Teatro Español. Documento disponible en: http://www.teatroespanol.es/teatro_espanol_madrid/historia.php#history [Consultado el 24-02-2015]

propuestas escénicas es la imagen contrapuesta al anhelo de la juventud que defendía la modernidad, pero es, en cambio, desde que los Guerrero-Mendoza iniciaran juntos su andadura personal y artística a partir de 1896, la aportación más valiosa en cuanto al tratamiento verista de la escenificación en nuestro teatro.

El *modus operandi* de dicha compañía estaba basado, como acabamos de mencionar, en la exigencia verista que se mantendría al orden de las premisas del autor y de la plástica como símil del contexto histórico y ambiental requerido. En este sentido, sus propuestas no solían pasar desapercibidas para la prensa, que ponía en valor, junto con la interpretación, la propiedad a nivel espacial con la que servían los textos y la extraordinaria realización de los trajes, siempre acorde al tipo de obra y a los personajes.

La Compañía Guerrero-Mendoza asumió el alto coste de este propósito, que evolucionaba según iban formándose en sus viajes dedicados a estudiar e investigar las corrientes europeas más novedosas. Fernando Díaz de Mendoza, en 1903, declaraba para *El Liberal* de Murcia: “Aparte de lo que nos seduce el asistir al trabajo escénico de los grandes artistas, nos lleva al extranjero el propósito de estudiar procedimientos de decorado, *mise en scène* o indumentaria. Los teatros ingleses son en ese orden teatros modelos”.³⁷ Meses más tarde se anunciaba en otro artículo de prensa:

La empresa Guerrero-Mendoza, en su afán de llegar, en cuanto a la representación de las obras se refiere, a la más perfecta reproducción de la vida real, ha empleado un nuevo procedimiento en la construcción del decorado de esta obra, sustituyendo en la decoración del primero y segundo acto la tela o papel pintado por las maderas, telas y bronces que se emplean en los interiores más lujosos. Sobre este fondo de realidad, los muebles contruidos por la casa Lissarrag, con arreglo a los últimos modelos ingleses, convierten el escenario en habitación lujosísima sin detalle alguno convencional.³⁸

³⁷ Artículo citado por HORMIGÓN, J. A., ob. cit., pp. 52-61.

³⁸ *Ibíd.* La obra a la que se hace referencia es *La desequilibrada* de Echegaray.



4.1. María Guerrero, junto con sus modistas, dirigiendo la confección de uno de los trajes que lucirá en escena. *La Esfera*, 28-11-1914.

María Guerrero se encargó con maestría de diseñar el vestuario de su repertorio. Ella misma le reconoció a Carmen de Burgos que visitaba el Museo de Pinturas, a pesar de conocer bien la historia del traje.³⁹ Estas declaraciones no dejan de ser significativas para los que abordamos el estudio histórico de la indumentaria escénica, porque en contraposición a los caprichosos gustos y habitual descontextualización y anacronismos que había sufrido este medio expresivo por parte de los grandes divos y divas decimonónicos, ahora el traje comenzaba a ser considerado un signo más que debía lucir en armonía junto con el resto de elementos escénicos. Igualmente, algunos artículos dedicados a hacer balance de las distintas temporadas de la compañía, aportaban datos suficientes sobre el tipo de empresa que María regentaba con su marido: “se han estrenado 42 decoraciones y los muebles, trajes y *atrezzo* correspondientes a los 42 lugares...”⁴⁰ Quiere decir que el caso Guerrero-Mendoza comenzaba a ser una importante excepción en el modo de entender la escena y producir en nuestro país.

En este aspecto, los tratados y manuales de declamación vuelven a ser referentes para seguir la evolución ideológica en cuanto a la concepción del vestido escénico, pues hasta que no se vaya consolidando la figura del director de escena y los productores decidan hacerse cargo de este gasto, los trajes seguían siendo una responsabilidad del actor. No obstante, esta costumbre estaba siendo cuestionada por los tratadistas.

³⁹ BURGOS, C. de: *Confidencias de artistas*. Madrid, Juan Pueyo, 1917, pp. 60-61.

⁴⁰ “De España a América. La Guerrero y Mendoza”. *La Correspondencia de España*, 10-04-1906, p. 1.

Sebastián Carner, en su *Tratado de Arte Escénico* publicado en 1890, reclamaba que los equipamientos de los teatros debían contener “trajes de todas las épocas, de todos los países y de todas las clases y categorías sociales”,⁴¹ para que el director hiciera uso de ellas y pudiera vestir las obras con propiedad. En esta misma línea, Andrés Prieto declaraba que la indumentaria debía pasar a ser responsabilidad de la empresa, con el fin de evitar que los actores “perdieran demasiado tiempo con este asunto” y para conseguir mayor uniformidad y coherencia en su tratamiento.⁴²

Pero como era un problema de difícil resolución, los teóricos siguieron aportando información al futuro actor de cómo debía vestirse para la escena. Así, Narciso Díaz de Escovar, en sus apuntes para uso de los alumnos de la Academia Provincial de Declamación de Málaga anteriormente citados, dictaba:

El actor debe cuidar mucho de cuanto al vestido se relaciona. Los trajes de época, con sus más insignificantes detalles, no debe usarlos sin previa consulta con un Director ilustrado, para evitar anacronismos ridículos.

En la comedia del día, toda prenda pasada de moda es de mal efecto. De estos detalles dependió más de una vez el fracaso de un artista discreto.⁴³

Y continuaba corroborando que era obligación del artista hacerse cargo, por norma, de la indumentaria: “Los trajes de día son de su cuenta, y solo en determinadas obras de época o capricho les serán proporcionados por la Empresa.”⁴⁴ El actor Julián Romea, en su manual de declamación de 1858, orientaba a los actores en cómo cultivarse en el arte de los trajes indicándole una serie de obras donde poder obtener información para concebir la indumentaria con exactitud y les recomendaba la visita al Museo de Madrid.⁴⁵

⁴¹ CARNER, S.: *Tratado de Arte Escénico*. Barcelona, La Hormiga de Oro, 1890, p. 93.

⁴² Citado por RUBIO JIMÉNEZ, J., ob. cit., 2003, pp. 1803-1844.

⁴³ DIAZ DE ESCOVAR, N.: ob. cit., p. 8.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁵ Julián Romea recomendaba a los alumnos de declamación consultar para la recreación histórica de trajes españoles: *Las Partidas de don Alfonso el Sabio*, *La Historia general de España* del P. Mariana, *Los Anales de Sevilla* de Zúñiga, *Los Anales de Aragón* de Argensola, *Las Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita y la lectura de *Los Romances moriscos* del Romancero general. Para el conocimiento de trajes de otros países: *Tratado de Armas, máquinas de guerra, banderas e instrumentos militares* de Luis de Gaya, *Armas y armaduras* de Asselincan, *Trajés, armas, muebles, arquitectura, coronas, cetros, etc.* de Herbé, *Historia universal* de César Cantú, *Atlas de batallas célebres* y *Le Moyen Age et la Renaissance*. Para ver la cita completa con las ediciones, cfr. ROMEA, J.: *Ideas generales sobre el Arte del Teatro. Para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1858, pp. 129-130.



4.2 y 4.3. María Guerrero, como Doña Isabel de Castilla, en diferentes escenas de *Las flores de Aragón*. *La Ilustración Artística*, 07-12-1914.

No solo las imágenes de las producciones publicadas en prensa confirman la calidad y propiedad histórica de los montajes teatrales de la Compañía Guerrero-Mendoza, también la iconografía de María Guerrero a través del retrato pictórico o fotográfico es una fuente de documentación precisa. Para la actriz, el retrato era el mejor sustituto de la palabra. Reservada en sus declaraciones por el temor a desagradar a su público,⁴⁶ las imágenes se convertían en el mejor medio para divulgar su calidad artística, y el traje el mejor complemento para avalarla.

Durante la conversación que mantuvo con Carmen de Burgos en 1914, la actriz estaba procediendo a un cambio en su *toilette* escénica del personaje histórico de la Princesa Doña Isabel de Castilla.⁴⁷ La prenda con la que comenzaba a caracterizarse fue descrita por la periodista como “un soberbio traje de terciopelo morado, bordado en oro.”⁴⁸ La impresión que le causó fue tal que acabó cuestionándole a María Guerrero su aparente riqueza, según ella inapropiada para el momento histórico representado: “Un traje más lujoso, seguramente, que los que llevaría Doña Isabel [...] La Historia nos cuenta cómo componía el sayo de velludo de su esposo, y no creo que fuese muy cuidadosa de su *toilette*, a juzgar por el voto de no mudar de camisa durante el cerco de

⁴⁶ Declaraba la propia María Guerrero ante la presencia de Carmen de Burgos que nunca se había dejado “*interviewar*” porque no quería contrariar al público con sus comentarios. La situación, cuánto menos, no deja de resultar curiosa y cómica: María Guerrero recibía en su “cuarto” a la periodista y sin embargo, se negaba a contestarle las preguntas. Podemos interpretar que la actriz, con este modo de actuar, estaba defendiendo su intimidad de su propio personaje “María Guerrero”. BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, pp. 58-59.

⁴⁷ Se trata de la obra de Eduardo Marquina *Las flores de Aragón*, estrenada en el teatro Princesa el 30 de noviembre de 1914. Cfr. MARQUINA, E.: *Las flores de Aragón*. Madrid, Renacimiento, 1915, s/p. En el texto dramático se describía el espacio escénico, pero no el vestuario.

⁴⁸ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 59.

Granada.”⁴⁹ Comentario del que la actriz salió airosa, demostrando su instrucción sobre este medio expresivo: “Sin embargo- dice la Guerrero-, de aquella época quedan trozos de tela verdaderamente admirables..., como los bordados... No se hace nada semejante ahora. ¿Recuerda usted las casullas que hay en El Escorial?”⁵⁰ (figs. 4.2 y 4.3).

En su “cuarto”, rodeada de objetos personales, maniquíes, complementos y textos, la retrató Daniel Vázquez Díaz mientras María procedía cuidadosamente a caracterizarse. La pintura, enmarcada por cortinas, sugiere que el pintor está jugando con la idea de un escenario en el que la actriz representa una escena cotidiana (fig. 4.4). En él vemos a María envejecida, con un rostro cansado y mirada nostálgica dirigida hacia el espectador. Esta imagen pausada en el tiempo y de distantes tonos fríos nos remite, sin embargo, a la fotografía en la que la actriz, mucho más joven, está inmersa junto con sus modistas en la creación del traje teatral (fig. 4.1). En ambos casos, María Guerrero es la absoluta protagonista y no el personaje que representará en la escena. Vázquez Díaz, con esta obra, estaba haciendo un homenaje a toda una vida dedicada al arte dramático.



4.4. *Retrato de María Guerrero*. Daniel Vázquez Díaz, 1933. MNT.

Sin embargo, en los retratos de Joaquín Sorolla (fig. 4.9) o Raimundo de Madrazo (fig. 4.6) ya no vemos a la actriz, sino a los personajes que, en última instancia, eran los

⁴⁹ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 61.

⁵⁰ *Ibidem*.

que acababan concediéndole el prestigio y distinción profesional. A la edad de 24 años, Raimundo de Madrazo la inmortalizaba en 1891 con uno de los personajes de la tradición dramática española más afamados, Doña Inés de Ulloa (fig. 4.5). Ataviada con el hábito que ella misma mandó a confeccionar tras documentarse, vemos la inocencia y pureza del personaje, pero no a la actriz que la representaba. Cuando María Guerrero interpretó por primera vez en el Teatro Español a Doña Inés, un cronista le dedicó una reflexión a su gran capacidad interpretativa, reconociéndole que su intervención en *Don Juan Tenorio* la había revelado “como una verdadera artista”, y también remarcó su esmerada dedicación en la recreación de la plástica del personaje:

También se ha esmerado María Guerrero en vestir con propiedad el hábito que correspondiera a Doña Inés. Dícese que, deseosa de inspirarse en la realidad, María Guerrero escribió a un amiga suya, que está en un convento de la misma orden monástica, en que se supone en el drama de Zorrilla que estaba Doña Inés, pidiéndole una muñeca vestida exactamente con los mismo arrequines que allá en aquel claustro usan. Llegada la muñeca religiosa en miniatura a manos de María Guerrero, enviola a la mejor modista de Madrid, con encargo de hacer en grande el hábito y las tocas que allí iban en pequeño. Por esto también María Guerrero es acreedora a la entusiasta ovación que ha recibido en el Español.⁵¹



4.5. María Guerrero en el papel de Doña Inés de Ulloa. *La Esfera*, 24-02-1917.



4.6. *La actriz María Guerrero como Doña Inés.* Raimundo de Madrazo y Garreta, 1891. MNP.

⁵¹ SILES, J. de, “Campana Teatral”. *Revista de España*, noviembre y diciembre 1890, p. 130.

En la revista dirigida por Jacinto Benavente *Vida Literaria*, en 1899, Rubén Darío apostaba por María Guerrero como la única regeneradora del teatro español, y lo hacía como ya lo había hecho Leopoldo Alas⁵² un año antes, ensalzando las cualidades físicas: gesto, voz y figura de la actriz:

A la aparición de María Guerrero en escena, entreví la posible resurrección de España ¡Oh Dios! La adorable ‘rica hembra’ con su vestido esponjoso, renovado de Velázquez gran rosa viviente, sonriente de una hermosa sonrisa, luminosa con la negra mirada de sus hermosos ojos españoles, bajo la fina peluca rubia, irresistible de gracia con su gesto encantador. Su voz armoniosa y vibrante resucita la música de Lope, el encanto arcaico de la obra pura de la grande España.⁵³

Pero Rubén Darío se detiene para describirla con su traje de actuación con la misma minuciosidad que recogería con sus pinceles Joaquín Sorolla (fig. 4.9). Salvando las distancias en el tiempo ambos, poeta y pintor, nos la presentaron en su cuidada caracterización del personaje de Finea, de la obra de Lope de Vega *La dama boba* (fig. 4.8). El traje estaba inspirado directamente en el retrato de *La infanta doña Margarita*

⁵² Ángeles Ezama Gil recuperó y analizó, en 1989, un artículo de Clarín dedicado a María Guerrero. Se tenía constancia de este escrito porque el 2 de agosto de 1894, Galdós recibió una carta de María en la que le preguntaba si había leído el artículo que Leopoldo Alas le había dedicado. Ezama Gil confirma que dicho artículo “fue publicado en los números 2 y 3 de la revista madrileña *Los Apuntes*, correspondientes a los días 19 y 26 de julio de 1894, respectivamente.” El texto en cuestión es una extensa alabanza hacia el buen quehacer teatral de la actriz, con el fin de proponerle el papel protagonista de la obra que estaba escribiendo, *Teresa*. Clarín reconoce en María Guerrero el ideal de un buen actor que se pone al servicio del poeta y no como en el caso del cómico vanidoso que se cree el creador. En la segunda parte del artículo, Clarín fija la atención en el modo de trabajar la interpretación, el aspecto escénico, que según las palabras del poeta “no pretende deslumbrar con trajes de escandaloso lujo” y, por último, reflexiona sobre las cualidades físicas: figura, voz y gesto, como los tres pilares fundamentales que debe poseer un buen actor. Según el examen crítico de Leopoldo Alas, María Guerrero sabía hacer un buen uso del gesto: “La Guerrero está todo el tiempo en su papel; sabe cumplir con él hasta cuando calla, hasta cuando los demás personajes, y con ellos el público, se olvidan de ella [...] hace adelantar la psicología de su papel con la expresión del gesto, mientras calla y oye a los demás o medita”. En cuanto a la voz, reconocía que era su cualidad más poderosa, la que difícilmente olvidaría el público: “ríe con la voz, canta de alegría con la voz hablada de modo artístico, sugestivo y significativo; sobre todo llora con la garganta como pocas mujeres; las lágrimas del sollozo, de la queja, logran en la Guerrero un prestigio estético, que es el arma tal vez más poderosa de esta entusiasta del teatro.” Por último, decía de su figura que era “flexible y fácil para las transformaciones y adaptaciones” que el arte dramático exige continuamente. Cfr. EZAMA GIL, A., “Un artículo olvidado de *Clarín* sobre María Guerrero”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* nº 130, abril-junio 1989, pp. 263-274. Documento de internet disponible en: http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=4006552&posicion=1 [Consultado el 03-06-2015]

⁵³ Ponemos el punto de atención en un dato que ofrece Rubén Darío sobre la caracterización: el empleo de una peluca rubia que no aparece en ninguno de los retratos que hemos localizado de María Guerrero como Finea. Cfr. DARÍO, R., “Las letras hispanoamericanas: María Guerrero.” *Vida Literaria*, 11-02-1899, pp. 100-101. Cuatro años antes de los comentarios de Rubén Darío, la joven María Guerrero, junto a Sarah Bernhardt, interpretó *La dama boba* en el teatro Español. Cfr. “El año teatral. 1895”. *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1896, p. 218. La insigne actriz dramática había llegado a Madrid en 1895 para ofrecer “unas cuantas representaciones en el teatro de la Princesa”. En agradecimiento al público y a las atenciones que le ofreció María Guerrero, tuvo la gentileza de organizar una función benéfica en el Teatro Español. Cfr. SÁNCHEZ ESTEVAN, I.: *María Guerrero*. Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946, pp. 162-163.

de Austria, atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez (fig. 4.7). Sorolla, que reconocería al instante la fuente de inspiración, recreó la extraordinaria técnica de Velázquez a la hora de representar las transparencias, los brillos y la vaporosidad de las mangas, pañuelo, etc. En cambio, el pintor introdujo variaciones: usó el rojo para el tocado aunque María Guerrero lo había llevado blanco y amplió el tamaño del guardainfante, asemejándolo al del retrato de la infanta Margarita. Establecemos estos datos comparativos tomando como referencia el primer retrato fotográfico de dicha iconografía, publicado en 1903, en la portada de la revista *Pluma y Lápiz*, precediendo la semblanza que Echegaray le dedicó a la artista.



4.7. *La Infanta doña Margarita de Austria*, atribuido a Juan Bautista del Mazo, hacia 1665. MNP.



4.8. María Guerrero caracterizada de Finea en la obra *La dama boba*. *Pluma y Lápiz* n° 140, 1903.

En efecto, este vestuario indica de qué manera María Guerrero se había documentado en la tradición de la mejor pintura española del Siglo de Oro. Es un exponente, por tanto, de lo que exaltaba la crítica respecto a las producciones de la Compañía Guerrero-Mendoza: un teatro de una calidad extraordinaria en su puesta en escena. La prensa contemporánea, incluso, hacía mención de los encargos de trajes y objetos de *atrezzo* que hacían a los principales modistos y talleres de París.⁵⁴

⁵⁴ “La Guerrero y Mendoza”. *El Heraldo*, 19-01-1907, p. 2.

Anselmo Miguel Nieto, en 1914, ofreció otra visión muy distinta de María Guerrero (fig. 4.10). Situada en un espacio íntimo y acompañada, como haría Vázquez Díaz, por su perro, María parece encontrarse en un instante de reposo, ataviada con lujo, posiblemente esperando su turno para entrar en escena, o bien esperando a sus admiradores en el “saloncillo”⁵⁵ del Teatro Princesa.



4.9. *La actriz doña María Guerrero como La dama boba*. Joaquín Sorolla, 1906. MNP.



4.10. *María Guerrero*. Anselmo Miguel Nieto, 1914. MNT.

Junto al naturalismo interpretativo y tras evolucionar con respecto a su primera formación más declamatoria,⁵⁶ los Guerrero-Mendoza adoptaron el realismo pictórico de Muriel o Garí para la ambientación espacial y la veracidad y rigurosidad histórica en el traje como la mejor manera para dignificar el arte teatral en nuestro país. Apuntaba el crítico de *Nuevo Mundo*: “se les puede confiar la obra más difícil y complicada y costosa, en la seguridad de que han de ir más allá del deseo del autor más exigente”.⁵⁷

La información gráfica de las crónicas de los estrenos nos permite disfrutar de la gran variedad de personajes que interpretó el matrimonio Guerrero-Mendoza. Bajo este marco variopinto observamos los tipos pertenecientes a la burguesía y aristocracia contemporánea, donde las mujeres vestían la rigurosa y sinuosa silueta en “S” y los

⁵⁵ Augusto Martínez Olmedilla narra en su anecdotario de la farándula que “el saloncillo de la Princesa, en la época de María Guerrero, era lugar de cita para la flor de los comediógrafos”. Entre los primeros en acudir estaban José Echegaray, Pérez Galdós y Ángel Guimerá. Cfr. MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1947, pp. 252-253.

⁵⁶ El naturalismo interpretativo será abordado en el apartado 4.3.1.

⁵⁷ CÓRCHOLIS, “Memorias íntimas del teatro. María Guerrero.” *Nuevo Mundo*, 05-11-1903, s/p.

hombres mantenían las formas de etiqueta con la levita, el traje o el chaqué que bien ejemplificaron en la obra de Benavente *Más fuerte que el amor*⁵⁸ (fig. 4.11). La *mise en scène* de esta obra quedó configurada por los telones pintados por Muriel que ubicaban a los personajes en el castillo del Marqués de Ondárroa y en el palacio de la duquesa de Talavera. La prensa, tras el estreno, ofreció apuntes de cómo vestían algunos de los personajes en los diferentes actos; por ejemplo, en el primero María Guerrero vistió “un traje de dogaresa veneciana, Nieves Suárez una *toilette* fantástica, Medrano, de mago; Codina, de bufón... Los demás personajes, de sociedad”. Para el acto tercero los invitados a la partida de *hunting-fox* vistieron “levita encarnada, calzón de ante, bota y las señoras, Amazonas del mismo color”.⁵⁹



4.11. Fotografía de la obra *Más fuerte que el amor*. *El Arte de el teatro*, 01-04-1906.

Los personajes populares de los Álvarez Quintero fueron recreados sobre la escena a modo de las pinturas costumbristas en las que aparecen ataviados con ropas propias de escenarios populares decimonónicos: faldas rizadas con volantes acompañadas con delantales, camisas de amplias mangas, graciosas pañoletas y mantones y para ellos chaquetillas cortas, fajas y sombreros de ala ancha, también formaron parte de los éxitos cosechados por esta compañía. La representación en el Teatro Español, en 1908, de la obra *Las Flores* de dichos autores, en la que participaron ante la expectación del público la Compañía Guerrero-Mendoza junto con la compañía

⁵⁸ La revista *El Arte de el teatro* ofreció un amplio comentario e imágenes sobre el estreno de la obra *Más fuerte que el amor*. Cfr. “Más fuerte que el amor”. *El Arte de el teatro*, 01-04-1906, pp. 7-10.

⁵⁹ “Notas teatrales”. *ABC*, 19-02-1906, p. 11.

de Rosario Pino-Emilio Thuillier, es un buen ejemplo de vestuario y caracterización de personajes populares (fig. 4.12). La acción transcurría en un huerto sevillano, que tuvo como marco ambiental un telón pintado de Garí, inspirado en un cuadro de Antonio Gomar. La revista *El Arte de el teatro* realzó la labor de estas dos compañías tanto en la interpretación como en la plástica escénica, ofreciéndole al lector un amplio reportaje con abundante información gráfica:

La obra, presentada con exquisita propiedad, agradó al público de modo extraordinario.

Queriendo nosotros consagrar a esta solemnidad artística la atención que merece, ofrecemos a nuestros lectores esta información gráfica de algunas escenas de la obra, los principales personajes, el retrato de los autores, debido al laureado pintor D. Emilio Sala; el cuadro de Gomar, en que se ha inspirado el escenógrafo Sr. Martínez Garí para pintar la decoración...⁶⁰



4.12. Escena de *Las Flores*, de los hermanos Álvarez Quintero, representada en el Teatro Español por las compañías de Rosario Pino-Emilio Thuillier y Guerrero-Mendoza. 1908. *El Arte de el teatro*, 15-02-1908.

⁶⁰ “Las Flores”. *El Arte de el teatro*, 15-02-1908, pp. 9-12.



4.13. Escena de *Monna Vanna*, de Maeterlinck. *El Arte de el teatro*, 01-02-1907.

Como ya hemos comentado, María Guerrero dejó muy patente sus conocimientos en el estudio del traje en su exquisita producción de trajes históricos, con el fin de ambientar temporalmente las puestas en escena.

Por la repercusión que tuvo tanto por la modernidad del texto como por su plástica escénica, destacamos producción de *La túnica amarilla* (1916) (figs. 4.14, 4.15 y 4.16). La prensa se mostró unánime al hablar de la riqueza y propiedad con la que se representó la leyenda china teatralizada por Georges C. Hezaltón y J. Harry Benrino, y traducida por Benavente: “Fernando Díaz de Mendoza merecería sólo por esta maravilla de *mise en scene* los elogios más entusiásticos...”⁶¹

Pero a pesar de la extraordinaria estética de la escena, las crónicas incidieron mucho más, como era habitual, en la acción del texto, olvidando o no considerando importante hacer una descripción pormenorizada de los aspectos visuales. Por ejemplo, Alejandro Miquis consideró este montaje como un buen ejemplo que demostraba la calidad de Fernando Díaz de Mendoza como director artístico, pero sólo subrayó la cálida policromía de la escenografía y la atmósfera simbolista bien adaptada al sentido de la obra.⁶²

⁶¹ G. DE CANDAMO, B., “Princesa. La túnica amarilla”. *Summa*, mayo 1916, pp. 33-36.

⁶² MIQUIS, A., “La túnica amarilla”. *Nuevo Mundo*, 28-04-1916, s/p.



4.14. María Guerrero en *La túnica amarilla*. *Mundo Gráfico*, 26-04-1916.



4.15. Fernando Díaz de Mendoza en *La túnica amarilla*. *Summa*, 01-05-1916.



4.16. Fotografía coral del estreno de *La túnica amarilla*. *Mundo Gráfico*, 26-04-1916.

Las imágenes publicadas muestran una vez más un conjunto actoral bien definido y armonizado con el marco escenográfico. Una puesta en escena tan cuidada tuvo que tener sin duda un director para concretar todos los detalles que definirían el estilo. En este caso, al igual que en muchos de los montajes de la Compañía Guerrero-Mendoza parece improbable que el vestuario quedara al criterio de los actores, pues como explicaba Dhoy, hubiese sido este un problema para la integridad de la obra escénica,

bien por incoherencias con el personaje interpretado o bien por no ajustarse a la globalidad estética.

Ante estos ejemplos que hemos comentado, y que podrían ser muchos más, la compañía de María Guerrero y su marido se presentan como una anomalía y como un adelanto del ideal de compañía que debía surgir para dignificar el arte escénico español. La figura del director de escena, representada bajo los criterios de Fernando Díaz de Mendoza, los diseños de vestuario de María Guerrero, junto con la labor de los pintores escenógrafos, favorecieron que gran parte de su éxito residiera, como afirma Menéndez Onrubia,⁶³ en la cuidada representación plástica de sus montajes teatrales.

4.1.2. Las novedades teórico-estéticas del “Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra.

Son muchos los estudios teatrales que coinciden en señalar que Gregorio Martínez Sierra representó para la escena española la vanguardia teatral en nuestro país, aunque con algunos años de retraso si lo comparamos con la modernidad europea. Con su labor, dirigida hacia la renovación y la dignidad teatral, ofreció un amplio y ecléctico repertorio en el que conjugó obras de carácter experimental junto con otras más comerciales. Uno de sus mayores logros fue alejarse de la estética realista tanto en los decorados como en la concepción del vestuario, contando para ello con la participación constante de los artistas plásticos. En 1927, tras once años de aventuras teatrales con su “Teatro de Arte”, Martínez Sierra declaraba en una entrevista:

... volviendo a la escenografía, yo creo que cuanto menos talento tiene un escenógrafo, más necesita la ayuda de cosas episódicas. La prueba es que los pintores nuevos tardan unas horas en hacer un decorado; pero necesitan ocho o quince días en pensarlo. Los buenos escenógrafos tienen ya que pintar con la cabeza, y no con las manos. [...] Yo desdeño cada día más la propiedad histórica.⁶⁴

Martínez Sierra pretendió llevar a cabo una reforma íntegra en la manera de hacer y entender el teatro. Por ese motivo no descuidó ningún detalle asumiendo los papeles

⁶³ MENÉNDEZ ONRUBIA, C.: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 323.

⁶⁴ CALVO, L., “Una conversación con Martínez Sierra”. *ABC*, 25-08-1927, pp. 13-14.

de empresario, director de escena, autor, traductor, adaptador, editor de textos dramáticos y publicista de los montajes teatrales.

Su inquietud por la literatura y el teatro le llevaron desde muy joven a pertenecer a círculos artísticos que le ayudaron a introducirse cada vez más en el mundo teatral. Como hemos comentado en el epígrafe anterior, Martínez Sierra formó parte como actor del “Teatro Artístico” de Benavente y saboreó junto a su mujer, María Lejárraga, el éxito como dramaturgo gracias a la oportunidad que le concedieron los hermanos Álvarez Quintero al estrenar en el Teatro Lara *El ama de la casa* y *Canción de Cuna* (1911). Otras producciones escénicas como la zarzuela *Las golondrinas* de Usandizaga y *El amor brujo* de Falla⁶⁵ forman parte de su carrera previa al inicio de su proyecto artístico. Pero sería el éxito obtenido con la compañía Borrás-Martínez Sierra, formada en 1915 junto con el actor catalán Enrique Borrás y la joven actriz Catalina Bárcena,⁶⁶ el que le empujara al final a poner en marcha el “Teatro de Arte”.

Gregorio Martínez Sierra protagonizó con este proyecto una regeneración en el modo de entender el teatro en España. Como apunta Checa Puerta, “sus esfuerzos como empresario y director de compañía fueron siempre dirigidos a ofrecer un teatro

⁶⁵ *Las golondrinas*, zarzuela con música de José María Usandizaga y libreto basado en el drama *Saltimbanquis* englobado en el *Teatro de ensueño* de Gregorio Martínez Sierra, se estrenó en el teatro Price de Madrid el 5 de febrero de 1914. *El amor brujo*, con música de Manuel de Falla y letra de María Lejárraga, fue estrenada en el teatro Lara el 15 de abril de 1915, contando con Pastora Imperio como intérprete.

⁶⁶ Martínez Sierra y Enrique Borrás habían comenzado a tratarse durante la estancia de este último en la compañía del teatro Español durante 1914. La relación continuó cuando Borrás fue contratado en el mes de abril de 1915 por el empresario del teatro Lara. En este periodo fue cuando trabajó por primera vez con Catalina Bárcena, experiencia que ella le recuerda a López Pinillos con gran agrado. Pero al finalizar la temporada para el verano, Borrás y Martínez Sierra ya habían organizado una nueva compañía, en la que tendrían un papel destacado algunos de los componentes del Lara, entre los que destacaría “la Bárcena” como primera actriz. La gira de esta nueva compañía comenzó en el verano de 1915 por teatros de Cataluña, para continuar en los siguientes meses por Levante, Andalucía y Marruecos. A pesar del entusiasmo mostrado por Borrás, el actor catalán abandonaría este proyecto al terminar la temporada para el verano de 1916, tan solo un año después de su inicio. Aunque desconocemos las causas que pudieron llevar al actor a no debutar en Madrid en el teatro Eslava, el 22 de septiembre de 1916, sugiere Checa Puerta que tuvo que ser un acuerdo civilizado entre ambos, ya que siguieron manteniendo una relación cordial. Ejemplo de ello fue su colaboración en la representación de *Don Juan Tenorio* en el Eslava a beneficio de la Asociación de la Prensa en noviembre de 1916. Otro dato significativo es el que el propio actor aporta en sus memorias, recordando con complacencia a sus compañeros de aventura, sin mostrar ningún juicio peyorativo sobre ellos: “Conjunté un buen cuadro: Manolo Collado, Anita Martos, Tordesillas, París, y de primera figura la maravillosa Catalina Bárcena, a la que siempre he considerado como una de las mejores actrices españolas que he conocido.” Cfr. CHECA PUERTA, J. E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 392-393 y VILA SAN-JUAN, P.: *Memorias de Enrique Borrás*. Barcelona, AHR, 1956, p. 182. Para consultar la colaboración de Enrique Borrás en *Don Juan Tenorio*, cfr. CADENAS, J. J., “La vida del teatro”. *Blanco y Negro*, 12-11-1916, p. 31.

artístico...”.⁶⁷ Ciertamente, en su proyecto empresarial supo aunar el concepto de teatro artístico, donde estaría presente la figura del director de escena⁶⁸ y la constante presencia del artista como colaborador imprescindible en la concepción plástica de los montajes. Pero su iniciativa también contemplaba el éxito de taquilla. Esta última premisa fue motivo suficiente para tener constantemente detractores, pues el éxito económico conllevaba crear un repertorio muy ecléctico que podía parecer incoherente a la hora de defender su ideal artístico, tanto por la selección de textos como por la creación de la postura escénica. En este tono, cita Aguilera Sastre⁶⁹ las reflexiones de Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo o Rivas Cherif; este último no dudó en denominarla como la compañía del “Quiero y No puedo”.⁷⁰ Todos ellos consideraron esta postura una falta de firmeza en los criterios artísticos de Martínez Sierra con el fin de complacer al público. Lejos de esas polémicas, lo cierto es que Martínez Sierra dirigió textos novedosos a un público quizás poco acostumbrado y preparado para ello, como tampoco descuidó la plástica de sus montajes teatrales.⁷¹

¿Cómo llevó a cabo Martínez Sierra tan complicada empresa?

En palabras de Ana María Arias de Cossío, “el primer dato renovador por parte de Martínez Sierra fue entender que era necesario crear una compañía, un equipo, diríamos hoy”.⁷² Ciertamente, una de las grandes contribuciones como empresario fue crear una compañía con actores muy disciplinados, capaces de abordar el amplio y diverso repertorio que ofrecería al público. Dicho elenco actoral estuvo siempre acompañado por otro nutrido grupo de artistas que compartían con Martínez Sierra el ideal de llevar

⁶⁷ CHECA PUERTA, J. E., “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra”, en DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (coords.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992, pp. 121-126.

⁶⁸ En el epígrafe 5.1 hacemos una aproximación al modo de concebir la dirección de escena de Martínez Sierra, basándonos en el análisis del epistolario entre él y los artistas plásticos.

⁶⁹ AGUILERA SASTRE, J., “Primeros Pasos de la dirección de escena en España (1900-1939)”. *ADE* n° 100, abril-junio 2004, pp. 62-74.

⁷⁰ RIVAS CHERIF, C. de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Pre-Textos, 1991 [1ª edición], p. 273.

⁷¹ Checa Puerta, en su estudio sobre los teatros de Martínez Sierra, aporta información específica sobre la recaudación por obras y temporadas que son muy útiles para concretar los gustos del público y los intentos de Martínez Sierra por seguir ofreciendo novedades y oportunidades a los escritores noveles. Entre los muchos datos significativos que aportan los libros de cuentas de la compañía, Checa Puerta destaca que el género que más beneficios produjo fue la comedia, afirmando: “así lo demuestran las recaudaciones obtenidas por algunas obras de Carlos Arniches -*La chica del gato*, *No te ofendas*, *Beatriz*-, Eduardo Marquina -*El pavo real*- o el propio Martínez Sierra -*El Reino de Dios*, *El corazón ciego* o *Don Juan de España*- curiosamente, salvo el caso de *Pigmalión*, de Bernard Shaw, el teatro extranjero no alcanzó nunca éxitos resonantes...” Cfr. CHECA PUERTA, J. E.: ob. cit., 1998, pp. 179-186.

⁷² ARIAS DE COSSÍO, A. M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 255.

el arte a todos los lenguajes de la puesta en escena: música, escenografía, vestuario e iluminación, sin olvidar la difusión teatral: ediciones de los textos dramáticos, programas de mano y cartelera, con el fin de propiciar una estética global.

La importancia de considerar a los actores como una parte más de un amplio equipo interdisciplinar cobra significado en contraposición con el modelo habitual imperante de las compañías teatrales comerciales del siglo XIX y principios del siglo XX. Generalmente, este tipo de compañías, como hemos visto a través de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quedaban lideradas y dirigidas por la hegemonía del primer actor o actriz, que era quien se encargaba de elegir el texto, dirigir a los actores y decidir la plástica de la presentación escénica, todo con el único fin de garantizar su éxito personal:

La compañía [...] condicionaba el modo de formación del actor, el trabajo de dirección, la orientación plástica de los espectáculos y también forzaba unas relaciones muy rígidas con los autores a los que obligaba a crear obras a medida. Todo el sistema teatral quedaba afectado por ella, y cualquier intento de renovación profunda tendría que partir de un cambio en las relaciones de esa estructura y dar fin al minotauro que se había engendrado en ella: el divismo.⁷³

Pero Martínez Sierra se posicionó frente a esta corriente y tomó como modelo lo que había ocurrido en los teatros de arte de Europa, creando una compañía basada en un conjunto armonioso de actores. Así lo recordaba Manuel Dicenta en sus memorias:

Don Gregorio no era partidario del divismo rodeado de ceros. Conocedor, por experiencia, de que el teatro no es un naipe, sino una serie de jugadas, cuya última baza debe ser siempre la obra de arte sobre la cual se juega, procuró en todo momento que su compañía fuera un armonioso conjunto, en el que a cada cual se le daba siempre amplio margen de libertad expresiva, sólo mediatizada por su supervisión, acorde siempre con su indestructible criterio del todo dominando a las partes.⁷⁴

⁷³ JOYA, J. M., “El actor en la primera mitad del siglo XX”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 220-233. La reforma en la interpretación será abordada en el epígrafe 4.3.1.

⁷⁴ DICENTA, M., “Mis 25 años de teatro (1924-1950)”. *Teatro: revista internacional de la escena* nº 16, 1955, pp. 49-51.



4.17. Una escena de *El reino de Dios*, con la que el Teatro Eslava inauguró la temporada de 1916. *La Ilustración Artística*, 02-10-1916.

Como hemos indicado, esta novedad de crear un equipo donde el arte de todos los intérpretes se sumara para obtener la mejor expresión escénica fue reflejo de los nuevos modelos de compañías que se iban imponiendo en Europa. En estos casos, la figura del director comenzaba a ser determinante para definir todos los factores de la puesta en escena, incluido la elección del elenco, reparto de papeles y dirección actoral, para poder crear una expresión unitaria. De esta manera, el actor o actriz principal pasaba a ser uno más del equipo. Luis Araquistáin, muy crítico con la supremacía que tenía el primer papel de una obra, explicaba la importancia de conseguir la armonía y semejanza del conjunto: “... según este criterio, es preferible que se represente bien la totalidad de la obra, aunque la encarnación del héroe esté rebajada, que no incorporar este primer papel en un actor genio y confiar los papeles restantes a actores anodinos, como suele ser el caso.”⁷⁵

Gregorio Martínez Sierra supo conformar elencos con suficientes dotes interpretativas para adaptarse a los diversos tipos de producción que llevó a cabo, no solo como productor sino como director de escena. Así lo corroboraban los numerosos juicios favorables de los críticos. Tan solo unos meses después de haberse establecido en el Teatro Eslava, se podía leer en *La Ilustración española y americana*:

La interpretación dijimos antes que fue estupenda, y nos vino a los puntos de la pluma este adjetivo porque la perfecta labor de aquellos

⁷⁵ ARAQUISTÁIN, L.: *La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 248.

meritísimos artistas merece algo más que la frase obligada del elogio de cortesía.

Y en aquel notable conjunto se destacan algunas figuras con rasgos tan salientes, que queremos dedicarles toda la atención que requieren sus talentos, y que hoy no nos permite espacio.⁷⁶

Aunque subrayamos, como hizo Checa Puerta en su estudio, que es muy habitual encontrar mejores elogios a las actrices de la compañía:

Podemos afirmar que actores como Manuel París, José Robledano o el propio Manuel Collado no recibieron los elogios sistemáticos con que fueron obsequiadas Irene Alba, Josefina Morer o concha Catalá. Aunque a lo largo de los años se fueron incorporando intérpretes como Manuel dicenta, José Crespo o Florián Rey, los nombres de La Argentinita, Milagros Leal o Isabel Garcés mantuvieron el magnífico nivel alcanzado desde un comienzo por las actrices de Eslava.⁷⁷

Pero lo que parece probable es que Martínez Sierra no pudo prever el éxito rotundo de su primera actriz, Catalina Bárcena, ante la prensa y el público. Un éxito que la convirtió en “la cabecera del cartel de Eslava”⁷⁸ durante diez años o, en palabras de Arias de Cossío, “personificó todos los éxitos del teatro de arte.”⁷⁹ Sin embargo, este reconocimiento no secundó el planteamiento de primera actriz que dirigía y organizaba la compañía según sus intereses. En el caso de Catalina Bárcena no existen evidencias que justifiquen que ella buscara la supremacía sobre sus compañeros. Fue su versatilidad y calidad artística lo que la hizo destacar y conseguir unos de sus principales objetivos personales, que era abandonar los “papeles de ingenua sentimental”⁸⁰ que le habían asignado en otras etapas de su carrera. Igualmente, en el epistolario entre Martínez Sierra y María Lejárraga no consta que escribieran obras pensando en las cualidades artísticas de Catalina. Tampoco consideramos que fuera esta una premisa *sine qua non* que condicionara a los otros autores que colaboraron con Martínez Sierra; en *El maleficio de la mariposa*, por ejemplo, Federico García Lorca no tuvo como condicionante la figura de Catalina para crear el personaje de Curianito el nene, un feo insecto caracterizado por un traje poco atractivo para una primera actriz, aunque sus intervenciones gozaran de belleza en su poesía.

⁷⁶ LOPEZ, L., “Crónica Teatral”. *La Ilustración española y americana*, 08-10-1916, p. 5.

⁷⁷ De las palabras de Martínez Sierra se puede deducir que la elección de un buen elenco femenino era un tema que le preocupaba. Así se lo manifestaba a su esposa: “... ya está la compañía completa. Estará bien de mujeres, todas jóvenes y bonitas.” CHECA PUERTA, J. L.: ob. cit., 1998, p. 41.

⁷⁸ MARQUINA, E., “Catalina”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): ob. cit., 1926, pp. 51-68.

⁷⁹ ARIAS DE COSSÍO, A. M.: ob. cit., p. 256.

⁸⁰ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 33.

Los artistas elegidos para la creación plástica, entre los que se encontraban Mignoni, Junyet, Zamora, Fontanals, Burmann y Barradas, tuvieron el cometido de proporcionar a las obras la expresión estética que cada una requería, armonizando decorados, vestuario⁸¹ y todos los demás aspectos anteriormente citados. Cada uno de ellos supo dotar a la escena de la plasticidad necesaria con el fin de dar forma a los textos en el escenario. Generalmente, sus propuestas se alejaron de la rutina escenográfica vigente en la escena española; una rutina que se basaba en la ilusión que debía crear en el espectador la realidad pintada en los telones. Sin embargo, debemos precisar que aunque supieron concebir escenas mucho más modernas a través de lo que llegó a ser definido como “pintura sintética”,⁸² inspirada en los conceptos del simbolismo francés,⁸³ también ofrecieron propuestas más veraces, siguiendo el movimiento escénico naturalista de André Antoine (fig. 4.17 y 4.18). Así, podemos visualizar imágenes y leer críticas que alababan esta otra vertiente estilística en los montajes de Martínez Sierra: “Además de muy bien representada *Mamá*, fue maravillosamente puesta en escena. El escenógrafo Sr. Mignoni, que viene pegando, ha hecho una preciosa decoración, complementada con el lujo el buen gusto de los muebles. Una preciosidad.”⁸⁴

En este mismo tono continuaba otro artículo analizando el trabajo de Mignoni para el montaje teatral de *Mamá*: “Es ya hora de que a la decoración falsa, en la que la imaginación del espectador tiene que suplirlo todo, sucedan las decoraciones llenas de verdad y el arte decorativo tenga su glorificación y se haga justicia al director artístico, que estaba relegado a un lugar tan secundario.”⁸⁵

Suponemos que cuando Carmen de Burgos precisó el término “decoración falsa” se estaba refiriendo a las pinturas realistas que llevaban fielmente dibujados casi todos los elementos y objetos que servirían para concretar el lugar de la acción, a excepción de la utilización de algún mobiliario básico (sillas y mesas). Por consiguiente, al referirse a “las decoraciones llenas de verdad” entendemos que estaba indicando las

⁸¹ En el epígrafe 5.1 estudiamos la teoría y praxis del vestuario de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra.

⁸² Término empleado por José Dhoj para definir las modernas tendencias estéticas que impregnaban la escena de los considerados *modernos*. Cfr. DHOY, J., ob. cit., p. 14.

⁸³ Según Berthold, “para los simbolistas el fotografismo del drama naturalista era una locura patente que cerraba el paso a un examen más profundo. El escenario no debiera mostrar el medio ambiente, sino alumbrar espacios anímicos.” Cfr. BERTHOLD M.: *Historia social del teatro*, tomo II. Madrid, Labor, 1974, p. 228.

⁸⁴ A.P.L., “Gacetillas teatrales. Eslava: Concha Catalá”. *El Heraldo de Madrid*, 21-10-1916, p. 2.

⁸⁵ BURGOS, C. de, “La elegancia en escena”. *El Heraldo de Madrid*, 21-10-1916, pp. 2-3.

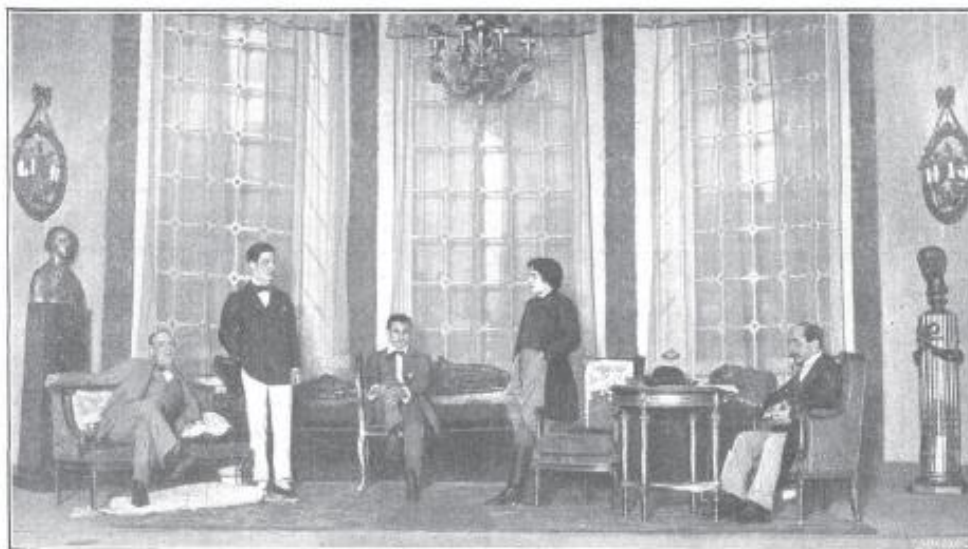
escenas naturalistas donde primaba la autenticidad del objeto. En estos casos, tratando de seguir el naturalismo escénico de Antoine, la pintura era sustituida por objetos corpóreos y mobiliario real. Este planteamiento conllevaba una máxima: “El medio ambiente determina los movimientos de los personajes [...] y no al revés”,⁸⁶ de manera que los actores deambularían por la escena como si se tratase de un fragmento de la vida misma. Por tanto, a nivel de dirección escénica, el efecto frontal del cuadro llegaba a su fin y con él las anticuadas e hieráticas formas declamatorias que mantenían al actor en situación frontal ante el público. Con el naturalismo el movimiento se ajustaría a las necesidades del texto.

Otro montaje de ese mismo año (1916) nos puede ayudar a entender la crítica anterior. *Mario y María*, estrenada en el Eslava el 23 de noviembre de 1916, es un ejemplo de escenografía que utilizaba la pintura realista del telón de fondo, junto con una exquisita selección de muebles y objetos para constituir el espacio escénico. El crítico de *La Nación* hacía la siguiente reflexión sobre ella: “La entonada y bellísima decoración, la riqueza y el depurado gusto del mobiliario, el arte de los ‘bibelots’, bustos, cojines, repartidos por la escena, indican la mano de un artista tan fino e inteligente como Gregorio Martínez Sierra”.⁸⁷ Un buen hacer que sirvió para que lo comparase con la compañía Guerrero-Mendoza: “‘Mario y María’, como ‘Mamá’ o ‘El eterno Don Juan’, nada tienen que envidiar en ese aspecto a los aciertos mayores de la compañía Guerrero-Mendoza.”⁸⁸

⁸⁶ De este modo se pronunciaba al respecto André Antoine, cfr. BERTHOLD, M.: ob.cit., p. 210.

⁸⁷ GABALDÓN, J. J., “La vida escénica. Mario y María”. *La Nación*, 24-11-1916, p. 13.

⁸⁸ *Ibidem*.



4.18. Escena de *Mario y María*, de Sabatino López. *Mundo Gráfico*, 29-11-1916.

Los gustos del público y la crítica parece que no se ponían de acuerdo entre cuáles eran las mejores fórmulas para las representaciones escénicas y estaban sumidos en un constante debate entre lo nuevo y lo viejo. En la producción de Martínez Sierra, la selección de estilos para la escenificación podría parecer una dicotomía de criterios pero, fuera de cualquier controversia, lo que trataba de hacer como director era adaptarse al género y composición del texto: “La idea de Gregorio ha sido siempre seleccionar por su belleza la obra y después 'servirla' en la postura escénica; es decir, dotarla de cuanto exija la índole y la forma de ella, para lograr su expresión más perfecta.”⁸⁹ Y como empresario, su objetivo era tener un amplio y diverso repertorio para el disfrute de todos los gustos, aunque tras este planteamiento también se encontrase la difícil intención de educar al público. Muy interesante es la observación que hace Checa Puerta, basándose en el epistolario de Martínez Sierra sobre su relación con el público:

La opinión de Martínez Sierra sobre los públicos variaba en la medida en que lo hacían sus éxitos o sus fracasos, pero, a pesar de todo, no era normal que descargase la culpa de éstos en los espectadores. Uno de los rasgos que definió desde un principio su carácter fue aceptar que el público marcaba las leyes y que la tarea del empresario consistía en adivinar cuáles eran éstas. Por esa razón, entendía que era él quien se había equivocado al elegir la película, no el público y por esa razón observaba constantemente sus reacciones. Para él era muy normal asistir a las representaciones de su compañía sentado en el patio de butacas o en cualquier otro lugar desde el

⁸⁹ BORRÁS, T., “Los amigos del Teatro...”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): ob. cit., 1926, pp. 9-16.

que pudiera tener un conocimiento exacto de la acogida que las obras tenían entre el público.⁹⁰

Otro aspecto determinante para llevar a cabo su “Teatro de Arte” fue el arrendamiento de un edificio teatral con el fin de poder decidir la programación que albergaría su proyecto artístico. Según Tomás Borrás, la admiración que Martínez Sierra sentía por los nuevos teatros y en concreto por el teatro simbolista francés fue la que le condujo a seguir los pasos de Lugné-Poe en su *Théâtre de l’Oeuvre*:

Los amigos del Teatro mucho amamos los felices esfuerzos de empresas titánicas en que, como en el *Deutsches Theater*, oficia un Max Reinhardt de Papa teatral, con su Vaticano tan mayestático como el católico; mucho amamos también esos teatros de estilización, el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y Stanislavsky o *El Murciélagos*, creado por Balief, donde se depuran y adelgazan las líneas más sutiles del arte escénico; somos fervorosos de los innovadores, llámense Craig o Appia, Fortuny, George Fuchs o Fritz Erler. [...] Pero -íntimamente- permitidnos que nuestra mayor devoción vaya a otros hombres de labor más obscura, al parecer, y a otros teatros, aparentemente más modestos [...] se llaman Lugné-Poe, en Francia...⁹¹

Tomás Borrás vio un indudable paralelismo entre Martínez Sierra y Lugné-Poe. El poeta consideraba que el director del Eslava había conseguido, con pocos recursos, hacer de un edificio teatral muy limitado espacialmente un espacio artístico sin límites donde acoger las dramaturgias más actuales y noveles del panorama foráneo y español.⁹² Sin lugar a dudas el Teatro Eslava, que había sido catedral del “Teatro por horas”, aunque no tuviera siempre la calidad de “los dos teatros por antonomasia del Género Chico, La Zarzuela y Apolo”⁹³ fue el escenario de éxitos tan relevantes en el género como *La corte de Faraón*. Asimismo, sería el escenario de espectáculos dirigidos por Martínez Sierra en el ámbito de las variedades, como *Eslava-Concert* y *Kursaal*.

⁹⁰ CHECA PUERTA, J. E., ob. cit., 1998, pp. 174-175.

⁹¹ BORRÁS, T., “Catalina Bárcena”. Folleto divulgativo. Madrid, Tipografía artística, 1928, p. 3. MNT.

⁹² Antonina Rodrigo describe el escenario del teatro Eslava como “un escenario mínimo, de cuatro metros de fondo, con escasa maquinaria y telones de papel.” Cfr. RODRIGO, A.: *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid, Algaba, 2005, p. 178. En cuanto al aforo, Espín Templado toma los datos ofrecidos por Simón Palmer: “El teatro era cuadrilongo y tenía capacidad para 374 butacas de rejilla en la platea, 12 palcos para seis personas en cada piso y 672 asientos de gradas en la platea y principal, lo que suponía una cabida de 1.200 personas aproximadamente. Se inauguró el 31 de Septiembre de 1871”. Cfr. ESPÍN TEMPLADO, M. P.: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, tomo I. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 134.

⁹³ *Ibidem*, p. 135.

El conocimiento de Martínez Sierra sobre las nuevas perspectivas plásticas de la escena gracias a la renovación escenográfica y del vestuario que estaban cambiando el concepto teatral en distintos escenarios europeos fue un pilar determinante para mostrar ante el público español su concepto de teatro artístico. Para este cometido fueron determinantes, como puntualiza Arias de Cossío, sus viajes periódicos a París, “crisol y generador de vanguardias, ventana principal desde la que asomarse a las nuevas experiencias teatrales. Allí están los Ballets Rusos, el *Théâtre d’Art* de P. Fort (1896), el *Théâtre de l’Oeuvre* de Lugné-Poe (1893) y el *Théâtre des Arts* de J. Rouché (1910).”⁹⁴ En octubre de 1905, gracias a la beca que la Escuela Normal Central otorgó a María Lejárraga para estudiar la organización de las escuelas en Europa,⁹⁵ Martínez Sierra comenzó a conocer los espectáculos y el teatro parisino:

... después de la primera obligada visita de turista a *Montmartre*, al *Moulin Rouge*, al *Moulin de la Galette* y demás reputados y tediosos antros, pienso que no volvió a frecuentarlos; iba, sí, a los teatros, a veces a tres en una misma noche, mas no como a espectáculo, sino como a fuente de información; a estudiar, no a divertirse; su vocación esencial fue la de director de escena, y para ‘doctorarse’ en esa facultad no desaprovechó ocasión ni momento.⁹⁶

De la lectura del libro de María Lejárraga *Gregorio y yo* hemos podido concretar algunas de estas estancias en la capital francesa. Permanecieron en París durante todo el mes de octubre de 1905 y volvieron en abril y mayo de 1906. En esas fechas, Martínez Sierra pudo asistir a representaciones tan divergentes en los estilos como el naturalismo de André Antoine o el simbolismo de Lugné-Poe, que estrenaba *Dans les bas-fonds* de Gorki, con Eleonora Duse como intérprete. Asimismo, pudo presenciar el trabajo actoral de Benoît-Constant Coquelin, Lucien Guitry o Cora Laparcerie.⁹⁷

⁹⁴ Arias de Cossío aporta estos datos citando a Carlos Reyero Hermsilla, cfr. ARIAS DE COSSÍO, A. M.: ob. cit., p. 255. Puntualizamos que Paul Fort inició el *Théâtre d’Art* en 1890 y concluyó el proyecto en 1893.

⁹⁵ FUSTER DEL ALCÁZAR, E.: *El mercader de ilusiones*. Madrid, Iberautor, 2003, p. 77.

⁹⁶ En los recuerdos de María Lejárraga también quedaron las danzas modernas de Isadora Duncan. Cfr. MARTÍNEZ SIERRA, M.: ob. cit., pp. 252-253.

⁹⁷ Cfr. MARTÍNEZ SIERRA, M.: ob. cit., pp. 245-264. En relación a los espectáculos hemos consultado las programaciones teatrales publicadas en la sección “*Courrier des Théâtres*” del periódico *Le Figaro* durante los meses de octubre de 1905 y abril-mayo de 1906. Documento de internet disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb3435551z/date.langFR> [Consultado el 03-03-2015]

4.2. Catalina Bárcena, imagen e icono de modernidad del “Teatro de Arte”

Carne y hueso de Catalina Bárcena hay en el duro trabajo subterráneo de Eslava, el que no ve el público, que no se imagina qué disparatadas tensiones resisten esas débiles mujeres, las actrices. Pero la suerte no ha sido ingrata con nuestra Catalina. Enorme carga levantó, más de flores. Ídolo en Madrid, en España entera la más sonada y famosa de las artistas dramáticas, es la indiscutida y la indiscutible. Se puede opinar de cualquier otra comedianta, no de Catalina, ante cuyo nombre todos se inclinan murmurando: *Catalina es aparte*.⁹⁸

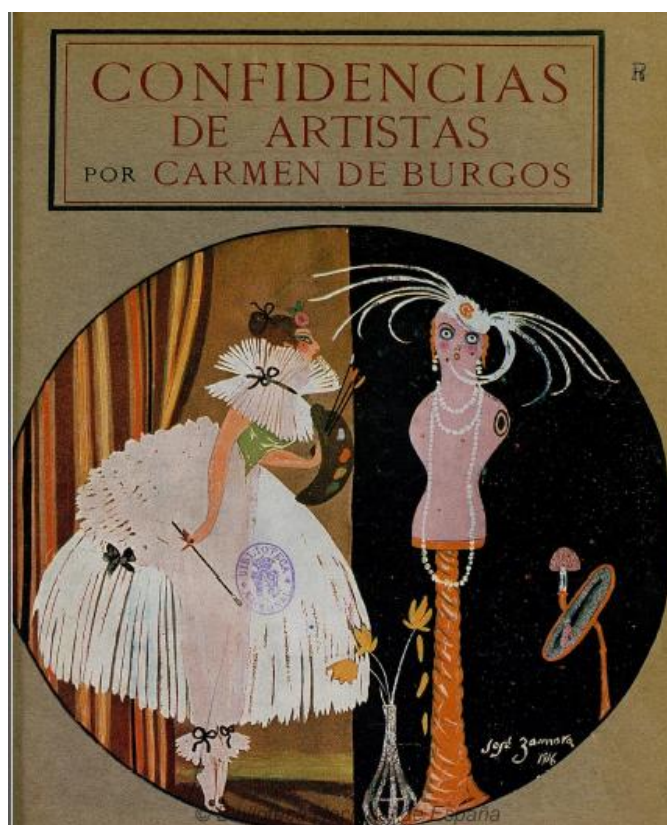
La figura de Catalina Bárcena dentro de la compañía de Gregorio Martínez Sierra estuvo ligada a un nuevo concepto de interpretación y al nacimiento de la imagen de las actrices como icono de la mujer moderna. Asimismo, su éxito sobre la escena se extendió fuera de ella y se utilizó como elemento mediático para remarcar y promocionar el concepto artístico teatral de Martínez Sierra. En este ámbito, la elección de la indumentaria fue un signo artístico determinante para configurar su imagen de actriz y de mujer moderna, con el fin de atraer público sin renunciar a nuevas perspectivas estéticas.

En primer lugar, abordaremos el tema de la interpretación para aproximarnos a la figura de Catalina Bárcena como actriz. En este ámbito, las entrevistas que se publicaron de ella son de suma importancia para reparar sobre cómo concebía el arte dramático, en general, y en concreto la interpretación. En nuestro análisis cotejamos los datos que se ofrecieron sobre Catalina en tres momentos diferentes de su evolución artística. La primera entrevista es la realizada por Carmen de Burgos cuando aún era la primera actriz del Teatro Lara. La siguiente, titulada “Los secretos de Catalina Bárcena”, de José López Pinillos, coincide con el periodo en el que formó parte de la compañía del actor Enrique Borrás y Martínez Sierra. La última, de Luis Uriarte, se corresponde con el momento en el que ya era la indiscutible primera figura de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra.

La conversación con Carmen de Burgos es importante no sólo por las declaraciones que Catalina ofrece sobre su dedicación y forma de concebir la escena, sino también por estar incorporada al libro *Confidencias de artistas*. En este trabajo, la insigne periodista y defensora de los derechos de la mujer ponía de relieve la actividad artística de un nutrido grupo de mujeres españolas y extranjeras dedicadas al arte

⁹⁸ BORRÁS, T., ob. cit., 1928, p. 13.

escénico. Englobadas dentro de un amplio margen temporal, hizo una interesante recopilación de entrevistas a intérpretes decimonónicas y emergentes del siglo XX clasificadas de la siguiente manera: “Actrices españolas” entre las que figuran Rosario Pino, Margarita Xirgu, María Guerrero y Leocadia Alba, entre otras; “Actrices extranjeras” donde no pasan desapercibidas las grandes damas de la interpretación Sara Bernhardt, Eleonora Duse o Francesca Bertini; “Cantantes españolas” y “Cantantes extranjeras” como Julia Fons y María Kousnezoff; Tórtola Valencia, Consuelo Tortajada y Loie Fuller, en los epígrafes de “Bailarinas españolas” y “Bailarinas extranjeras”; “Artistas de *Varietés*” de la fama de La Fornarina, Pepita Sevilla o La Chelito, y Olimpia D’Avigny y Las damas liliputienses como artistas de *variétés* “Extranjeras”.⁹⁹



4.19. Pepe Zamora. Portada del libro de Carmen de Burgos *Confidencias de artistas*. 1917.

La lectura queda enmarcada por una preciosísima ilustración de Pepe Zamora (fig. 4.19). El artista encuadra en un círculo una curiosa escena protagonizada por una intérprete ataviada pomposa y ambiguamente. El artificioso polisón* y el corsé* han asumido la condición de ropa exterior, convirtiéndose así en un signo de coqueteo y, junto con los *bloomers**, de provocación a la atenta mirada del público. La ampulosa

⁹⁹ Para conocer la relación de entrevistas publicadas, cfr. BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, pp. 245-246.

falda, que viste el perfil que no alcanzamos a ver, y la exuberante gorguera* acaban concediéndole un aspecto que crea, como un manifiesto, el icono de una intérprete.

La figura parece encarnar a una actriz que está procediendo a transformarse en un personaje escénico. Pero atendiendo a la pose, podríamos interpretar que es una bailarina que aún no ha acabado de acicalarse para salir a escena. A su derecha y al mismo nivel, Zamora ha situado un segundo personaje sobre un fondo negro. En este caso, se trata de un maniquí femenino que la actriz o bailarina está pintando gracias a los atributos que porta: paleta y pinceles. Este personaje inanimado puede ser el reflejo de sí misma, pero en este caso el resultado no corresponde con su imagen, sino con el de otra mujer, también muy moderna, o quizás es el boceto de uno de los muchos personajes que representará sobre la escena durante su carrera artística.

Zamora, artista que abordaremos con detenimiento en el capítulo 5, está manifestando con este dibujo la idea principal del libro que no es otra que la de desvelar los numerosos secretos que las artistas guardan. Por ese motivo, sitúa a su protagonista entre la intimidad y el espacio público, es decir, entre la habitación donde se van a realizar las entrevistas y el espacio público representado por el escenario.

El telón de fondo entreabierto sugiere que la intérprete está en su “cuarto”, que a modo de capilla privada es donde guarda celosamente todos los secretos propios de una dama de la escena. Este espacio simboliza la dicotomía entre la vida privada y la pública, previa a su exposición ante la curiosa mirada del espectador y que tras la representación, a menudo, es desacralizado por los admiradores que la visitan para abrumarla con felicitaciones o para acercarse a la que consideran un sueño inalcanzable. Pero también es un espacio de intimidad, donde a telón cerrado y gracias al estudio y al ensayo, la intérprete desarrolla y afina sus dotes artísticas antes de salir a escena.

Si Alejandro Miquis consideró al actor como “el escultor de su propio cuerpo y aun el escultor de su propia alma”,¹⁰⁰ ahora Zamora, como hemos analizado, le ofrece a esta mujer-artista el utillaje de un pintor para crearse como una “mujer moderna” capaz de transformar los valores de la vida privada. Esta última idea la posiciona en un estatus de heroicidad debatiéndose entre el ámbito privado y el público, por quien será

¹⁰⁰ RUBIO JIMÉNEZ, J., “Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo”, en SALAÜN, S., RICCI, E. y SALGUES, M. (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, 2000, pp. 217-249.

rechazada o admirada y deseada, dando así lugar a la imagen de “diva en ciernes” o “protodiva”¹⁰¹ que se desarrollará y consolidará a través de la industria cinematográfica.

Una vez entre las páginas del libro, en el dibujo que Catalina Bárcena le ofrece al lector de sí misma se perfila como una joven muchacha de vida “rústica”,¹⁰² que disfruta de su trabajo como actriz y como espectadora, aunque presuponemos que su asistencia a los teatros siempre tendría una importante carga de estudio y análisis comparativo para afianzar su manera de concebir la interpretación.

Catalina, influida por una hermana que era actriz, había llegado a Madrid muy joven, hacia 1905, con la intención de dedicarse al teatro. Tras una dura prueba, ante la mirada del elenco de la compañía de María Guerrero y su marido Fernando Díaz de Mendoza, y algunos “autores, literatos, críticos y periodistas”¹⁰³ que casi llenaban la sala del teatro, recitó el monólogo que llevaba preparado, consiguiendo finalmente el favor de María, con quien permaneció aproximadamente cinco años. Durante ese tiempo, Catalina tuvo la ocasión de aprender de la que era considerada la gran dama del teatro español, tanto por sus interpretaciones como por su visión empresarial, aunque su estilo disintió al final del de su maestra.¹⁰⁴

Durante ese primer periodo Catalina no representó grandes papeles. Ella misma le confiesa a Carmen de Burgos, cuando la periodista le cuestiona su preferencia ante papeles cómicos o trágicos: “sólo hago a regañadientes los papeles de ingenua sentimental, quizá porque he abusado mucho de ellos”.¹⁰⁵ Esa declaración de Catalina solo pudo formularla desde la tranquilidad de ser por entonces la primera actriz del Teatro Lara, donde había comenzado una fase actoral más variada y rica de matices interpretativos.

¹⁰¹ Término acuñado por M.^a Dolores Ramírez Almazán en su estudio dedicado a analizar esta obra de Carmen de Burgos. Cfr. RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., “El lado más humano de la Diva en *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos”, p. 1. Documento de internet disponible en: www.escritorasyescrituras.com/cv/ladohumano.pdf [Consultado el 25-11-2014]

¹⁰² BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 34.

¹⁰³ Catalina Bárcena narra la anécdota en la entrevista concedida a López Pinillos. Cfr. LÓPEZ PINILLOS, J.: *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*. Madrid, Pueyo, 1920, p. 119.

¹⁰⁴ Analizamos este aspecto en el epígrafe 4.3.1.

¹⁰⁵ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 33.



4.20. Catalina Bárcena en *La losa de los sueños* de Jacinto Benavente.
Comedias y comediantes, noviembre 1911.

Catalina, desde su incorporación en la compañía del Teatro Lara en la temporada 1911-1912, defendió con agrado del público y la crítica su puesto de primera actriz. Esa primera temporada interpretó, entre otros personajes, a Rosina en la obra de Jacinto Benavente *La losa de los sueños*,¹⁰⁶ donde puso en práctica con éxito sus cualidades naturalistas¹⁰⁷ para la interpretación (fig. 4.20). Fue, según ella misma reconoció, uno de los papeles dramáticos que más sintió, junto con el interpretado en *Con flores a María*, o los cómicos en *Puebla de las mujeres* y *Madame Pepita*. En este momento, Catalina es una actriz en plena evolución, deseosa de interpretar tanto personajes cómicos como dramáticos.

La siguiente entrevista fue publicada en 1920 por José López Pinillos¹⁰⁸ en su libro *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*. Por los datos que se extraen de dicha conversación, esta tuvo lugar en 1916, cuando Catalina asumía el papel de primera actriz en la recién creada Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra. Podemos datar la entrevista gracias a que la actriz anuncia su próximo estreno:

Empezaremos por mis pantaloncitos, por mis *breeches**...¿No sabe usted que voy a lucir unos pantaloncitos de montar, de esos que parecen jamones, en la obra nueva?...Horrible, ¿eh? Pantalones, botas hasta la rodilla... ¡Espantoso! Pero me gusta el tipo. Es una mujer que aparenta ser

¹⁰⁶ Drama en dos actos estrenado en el Teatro Lara el 9 de noviembre de 1911. Cfr. BENAVENTE, J.: *La losa de los sueños*. Madrid, Administración de las obras teatrales, 1922.

¹⁰⁷ La naturalidad escénica en la interpretación se trata en el apartado 4.3.1.

¹⁰⁸ LÓPEZ PINILLOS, J.: ob. cit., p. 118.

muy masculina, y que no puede ser más femenina. Se diría que, en algunas cosas, ha querido retratarme el autor.

La joven se está refiriendo al personaje que interpretará en la comedia italiana de Sabatino López *Mario y María*, estrenada en el Teatro Eslava el 23 de noviembre de 1916, donde pudo demostrar que era una actriz moderna capaz de hacer de la falsedad escénica un reflejo de los prejuicios y las normas sociales que constreñían las libertades de la mujer (fig. 4.21).



4.21. Catalina Bárcena caracterizada de Mario en la obra *Mario y María*.
La Ilustración Artística, 04-12-1916.

El “Teatro de Arte” de Martínez Sierra le iba a ofrecer a Catalina la oportunidad de dedicarse a la interpretación que más le interesaba, como ella misma le hacía saber a López Pinillos:

Mi ideal sería representar comedias y tragedias. Tragedias de nuestro tiempo; tragedias en las que el grito, cuando haya que gritar, sea de persona... y hasta de persona débil de pulmones. ¿Es que una mujer incapaz de competir con esténtor no puede transmitir una sensación trágica? Yo no conseguiría imitar a una diosa ni a una heroína clásica; pero, lo que es a una mujer... No es indispensable que las mujeres griten como los serenos.

Uno de los pasajes más interesantes de la entrevista es cuando Catalina desvela el que podía ser considerado el mejor secreto de la artista, cómo se enfrenta a la interpretación: “Procuró transmitir la sensación, no de una verdad real, sino de una

verdad artística”¹⁰⁹ y para llegar a esa verdad artística previamente se dejaba conmovir por la obra. Luego, gracias al estudio y a los ensayos, controlaba las emociones para transmitir las en la escena de la manera más veraz.

Por último, en la entrevista de Luis Uriarte, publicada en su libro *El retablo de Talía*,¹¹⁰ los datos más significativos que nos aporta Catalina Bárcena son la intención de continuar en Eslava y la respuesta a la comprometida pregunta de Uriarte de cuánto dinero había ganado en el teatro: “Mucho más de lo que yo merezco; pero entre vestidos, y sombreros, y cosas de la casa, y chucherías, y subsistencias ... ¡Saque usted la cuenta!”.¹¹¹ Este comentario incide sobre la responsabilidad que tenían los actores de costearse muchos de los vestuarios que usaban en escena.¹¹²

4.2.1. La interpretación naturalista: Catalina Bárcena *versus* María Guerrero

¡Haz el favor de gritar!, ordenó la Guerrero con el imperial torrente de voz de que tan orgullosa se sentía. Catalina la miró a los ojos y dijo con suave firmeza: ‘Doña María, me temo que gritar en escena es una ordinariez.’¹¹³

María Guerrero y Catalina Bárcena representan dos modos de interpretar diferentes pero que parten de un mismo planteamiento: hacer más veraz el personaje a través de la interpretación. Amparadas en las teorías que divulgaban el naturalismo como la mejor vía para interpretar los personajes perseguían la similitud con la realidad. Cada una de ellas colaborará con la evolución escénica a nivel interpretativo y de manera muy especial, como hemos analizado en el epígrafe 4.1.1, María Guerrero lo haría aportando a través de la praxis del vestuario la calidad y rigurosidad de la que carecía este signo escénico en la escena española.

Como acabamos de comentar, a través de las entrevistas a Catalina Bárcena conocemos la evolución que mantuvo hasta conseguir despuntar por sus cualidades

¹⁰⁹ Ibidem, p. 122.

¹¹⁰ URIARTE, L.: *El retablo de Talía*. Madrid, Imprenta Española, 1918. Aunque la edición del libro es anterior a la de López Pinillos, deducimos que la entrevista es posterior porque Catalina recuerda el montaje teatral *Margarita la Tanagra*, estrenado en febrero de 1917 en el Eslava.

¹¹¹ URIARTE, L.: ob. cit., pp. 53-54.

¹¹² Este tema ha sido tratado en el epígrafe 4.1.1.

¹¹³ Catalina Bárcena, en este episodio muy comentado entre la gente de la farándula, se convirtió en la primera discípula capaz de enfrentarse a las enseñanzas de la gran María Guerrero. Por ese motivo algunos críticos escribieron de ella como el “epílogo del grito”. Cfr. FUSTER DEL ALCÁZAR, E.: ob. cit., pp. 93-94.

interpretativas. En 1915 había críticos que ya acentuaban sus excelentes aptitudes considerándola “la actriz más moderna, más flexible y exquisita [...] la única que sabe poner de acuerdo la voz, el gesto y el ademán para componer un tipo [...] es la artista suprema del matiz y una maga de la emoción.”¹¹⁴

Catalina, en sus confesiones a Carmen de Burgos, dejaba entrever su disconformidad con el naturalismo impulsado por Diderot y practicado en la escena europea y española durante los siglos XVIII y XIX.¹¹⁵ Este modo de interpretar fue el adoptado por María Guerrero, y por tanto, el primer sistema que Catalina hubo de aprender. Sin embargo, a través de sus declaraciones asienta que ella es una actriz realista, cuya pretensión era llegar a la “naturalidad absoluta”¹¹⁶ basada en el estudio, pero sin mecanizar los movimientos y gestos que serían la consecuencia inmediata de la palabra y no el resultado de lo aprendido a través del espejo. Así explicaba su *modus operandi*: “Lo primero que hago para estudiar un papel [...] es copiar las acotaciones. Me preocupa, ante todo, poner de acuerdo la palabra con el gesto y el ademán. Nunca me he mirado al espejo para buscar un gesto. Aprendo muy bien los papeles, para no preocuparme de apuntador...”¹¹⁷

Esta otra fórmula de representar se distanciaba del dilema de sentir o controlar en el que Diderot situaba al actuante. En cambio, se aproximaba a las directrices que el actor Julián Romea Yanguas, como gran estudioso de la escena, llegó a dictar a los

¹¹⁴ IGLESIAS, I., “Catalina Bárcena”. *España. Semanario de la Vida Nacional*, 28-05-1915, p. 9.

¹¹⁵ En *La paradoja del comediante* (1769), Diderot partía de una verdad, en palabras de Francisco Nieva “de difícil negación. La ilusión de realidad no es realidad porque es ilusión.” En consecuencia, Diderot consideraba que el arte del “comediante” debía estar fundamentado en la reflexión y el estudio de la naturaleza humana, con el fin de imitar el modelo; un modelo copiado del natural y mejorado o idealizado con la observación de otros considerados menos imperfectos, al igual que hicieran pintores o escultores. El comediante de Diderot no actúa con su corazón, sino con su cabeza. Su misión es adoptar los signos exteriores del sentimiento, ensayarlos y memorizarlos con el fin ejecutarlos de una manera mecánica y repetitiva ante el público. Se trata de un actor ausente de sensibilidad si aspira a ser sublime, gran observador y estudioso que se contempla en el espejo para ensayar los gestos y memorizarlos. Las reflexiones de Nieva son el prólogo de la obra DIDEROT, D.: *La paradoja del comediante*. Madrid, Mondadori, 1990, pp. 9-13.

El estudio de Jesús Rubio Jiménez titulado “El realismo escénico a la luz de los Tratados de declamación de la época” subraya los numerosos tratados de declamación que se editaron en nuestro país desde finales del siglo XVIII. Entre ellos destaca *Las Memorias literarias de París* (1751) de Ignacio de Luzán por ser el pionero en abordar el incipiente cambio en la gestualidad y el movimiento armónico hacia “la naturalidad y la propiedad”. Estos trabajos de carácter teórico trataban de ser la guía para aquellos aspirantes que deseaban convertirse en actores. A través de ellos se difundieron las teorías de Diderot, así como los planteamientos de quienes mostraban discrepancias con este sistema que anteponeía la razón al sentimiento. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J., “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en LISSORGUES, Y. (ed.): *Realismo y Naturalismo en España. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail*. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286.

¹¹⁶ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 33.

¹¹⁷ *Ibidem*.

alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, a través de su libro *Ideas Generales sobre el Arte del Teatro*, publicado en 1858. Julián Romea, consciente de la importancia de las dotes naturales con las que debía de contar aquel que quisiera ser actor, destacaba la necesidad del estudio, el ensayo y remarcaba la sensibilidad que debía poseer el actor para observar y entender al hombre, con el fin único de personificarlo posteriormente ante el espectador, pero sin anular sus propios sentimientos. En este plano, Romea estaba de acuerdo con el actor François Joseph Talma, quien alejándose de los preceptos del que fuera su maestro, Diderot, hizo el siguiente reconocimiento: “Yo hasta aquí he representado; en adelante, como dice Mlle. Dumesnil, yo procuraré ser.”¹¹⁸ Y para procurar ser, había que alejarse de los gestos, posturas y declamaciones aprendidos y ejecutados en el escenario.

Los juicios que se hicieron sobre el trabajo de Catalina desvelan que la actriz optó por este otro modo de representación que conjugaba acción, palabra y sentimiento, frente al estilo de María Guerrero, para quien la voz y la buena declamación musical o romántica eran el eje de toda buena actuación, junto con el gesto y movimiento ensayado ante el espejo. Dijo Carmen de Burgos de Catalina que era una de las primeras actrices que habían señalado la transición con “la escuela antigua, llena de declamaciones y rimbombancias” para acercarse a la nueva escuela en la que todo era “sinceridad, naturalidad, sensatez; en la que todos los sentimientos se expresan, más que de un modo aparatoso, de un modo profundo.”¹¹⁹

4.2.2. Catalina Bárcena, una actriz moderna

El programa oficial para la temporada de primavera de 1924 del Teatro San Fernando de Sevilla anunciaba, en su cuarta página, las actuaciones de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra. Sin embargo, en la página veintiuno se especificaba el “Repertorio y Plan de Trabajo de la compañía de Catalina Bárcena”¹²⁰ (figs. 4.22 y 4.23). Esta ambigüedad nominativa ejemplifica la relevancia, como venimos comentando, que llegó a alcanzar Catalina Bárcena dentro del elenco del Eslava. Igualmente, es muy significativa porque se contrapone con uno de los elementos renovadores que identificaron el proyecto artístico de Martínez Sierra: rechazar la

¹¹⁸ ROMEA, J.: ob. cit., p. 55.

¹¹⁹ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 35.

¹²⁰ Programa de mano del teatro San Fernando de Sevilla. Temporada Primavera 1924. MNT.

costumbre de acuñar los nombres de los primeros actores para asignar a las compañías teatrales. No obstante, este dato clarifica y concreta que a pesar de optar por una compañía homónima, que acrecentaba la idea de conjunto que él perseguía insistentemente como director, no pudo prever el reconocimiento y éxito de Catalina por parte del público y de la prensa. Un éxito que tuvo su última consecuencia al convertir a la actriz en la imagen y el nombre publicitario de la compañía del Eslava.



4.22 y 4.23. Programa de mano del Teatro San Fernando de Sevilla. Temporada Primavera 1924. MNT.

¿Qué valores aportaba la imagen de Catalina Bárcena al proyecto de “Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra?

Ella misma, como hemos analizado a través de las entrevistas, se presentaba como una mujer moderna, emancipada, inteligente y ambiciosa en su trabajo. Catalina, para el “Teatro de Arte”, fue un icono de modernidad que poseyó “como nadie el don espantoso de agradar”¹²¹ a todos los públicos. Para conseguir ese efecto, la actriz jugaba con tres importantes bazas muy apreciadas por la prensa y la sociedad del momento: la belleza, la feminidad y, cómo no, su gran capacidad interpretativa. De ella dijo Luis Uriarte: “Catalina Bárcena está lejos de ser lo que se dice una belleza imponderable; pero tiene, por su simpatía y por el agradable conjunto físico de su persona, ese irresistible atractivo de las mujeres que saben dar la verdadera sensación de lo femenino.”¹²²

¹²¹ RAMÍREZ, J.: *Catalina Bárcena*. Caracas, 1928, p. 35.

¹²² URIARTE, L.: ob. cit., p. 50.

Intelectuales y poetas como Eduardo Marquina, Tomás Borrás, José Ramírez y Carmen de Burgos, entre otros, hicieron numerosos halagos de las cualidades interpretativas de Catalina, pero también destacaron su belleza juvenil y su comportamiento discreto en la intimidad, mostrándose sencilla y accesible en las entrevistas y sin atisbarse en ella vanidad alguna para enaltecer su trabajo o conseguir una mayor admiración. Pero Catalina no supeditó su arte a su belleza física. Por ese motivo huía al comienzo de su carrera de los personajes ingenuos que la podían haber encasillado, optando por interpretar papeles femeninos donde la belleza no fuese un condicionante que prevaleciese sobre la moral.¹²³

El concepto feminidad, durante la primera década del siglo XX en España, era impreciso y hasta confuso. María Lejárraga, en *La mujer moderna* (1920), quiso plantear a todos aquellos que participaron en su estudio una notable pregunta: “¿Cree usted que en realidad existe oposición esencial entre feminidad y feminismo, entendiendo por feminismo la igualdad de la mujer y el hombre en derechos civiles y políticos, y, por lo tanto, la facultad de intervenir efectiva y directamente en la vida de la nación?”¹²⁴ La pregunta, tal y como comenta Shirley Mangini en *Las modernas de Madrid* “no sólo confunde porque no se concreta a qué se quiere hacer referencia con el término ‘feminidad’, sino porque contrapone feminidad a feminismo...”¹²⁵ Entre las numerosas respuestas de hombres y mujeres que recibió María Lejárraga, la feminidad era, si no definida, al menos considerada como una cualidad propia de la mujer no opuesta a su lucha por equivaler sus derechos a los de los hombres.

Los críticos incondicionales de Catalina que estaban ante la misma situación de no poder precisar el concepto de feminidad, tomaron a la actriz como modelo para tratar de delimitarlo. De esta forma, Eduardo Marquina justificó la feminidad de la intérprete con los siguientes argumentos: “El arte de Catalina Bárcena es, además un aporte de feminidad a nuestra escena. Feminidad no es del todo espíritu ni del todo carne. Sobre

¹²³ Luis Millá Gacio, en su *Tratado de tratados de declamación*, consideraba que el ideal físico para una actriz obtuviese un éxito inapelable era poseer un talle esbelto, una voz bien timbrada, un rostro de líneas bien marcadas, pelo oscuro y ojos negros frente a los ojos azules y cabellos rubios que llevaban implícitos signos de mayor perjuicio visual. Teniendo como precepto que en el teatro “todo debe ser artístico”, Millá Gacio fundamentaba que la mujer era la que más en cuenta debía tener este objetivo, pues consideraba que su figura escénica quedaba relegada a ser el ideal que perseguía el hombre: “ella es la creadora de la humana fantasía”. Cfr. MILLÁ GACIO, L.: *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona, Biblioteca Teatro Mundial, 1914, pp. 27-30.

¹²⁴ MARTÍNEZ SIERRA, G.: *La mujer moderna*. Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 13.

¹²⁵ MANGINI, S.: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2001, p. 94.

un corazón de mujer es lo que no puede un médico explicar [...]; lo que no puede explicar un moralista, un sociólogo [...] Feminidad [...] es lo que, tratándose de un corazón de mujer, adora un hombre.”¹²⁶

Precisamente, gracias a esa cualidad inherente de las mujeres, la feminidad, Catalina consiguió el favor del público femenino,¹²⁷ en contraposición al rechazo que recibían las artistas dedicadas al género sicalíptico.¹²⁸

En suma, belleza y feminidad, unidas a la naturalidad interpretativa le proporcionaron a Catalina el reconocimiento de actriz moderna. Pero no menos importante para esta categorización fue la decisión de dedicarse a representar sobre la escena los conflictos de las mujeres de su tiempo. De entre todos ellos, Catalina no dudó en confesar, en varias ocasiones, su satisfacción de haberse metido en el papel de Nora, pero siempre dudó de si al público le gustó su manera de interpretarla (figs. 4.24 y 4.25):¹²⁹

Estoy totalmente identificada con Nora. Yo siento todo lo que Nora dice y hace, exceptuando el abandono de los hijos. En eso soy muy española. A tal extremo, que cuando represento la obra de Ibsen, al llegar al tercer acto, tengo que olvidarme de que existen las criaturas. Aparte de esta circunstancia, también en el tercer acto estoy identificada con las ideas de Nora, que está en plena posesión de la razón.

No sé si será la obra que más gusta a mi público, cuando yo la interpreto, pero, desde luego, es la obra que yo hago con más gusto y con más emoción.¹³⁰

¹²⁶ MARQUINA, E., “Catalina Bárcena. Teatro Goya”. Programa divulgativo. Madrid, Poveda, s/d, s/p. MNT.

¹²⁷ FERNÁNDEZ ARDAVIN, L., “El dominio del gesto. Fisonomías de Catalina Bárcena”. *Blanco y Negro*, 11-01-1925, p. 90.

¹²⁸ Este tema ha sido desarrollado en el epígrafe 3.2.4.

¹²⁹ Juan Aguilera Sastre hace una interesante aportación en su estudio “Feminismo y teatro. Los Martínez Sierra ante *Casa de muñecas*” sobre los primeros montajes de esta obra en España, analizando cómo fueron las traducciones de los cuatro montajes que antecedieron al de Martínez Sierra. Del interés por esta obra resultaron dos estrenos en Barcelona. El primero de ellos en lengua catalana tuvo lugar en 1893 en el Teatro Gran Vía de Barcelona. El segundo, tres años después, esta vez en castellano, la Compañía Libre de Declamación de Felip Cortiella la estrenó en el Teatro Circo. En 1899 se vio por primera vez en Madrid, pero en italiano, de la mano de la actriz Teresa Mariani y el propio Cortiella. Será en 1908 cuando Carmen Cobeña la reponga en español. La siguiente reposición será en 1917, dirigido por Martínez Sierra. Aguilera Sastre concreta en su investigación que este montaje escénico tuvo para Martínez Sierra un discreto éxito si se le compara con las cifras que recaudaron otros montajes de la misma temporada (1916-1917) y haciendo una rigurosa revisión de las reseñas del estreno. Cfr. AGUILERA SASTRE, J., “Feminismo y teatro. Los Martínez Sierra ante *Casa de muñecas*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, vol. 39, nº 2, 2014, pp. 307-340.

¹³⁰ “Qué obra preferiría usted representar”. *ABC*, 29-09-1927, p. 11. Para consultar otras declaraciones al respecto, cfr. MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., “Vida nacional. La actriz del bello gesto”. *ABC*, 15-05-1921, p. 25.

Este complejo personaje ibseniano, que no deja de ser un paradigma de la “mujer moderna”, de acuerdo a las declaraciones de su propio autor, va más allá de la revelación de una heroína ante la superioridad social del hombre.¹³¹ Nora simboliza la individualidad del ser humano, independientemente de su sexo, y lo cierto es que los espectadores españoles no estaban preparados para comprender los anhelos y la drástica decisión de esta mujer. Por ese motivo, Martínez Sierra advirtió en una breve conferencia previa a la función, temiendo una nefasta recepción por parte del público, que la rebelión de Nora era “la protesta, no de una mujer, sino de todas las mujeres sujetas a la hipocresía de la sumisión formal que la conciencia no acata.”¹³² Con estas declaraciones, el empresario del Eslava estaba haciendo un simple ejercicio de divulgación de los derechos que defendía el feminismo y por tanto de un problema esencial de la sociedad. Como bien subrayó el crítico de *El Día*: “Cuántas mujeres, como tú, de las que anoche no te comprendieron se casaron enamoradas de sus esposos y lo estuvieron hasta que llegó el día de ‘la prueba’ [...] Pero ellas, menos sinceras que tú, fingieron... y fingieron... Por eso anoche las mujeres que te vieron abandonar tu hogar no te comprendieron...”¹³³

Para la carrera artística de Catalina Bárcena, *Casa de muñecas* marcó un antes y un después, pues si antes de interpretar las complejidades internas de Nora muchos dudaban de sus cualidades artísticas, a partir de este momento, como bien apuntaba el crítico del periódico *España*, “¿cómo se la ha de negar que tiene condiciones de primera actriz?”¹³⁴ De esta manera, Catalina conseguía un éxito irrefutable ante su constante intento de no ser encasillada en papeles de poca importancia, y el proyecto de Martínez Sierra obtenía una actriz comprometida y capaz de expresar los problemas contemporáneos que perjudicaban la vida de las mujeres.

¹³¹ Aguilera Sastre, a través de grandes estudiosos de Ibsen, examina las declaraciones que hizo sobre el significado de *Casa de muñecas*. Cfr. AGUILERA SASTRE, J., ob. cit., 2014, pp. 307-308.

¹³² ALSINA, J., “Ibsen en Eslava. *Casa de muñecas*”. *Mundo gráfico*, 09-05-1917, s/p.

¹³³ CARRETERO, J. M., “Los estrenos. Observaciones de un espectador”. *El Día*, 28-04-1917, p. 3.

¹³⁴ FILÓCRITO, “La semana teatral”. *España*, 03-05-1917, p. 15.



4.24. Escena de *Casa de muñecas*, de Ibsen.
Un teatro de arte de España (1917-1925).



4.25. Escena de *Casa de muñecas*.
La Acción, 27-04-1917.

Si las difíciles transiciones del carácter de Nora comenzaron a posicionar a Catalina Bárcena entre el “grupo de actrices-cumbres”,¹³⁵ como María Guerrero o Rosario Pino, otros personajes como Margarita Gautier pudieron ser determinantes para la evolución temporal de su imagen icónica. Para el primer estreno en el Teatro Eslava en 1917 de *La dama de las camelias*, Catalina interpretó a la desdichada cortesana vestida con los diseños del dibujante y figurinista Pepe Zamora, que eligió para la ocasión un vestuario de reminiscencias románticas (figs. 4.26 y 4.27). En cambio, en sus distintas reposiciones, como obra de repertorio de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra en los años veinte, fue vestida por la diseñadora parisina Jeanne Lanvin (fig. 4.29).¹³⁶ En este caso la diseñadora mantuvo la inspiración en las pautas de las modas románticas pero imprimiendo su particular visión de la época al utilizar el *robe de style**, estilo inaugurado por ella misma en las modas parisienses. Pero, a pesar de su modernidad, ni Lanvin ni Martínez Sierra se atrevieron a proponerle al público teatral español una visión plástica tan atrevida y contemporánea como lo hiciera Natacha Rambova en los decorados y el vestuario de siluetas liberadas diseñadas para la película *Camille* (1921) (fig. 4.28).

¹³⁵ Cfr. CARRETERO, J. M., ob. cit., p. 3.

¹³⁶ Este aspecto se desarrolla en el epígrafe 4.4.1.



4.26. Traje de Pepe Zamora en *La dama de las camelias*. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.



4.27. Figurín de Pepe Zamora para *La dama de las camelias*. MNT.



4.28. Escena de *Camille*, 1921.



4.29. Traje de Jeanne Lanvin. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

4.2.3. La indumentaria de una “diva en ciernes”

Catalina Bárcena formaba parte de las artistas, bien fuesen actrices, bailarinas o cantantes, que con la llegada del siglo XX y la proliferación de géneros como la zarzuela, la revista y el cuplé estaban teniendo un indiscutible protagonismo en la escena. Si bien este entorno artístico y cultural las posicionaba en un destacado punto de visibilidad, también las condicionaba a crear y cuidar su imagen pública fuera de este espacio porque las artistas se convertían en un objeto admirado que acababa traspasando

el proscenio. En palabras de Isabel Clúa, que ha investigado en profundidad la construcción de la identidad y la espectacularización del cuerpo de las mujeres de la escena en los inicios del siglo XX:

La prominencia en la esfera pública de estas mujeres no agotaba los confines del teatro, el café-concierto y el *music-hall*, sino que se configuró en un dispositivo más amplio, en el que la imagen profesional de la artista no era ni mucho menos el bien más apreciado, sino ella, en su totalidad. Publicitar todo lo publicitable alrededor de la artista resultaba una pieza clave en el éxito comercial de los espectáculos y fue esta práctica lo que dio lugar a la emergencia de las primeras *celebrities*.¹³⁷

La consecuencia más inmediata es que estas intérpretes acababan teatralizando su propia intimidad, lo que nos lleva a concluir que la idealización de su iconografía quedaba dispuesta por un ambiguo trinomio compuesto por actriz, personaje y mujer, siendo el vestido uno de los factores determinantes para la definición de cada uno de ellos y, casi sin dudarlo, uno de los elementos escénicos que más le podía interesar al público femenino. Carmen de Burgos, en sus entrevistas publicadas en *Confidencias de artistas*, a las que venimos haciendo mención, ensalza en las actrices cualidades como la naturalidad en el arte interpretativo, la belleza física y la elegancia. Asimismo, para atender al interés de las lectoras, les solía preguntar por los trajes escénicos y por sus consideraciones hacia la moda contemporánea, reflejo según sus propios planteamientos de “el alma de una época”.¹³⁸ Aunque pueda parecer contradictorio con las ideas de la escritora, bajo este interés también estaba colaborando a elevar la figura de las actrices a modelos de imitación.

¹³⁷ CLÚA, I., “Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”. *Lectures du genre* nº 11, 2013. Documento de internet disponible en: http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_numero_11/Contenus_files/2.%20CLUA.pdf [Consultado el 30-04-2015]

¹³⁸ Carmen de Burgos publicaba hacia 1920 el libro *El arte de ser mujer*, en el que hacía un defensa de la moda y ponía en valor el cuidado por la belleza personal. En sus planteamientos, Carmen de Burgos se aleja de los prejuicios decimonónicos que habían provocado las teorías de la imitación, que implicaban la noción de identidad, imitación, consumo y, en definitiva, lucha de clases, al considerar que la moda estaba regida por una clase superior a la que deseaban imitar las otras clases inferiores, de manera que la superior buscaría nuevas alternativas al ver que otros se apropiaban de sus referencias. Esta teoría de la imitación fue desarrollada y defendida por Herbert Spencer, Thorstein Veblen o Georg Simmel. En España, secundaron estos planteamientos Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. En contraposición, Carmen de Burgos le concedió a la moda el mismo valor que Baudelaire, al considerarla “capaz de revelar por sí sola toda el alma de una época, todas las costumbres y todo el espíritu de un pueblo”, y un arte a través del cual el hombre y la mujer podían exaltar su belleza física. Cfr. BURGOS, C. de: *El arte de ser mujer*. [¿1920?] Biblok Book Export, 2014, pp. 29-37. Para las teorías desarrolladas a partir del siglo XIX en torno al concepto de la moda, cfr. DÍAZ MARCOS, A. M.: *La edad de seda*. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 33-53.

Para una actriz de teatro textual no debía ser nada fácil crear una imagen pública que no fuera rechazada por quienes no veían en las artistas de la escena más que seres pecaminosos. Curiosamente, en las entrevistas de Carmen de Burgos se aprecian diferencias entre aquellas que profesan el género textual y las intérpretes que se dedicaban a la canción o el baile, muchas de ellas dentro de los espectáculos sicalípticos. Atendiendo al primer modelo, las actrices le explicaban a su entrevistadora y confidente cómo les daban vida a los personajes dramáticos, la importancia del estudio, de los ensayos, del uso del maquillaje y del traje escénico. Eran mujeres muy reservadas de su vida privada, pero subrayaban el valor de la familia.¹³⁹ Entre las actrices textuales no aparece el tema recurrente de los admiradores celosos e impulsivos, propio de las artistas de variedades, sino fieles admiradores y autores noveles que, como comenta Loreto Prado, “nos persiguen y nos agobian.”¹⁴⁰

No obstante, las actrices textuales, al igual que sus colegas dedicadas a la danza o la canción, representaban el comprometido modelo de la mujer moderna solo por el hecho de haber conseguido la independencia económica gracias a su trabajo. Este tema era más que suficiente para despertar envidias que acababan por provocar falsos comentarios, con el fin de desacreditarlas socialmente por dedicarse al arte de la farándula. Así lo manifestaba Rosario Pino: “Fábulas de envidia en torno de toda mujer que vale. Fábulas de ese deseo que hay como de matar y descuartizar a toda mujer que vive dignamente de su vida y de su independencia.”¹⁴¹

Quizás por esa complejidad y porque la imagen de “protodiva” estaba comenzando a gestarse, las actrices textuales utilizaban para publicitarse aquellas imágenes que las identificaban, casi siempre, con los personajes que estaban interpretando sobre las tablas. Como hemos visto a través de María Guerrero, solían recurrir a los personajes de carácter histórico no solo porque fuesen, como en este caso, los más frecuentes en los repertorios, sino muy probablemente porque eran los que más podían impresionar al público por su cambio de apariencia. Pero en ocasiones, y por exigencias dramáticas, se difundía a través de la prensa imágenes que se alejaban de estas connotaciones y también del concepto de feminidad y belleza promulgados, a

¹³⁹ También se evidencia en la entrevista de López Pinillos a Catalina Bárcena la importancia que tenía contextualizar a las actrices dentro del ambiente familiar, pues comienza su escrito con una presentación en la que cuenta cómo es recibido en el camerino por el hijo de la actriz, revelando así a los lectores la mirada de este niño hacia su madre. Este hecho servía para acercar la imagen de las actrices a las mujeres.

¹⁴⁰ BURGOS, C. de: ob. cit., 1917, p. 68.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 30.

favor de estéticas mucho más comprometidas. Es el caso, por ejemplo, de Catalina Bárcena vestida de hombre para reclamar la igualdad entre géneros en *Mario y María*. No cabe duda de que Catalina, con los personajes de Mario y María, hubo de despertar una cierta sorpresa y rechazo en algunos sectores, tanto del público masculino como del femenino. Incluso ella misma, como hemos señalado anteriormente, consideraba horroroso usar los *breeches*, palabras más que suficientes para aclarar que no pretendía asentar ningún principio de moda, pero dejaba entreabierta la libertad a poder usarlos, tal y como el personaje de María lo hacía en el desarrollo de la obra. Y es que, como citamos en el capítulo 2, el gusto de las actrices era muy influyente sobre la sociedad.

Por otro lado, las mujeres de la escena también se iban atreviendo, como explica Clúa, a usar su propia imagen para otros fines publicitarios, hecho que determinaba la aceptación y el prestigio social del que disfrutaban algunas de ellas. En estos casos, su imagen única y original como mujer-actriz y no como personaje dramático se posicionaba en el lugar indiscutible del modelo de imitación o “liderazgo”.¹⁴²

4.2.3.1. Catalina Bárcena, imagen publicitaria para la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra: vestidos, fotografías y retratos

La imagen de Catalina Bárcena fue difundida a través de fotografías, de los retratos de Rafael Sanchís Yago, las ilustraciones modernistas de Penagos, Fontanals o Bartolozzi y a través de las interpretaciones más intimistas y expresionistas de Rafael Barradas; todos ellos empleados por Martínez Sierra para las ediciones de folletos promocionales de la compañía y publicados en *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Otro medio importante de divulgación eran las imágenes de los montajes teatrales en los que ella aparecía publicadas en las revistas ilustradas y la prensa, así como las

¹⁴² Ana María Díaz Marcos, en su investigación sobre las teorías de la moda, analiza cómo, en las postrimerías del siglo XIX, las teorías de la imitación cuestionaban cuál era el mejor modelo para la copia. Simmel defendía que el modelo provenía de las clases superiores bajo el afán de distinción, siendo las inferiores las que siempre copiarían. Emilia Pardo Bazán defendía estos mismos planteamientos frente a la situación que comenzaba a vivirse en Francia, en la que las actrices y *cocottes* eran las verdaderas dictadoras del modelo. Esta situación se fue propagando fuera de las fronteras francesas. Hacia 1922, Carmen de Burgos relataba para sus lectoras los gustos de las actrices, se mostraba a favor de la autenticidad y el *chic* remarcando el riesgo de la imitación. La intelectual definía el término *chic* como “el conjunto de toda elegancia, originalidad, espiritualidad y gracia, adquirida por la cultura, la educación y la mundanidad de una mujer inteligente. Por eso el *chic* viene a legitimar hasta las extravagancias y tiene el poder de suplir a la belleza en muchos casos.” Cfr. DÍAZ MARCOS, A. M.: ob. cit., pp. 152-167 y para la definición de *chic*, cfr. BURGOS, C. de: ob. cit., 2014, p. 32.

entrevistas y artículos que abordaban su trabajo y vida como intérprete, que también podían ir acompañados de imagen gráfica. En todas estas fórmulas el traje era usado como un elemento identitario de la actriz, la mujer o el personaje.

Como actriz, Catalina tuvo que elegir y costear, como era costumbre en la época, parte de la guardarropía que lucía en escena,¹⁴³ a excepción de aquellas producciones en las que Martínez Sierra se hacía cargo del coste de los trajes, porque respondían a una visión íntegra de conjunto diseñada por uno de los artistas plásticos de su equipo. En ese caso, la primera actriz y el resto del elenco se adaptaban a los requisitos del montaje teatral y al estilo artístico de la producción. No parece probable que obras como *El maleficio de la mariposa* o *El pavo real* dieran opción a que los intérpretes tomaran decisiones sobre la indumentaria que los caracterizaría. En algunos casos, el epistolario entre los artistas plásticos y Martínez Sierra, junto con otros documentos que acreditan quién fue el artífice del diseño y el encargado de los pagos confirman estos hechos.¹⁴⁴ Igualmente, la difusión del nombre del figurinista en prensa o en la recopilación fotográfica publicada en el libro *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, incide en la importancia de la autoría del figurinismo. Es el caso de la majestuosa imagen de Catalina caracterizada de Virgen en Majestad para publicitar la representación de *Navidad* luciendo un vestuario de Juan Lafora (fig. 4.30) o el magnífico vestido barroco de terciopelo negro de Junyet para su papel de Teodora en *La adúltera penitente* (1917), cuya figura parecía “arrancada de un cuadro de época”¹⁴⁵ y que sirvió de inspiración para una ilustración de Salvador Bartolozzi (figs. 4.32 y 4.33).

¹⁴³ Esta cuestión ha sido comentada en el epígrafe 4.3, en relación a la entrevista de Luis Uriarte a la actriz.

¹⁴⁴ En el capítulo 5 se exponen estos datos en el análisis de las distintas obras y los artistas que trabajaron en la puesta en escena. En el apéndice del capítulo 5 se adjuntan los documentos consultados.

¹⁴⁵ MARÍN ALCALDE, A., “El teatro. Eslava, *La adúltera penitente*”. *La Acción*, 16-10-1917, p. 3.



4.30 y 4.31. Catalina Bárcena en *Navidad*. Traje de Juan Lafora. La actriz en *La felicidad de Antonieta* de Émile Augier. Ambas publicadas en *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Ahora bien, aventurarnos a concretar cuáles fueron los trajes costeados por la actriz y en consecuencia ideados por ella con ayuda de algún modisto/a o artista sería un atrevimiento por nuestra parte, porque no constan documentos para argumentar este tipo de hipótesis. En este cajón de sastre debemos guardar, por el momento, trajes de carácter histórico de excelente diseño y factura como el vestido de seda verde, (fig. 4.35) fiel a las modas decimonónicas de polisón y cola, con el que Catalina fue retratada por Rafael Barradas para anunciar el estreno en 1925 de *La estrella de Justina* o el traje romántico de *La felicidad de Antonieta*, estrenada en 1918 (figs. 4.34 y 4.31). No obstante, la diversidad de caracterizaciones de Catalina que han quedado en los documentos gráficos nos induce a pensar que fue una actriz capacitada para decidir, cuando le competía, sobre su vestuario escénico.



4.32. Catalina Bárcena en *La adúltera penitente*. Traje de Junyet. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.



4.33. Ilustración de Salvador Bartolozzi. Programa promocional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra para el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, s/d. MNT.



4.34. Ilustración de Rafael Barradas para el cartel de la obra *La estrella de Justina*, de Fernández Ardavin. Ayuntamiento de Hospitalet.



4.35. Traje para *La estrella de Justina*. MT-CIPE

La naturalidad a la hora de adaptarse a los rasgos característicos, tanto externos como internos de los personajes, y la elegancia son cualidades constantes exaltadas por la crítica en el amplio repertorio abordado por la actriz. Este aspecto queda plasmado en la selección de retratos que acompañaron al artículo firmado por Fernández Ardavin en

1925, “Fisonomías de Catalina Bárcena”, donde el autor trataba de argumentar el dominio del gesto que poseía la actriz (fig. 4.36). Los seis retratos así lo corroboran; el primero de ellos, presidiendo la primera página, nos muestra a la actriz-mujer sin caracterizar. Las cinco restantes ilustran la naturalidad en la capacidad gestual de la intérprete y su versatilidad en el arte de la transformación y creación de personajes gracias al empleo de la caracterización y el vestuario.



4.36. Retratos de Catalina Bárcena caracterizada en *Los pastores*, *Baby*, *Madame Pepita*, *Navidad* y *Cabeza de zanahoria*. *Blanco y Negro*, 11-01-1925.

El vestuario de la mujer-actriz tiene el mismo componente interpretativo que cuando esta aparece como un personaje escénico. Gran parte de las imágenes que se difunden de Catalina Bárcena corresponde con los personajes que interpretaba, siendo pocas las ocasiones donde podemos observarla como mujer-actriz. Este concepto “asociado con la idea de divinidad”¹⁴⁶ lleva implícita la mercantilización de la imagen, convirtiendo a la intérprete en cuerpo-objeto o ser admirado y deseado dentro de la sociedad patriarcal y en un referente con el que las mujeres podrían sentirse identificadas. La actriz Matilde Díez fue pionera en nuestro país en vincular su popularidad de artista con fines comerciales, utilizando su nombre como reclamo

¹⁴⁶ RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., ob. cit., p. 7.

publicitario en 1873 para los productos cosméticos “Blanco-Cera de Matilde Díez”¹⁴⁷ (figs. 4.37 y 4.38).



4.37. La actriz Matilde Díez. *Los antiguos teatros de Madrid*.

BLANCO-CERA DE MATILDE DIEZ.



Está elaborado por un farmacéutico, y la eminente actriz que le ha dado tanto celebridad, lo está usando hace muchos años y como

carece del mercurio y albayalde, que contienen casi todos los blancos, conserva una dentadura y belleza admirable sin una mancha en su cutis. Quitá las manchas, pecas y opiailas. Lo hay para rubias y morenas. Se vende en el depósito, Arenal, 16, entresuelo, almacén de bisutería, (con gran rebaja); en la elegante perfumería de Prera, Cármen, 1; en la de Pascual, Arenal, 2, y en el Buen gusto, Carretas, 19. Se sirven pedidos a provincias.

4.38. Anuncio “Blanco-Cera de Matilde Díez”. *La Correspondencia de España*, 12-07-1873.

En este anuncio solo se emplea el nombre de la actriz. Años más tarde, en 1916, Tórtola Valencia ampliará este concepto de divismo prestando su imagen a La Maja de la marca de cosméticos Myrurgia. Ese mismo año, Catalina Bárcena también aparecerá en *Mundo Gráfico* anunciando los productos de la marca Peele (fig. 4.39).¹⁴⁸ Su imagen diverge de la belleza racial y castiza de Tórtola en la publicidad de Myrurgia. Catalina es la dulzura y la discreción, es “... la misma ingenua que nadie ha conseguido superar en el escenario, la misma criatura con aire de angelical resignación...”.¹⁴⁹ Sin embargo, la pose y el gesto, acompañados por una sutil túnica que libera el cuello, los hombros y el escote, sugieren el perfecto acompañamiento para un juego de coquetería¹⁵⁰ entre la

¹⁴⁷ Ramírez Almazán establece estos datos tomando como referencia el estudio de Isabel Mornat, “Aceptación y mercantilismo literario: las actrices”, cfr. RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., ob. cit., p. 9. El anuncio de “Blanco-Cera de Matilde Díez” fue publicado por primera vez en *La Correspondencia de España*, 12-07-1873, p. 4.

¹⁴⁸ Hemos podido comprobar, consultando diversos números de la revista ilustrada *Nuevo Mundo*, que la mercantilización de la imagen no era una cuestión exclusiva de las actrices. El mes anterior al anuncio de Catalina Bárcena, el protagonista de los productos Peele había sido el actor Ramón Peña. Para consultar el anuncio de Catalina Bárcena, cfr. *Nuevo Mundo*, 11-10-1916, s/p. y para el de Ramón Peña, cfr. *Nuevo Mundo*, 04-10-1916, s/p.

¹⁴⁹ URIARTE, L.: ob. cit., p. 51.

¹⁵⁰ Georg Simmel consideraba que la coquetería era la conducta por la que la mujer expresaba su individualidad y el dominio sobre la figura masculina, un juego que implicaba la acción de agradar y la de ser deseada, pero bajo las reglas de la antítesis, “ofreciéndose y negándose simultánea o

intérprete y el observador masculino, pero también un modelo a copiar por otras mujeres. Esta imagen ingenua y a la vez sugerente de Catalina la convierte en paradigma de feminidad, sustentada por una belleza muy natural aliñada con pocos ornatos.

Otros retratos posteriores que corresponden con la actriz-mujer y no con la actriz-personaje van posicionando a Catalina en otra esfera bien distinta. Alejándose de la belleza candorosa, propia de la juventud, la vemos dejada caer en un coche como una mujer moderna de su tiempo, ataviada con ropa de trabajo masculina. Se trata del icono de la mujer emancipada, que usa el traje como una herramienta de trabajo. Es un manifiesto ideológico exento e cualquier interpretación frívola que pueda suscitar la moda (fig. 4.40).¹⁵¹



4.39. Anuncio de Catalina Bárcena para la marca Peele. *Nuevo Mundo*, 11-10-1916.



4.40. Fotografía de Catalina Bárcena, s/d. MNT.

sucesivamente...” Cfr. SIMMEL, G.: *Cultura femenina*. México. Espasa-Calpe Mexicana, 1961, p. 51-61.

¹⁵¹ La fotografía correspondiente a la fig. 4.40 fue utilizada por el MT-CIPE para el folleto divulgativo de la actividad “Modelo del mes”, correspondiente al mes de junio de 2009. Cfr. DELGADO, L., “Maletas de los años 20”. Folleto divulgativo, Madrid, MT-CIPE, junio 2009. Documento de internet disponible en: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=449&ruta=7,77,300,602> [Consultado el 16-04-2015]. Hemos constatado que la imagen procede del fondo antiguo del MNT, pero no consta la fecha de realización.

4.2.3.2. El legado de Alta Costura del “Teatro de Arte”

El hecho más significativo en cuanto al vestuario escénico y social de Catalina Bárcena es la relación que estableció a partir de la década de los años 20 con las creadoras de Alta Costura Jeanne Lanvin y Jeanne Paquin.¹⁵² Un hecho, por otra parte, poco habitual en la escena española.

Son numerosos los trajes que se han conservado de Catalina con el paso del tiempo, lo que supone una importante fuente documental para abordar el estudio de las producciones de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra. Estos trajes, que hoy en día se han dispersado, encierran los secretos de una gran actriz, del escenario, el clamor del público y también la historia de una curiosa herencia.

El articulista del periódico digital *El Mundo*, bajo el título oportunista y despectivo de “Los trajes ‘malditos’ de la diva adúltera”,¹⁵³ anunciaba en el año 2004 que el Museo Nacional del Teatro de Almagro cedería una selección de los trajes de Catalina Bárcena al Museo del Traje de Madrid, que estaba a punto de inaugurarse. En dicho artículo, el periodista comentaba que el estado de conservación de los trajes era perfecto y argumentaba:

Algo que debemos a Katia, la hija que tuvo la actriz de su larga relación extramatrimonial con el escritor Gregorio Martínez Sierra. Al morir Catalina, el confesor de Katia le recomendó que destruyera todo lo relacionado con aquel amor *prohibido*. Ella, en cambio, optó por guardarlo en armarios, que ocultó a la vista tapiándolos, lo que preservó los vestidos del efecto destructor del tiempo y los insectos.

Esta historia cargada de sensacionalismo parece bastante inverosímil. No obstante, es cierto que los trajes permanecieron ocultos mucho antes del fallecimiento de Catalina Bárcena en 1978, simplemente porque no tenían más interés que el de los propios recuerdos de una vida dedicada a la escena.

Los trajes que heredó Catalina Martínez de la Cotera (Katia), la hija de Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra, son parte del vestuario escénico y de calle propios de una diva. Lo más importante de este legado es que no corrió la mala fortuna de ser destruido durante la Guerra Civil. Enrique Fuster del Alcázar, en su libro *El mercader*

¹⁵² Por las fechas de datación de los trajes, la relación con Paquin fue paralela a su faceta profesional en Hollywood, iniciada en 1931, aunque en 1928 rodó su primera película en México.

¹⁵³ PANDO, J., “Los trajes ‘malditos’ de la diva adúltera”. *Magazine El Mundo*, 01-02-2004. Documento de internet disponible en: <http://www.elmundo.es/magazine/2004/227/1075475778.html> [Consultado el 02-03-2015]

de ilusiones, cuenta que “la casa del parque Metropolitano, de donde nada pudieron llevarse, fue saqueada a los pocos días de la huida, y una granizada de bombas desmigajó los antiguos depósitos de la editorial Estrella y los almacenes del barrio de Tetuán de Madrid donde se conservaban las decoraciones y utillaje de Eslava.”¹⁵⁴ Por cuestiones que desconocemos, los trajes de Catalina no estaban en ninguno de estos lugares cuando acaecieron estas trágicas acciones.

Enrique Fuster heredó este patrimonio de Katia en el año 2000, y tras la lectura del testamento, atendiendo a la cláusula tercera del mismo, donó un año después los libros personales, manuscritos, figurines, bocetos de escenografías y otros efectos que pertenecieron al padre de la testadora al Museo Nacional del Teatro de Almagro. En el 2006 estableció un contrato de comodato de depósito temporal, por cinco años de duración, de 465 piezas compuestas por vestuario y complementos. Trascurrido este tiempo y tras la opción de compra no aceptada, Enrique Fuster retiró dicho depósito.¹⁵⁵

Durante el tiempo que los trajes y complementos estuvieron depositados en el Museo Nacional del Teatro se llevaron a cabo trabajos de catalogación, aunque hemos de señalar que en algunos casos ha sido poco precisa e incluso confusa por carecer de fuentes objetivas. Algunos modelos comenzaron a formar parte de la exposición permanente a partir de febrero de 2004 y también se recurrió a este legado para crear una exposición temporal e itinerante, bajo el nombre “Alta Costura en escena: Catalina Bárcena y el Teatro de Arte”.¹⁵⁶

Los trajes de Catalina Bárcena vuelven a cobrar protagonismo en 2012, cuando treinta de ellos salen a subasta en Londres dentro de una puja de moda *vintage* de lujo,

¹⁵⁴ Gregorio Martínez Sierra, junto con Catalina Bárcena, huyeron de Madrid a finales de septiembre de 1936. Cfr. FUSTER DEL ALCAZAR, E.: ob. cit., p. 164.

¹⁵⁵ Las fechas concretas de la recepción testamentaria del MNT son las siguientes:

14 de marzo de 2000. Testamento abierto otorgado por D^a Catalina Martínez de la Cotera ante notario. En la Clausula 3^a del mismo aparece: lega al “Museo Nacional del Teatro de Almagro los libros personales, manuscritos y otros efectos que pertenecieron al padre de la testadora D. Gregorio Martínez Sierra”.

En el 2001 Enrique Fuster dona al MNT una colección de figurines, escenografías, libros y efectos personales de Martínez Sierra y Catalina Bárcena, donación aceptada por el Estado en virtud de la Orden Ministerial de 23 de octubre de 2001. La recepción en el MNT de esta donación testamentaria se realiza en mayo de 2002.

El 19 de abril de 2006 se realiza un contrato de comodato de depósito temporal suscrito entre Enrique Fuster y el INAEM (compuesto de 465 piezas, compuestas por vestuario y complementos), por cinco años. El 1 de diciembre de 2009, Enrique Fuster comunica al INAEM su intención de levantamiento del depósito, y ofrece la compra de la colección al Estado (no aceptada). Finalmente, el 15 de junio de 2011, el MNT hace entrega a Enrique Fuster del depósito temporal.

¹⁵⁶ La presentación de esta exposición se realizó en la Iglesia de San Agustín de Almagro durante julio y agosto de 2003. Posteriormente fue expuesta en Cádiz, en el Centro Cultural de Exposiciones Baluarte de la Candelaria (del 9 al 26 de octubre de 2003) y en República Dominicana, en el Centro Cultural de España en Santo Domingo (del 10 de mayo al 22 de junio de 2004).

organizada por *Christie's*.¹⁵⁷ En 2014, el Museo del Traje de Madrid adquiere setenta y nueve, entre los que vuelve a haber indumentaria y complementos de calle, teatro y cine, así como trajes personales de Gregorio Martínez Sierra.

El análisis de este legado nos ha permitido comprobar que Catalina Bárcena no estuvo ajena a la nueva relación que se comenzó a establecer entre actrices y creadores de moda a partir del nacimiento de la Alta Costura, a principios del siglo XX, con el fin de configurar su imagen como diva. Esta fórmula de intercambio promocional tenía una repercusión positiva tanto para los diseñadores, que trataban de incitar nuevos cánones de belleza a la cultura de masas, como para las artistas, que mostraban sus inclinaciones hacia la modernidad del vestido.¹⁵⁸

Catalina Bárcena eligió a dos mujeres para adecuar su imagen a los nuevos tiempos: Jeanne Lanvin y Jeanne Paquin. Aunque cada *maison* de Alta Costura ofrecía sutiles signos de distinción matizados por el patronaje, el color, las texturas y ornamentos, todas estaban homogeneizadas por los criterios de renovación que se iban imponiendo en la moda; primero, influenciados por la estética de los Ballets Rusos de Diaghilev, la liberación y el gusto por los temas étnicos y orientales, y en la época de posguerra se lanzó el estilo *garçon* de línea recta, amplios escotes y faldas cortas. Uno de los estilos particulares que apoyaron el carácter de “desunificación”¹⁵⁹ de la moda fue la línea ahuecada de Jeanne Lanvin denominada *robes de style*, muy del gusto dieciochesco “*buste affiné, taille basse, jupe gonflée*”,¹⁶⁰ que eligió Catalina Bárcena como parte de su guardarropía teatral.

La relación entre Catalina y Lanvin queda patente en el número de octubre de 1925 de la revista *Théâtre Femina*, donde se anunciaba la llegada de la compañía del Eslava a París. En dicha revista, en un anuncio encabezado por el logo que Paul Iribe

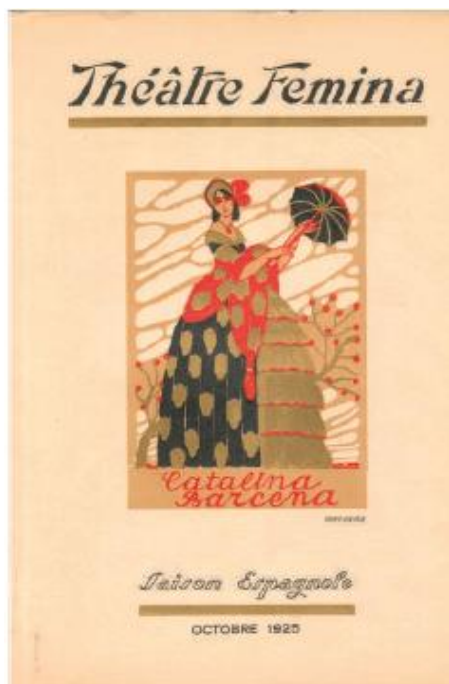
¹⁵⁷ Noticia ofrecida por la Agencia EFE. Documento de internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g1USfkT2H5E> [Consultado el 02-03-2015]. En el apéndice de este capítulo se muestran los trajes que fueron subastados por *Christie's* en 2012.

¹⁵⁸ Hemos hablado de esta cuestión en el epígrafe 2.4.

¹⁵⁹ Argumenta Lipovetsky que, pareja a la democratización de la moda causada por la reducción de los signos de diferenciación social a principios del siglo XX, se encuentra la desunificación de la apariencia femenina, es decir, se amplía el registro de siluetas femeninas: “desde la mujer voluptuosa a la despreocupada, de la *school boy* a la mujer profesional, de la deportiva a la sexy.” Cfr. LIPOVETSKY, G.: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 84.

¹⁶⁰ Comunicado de prensa de la exposición Jeanne Lanvin, en el Museo *Galliera* de París, (08-03-2015 al 23-08-2015). Documento de internet disponible en: <http://palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/jeanne-lanvin> [Consultado el 03-03-2015]

realizara para la *maison* Jeanne Lanvin,¹⁶¹ se remarcaba que la diseñadora vestía a Catalina Bárcena dentro y fuera de la escena (fig. 4.43). Por otra parte, la portada es un retrato modernista de la actriz realizado por Fontanals en la que luce uno de los trajes que diseñó Pepe Zamora en 1917 para *La dama de las camelias*, inspirado en el encorsetado y volumétrico vestido de volantes del Romanticismo (figs. 4.41 y 4.42). Sorprende que para esta ocasión, con lo que suponía dicha portada como reclamo publicitario, no eligieran una imagen de Catalina vestida con un diseño de Lanvin.

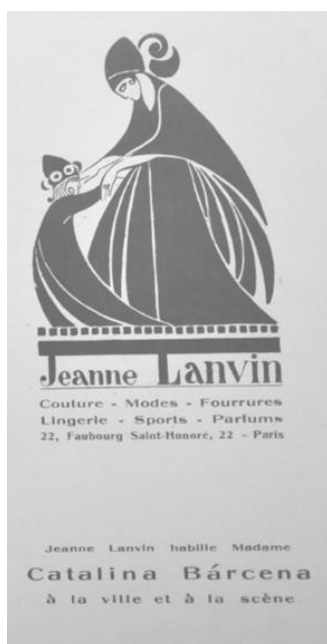


4.41. Portada de la revista *Théâtre Femina*, octubre de 1925. MNT.



4.42. Fotografía de Catalina vestida con el diseño de Zamora para *La dama de las camelias*, 1917. *Mundo gráfico*, 21-10-1931.

¹⁶¹ La ilustración de Paul Iribe para anunciar la *maison* de Jeanne Lanvin representa de forma simplificada la silueta de la diseñadora con su hija, inspirada en una escena fotografiada de ambas (fig. 4.44). Este dibujo simboliza el inicio de la carrera como diseñadora de Alta Costura de Lanvin, quien animada por el éxito que obtenía con los trajes que creaba para su propia hija, decidió lanzar por primera vez en el mundo de la moda una línea infantil. Cfr. “La fascinante historia de Jeanne Lanvin”. *Vogue España*, 17 de marzo de 2014. Documento de internet disponible en: <http://blogs.vogue.es/runwayrider/la-fascinante-historia-de-jeanne-lanvin/> [Consultado el 27-07-2015]



4.43. Anuncio de la *maison* Jeanne Lanvin en la revista *Théâtre Femina*, octubre 1925.



4.44. Fotografía de Lanvin con su hija. *ABC*, Laboratorio de estilo.

Las fuentes que determinan la relación laboral y comercial entre Catalina y Lanvin son una carta que se remonta a noviembre de 1923 y una factura con fecha de 16 de octubre de 1924.¹⁶² La factura es de suma importancia porque contabiliza la adquisición de un importante número de prendas, entre las que aparecen trajes que podemos identificar como escénicos, en concreto los modelos *Robe Raquel Meller* (fig. 4.47) y *Robe Pistache* (fig. 4.48). El primero de ellos aparece en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* (fig. 4.45) y también lo localizamos en un dibujo de Fresno, publicado en el *ABC* (1924) (fig. 4.46), para ilustrar la función a beneficio de la Asociación de la prensa de Madrid, donde Catalina aparece caricaturizada para “su admirable imitación de Raquel Meller”.¹⁶³ Este número había comenzado a interpretarlo en 1920, como parte del espectáculo de variedades *Kursaal*. Por tanto, es un hecho significativo que indica el interés de Catalina por modernizar su imagen.

El otro vestido que aparece en la factura, *Robe Pistache*, podría tratarse del traje subastado en *Christie's* en 2012 con el número de lote 78. La casa de subastas planteaba en el catálogo la posibilidad de que fuera un traje usado por Catalina en *La dama de las*

¹⁶² Factura de la *maison* Jeanne Lanvin relativa a vestuario de Catalina Bárcena, 16-10-1924. Carta de la *maison* Jeanne Lanvin dirigida a Gregorio Martínez Sierra con comentarios acerca de diversos modelos, 05-11-1923. GMS-CB. Ambos documentos se encuentran en el apéndice del capítulo 4, figs. 3 y 4.

¹⁶³ Cfr. ELEPE, “Kursaal”. *La Correspondencia de España*, 24-2-1920, p. 6 y FRESNO, “Función a beneficio de la asociación de la prensa de Madrid”. *ABC*, 17-01-1924, p. 27.

camelias. Aunque no hemos localizado ninguna imagen de la actriz luciendo este vestido, es cierto que las características de corte y el color lo definen como una prenda más cercana al estilo romántico de dicha obra que de las modas de Lanvin para la década de los años veinte.



4.45. Catalina Bárcena con el vestido *Robe Raquel Meller*. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

4.46. Caricatura de Fresno. *ABC*, 17-01-1924.

4.47. Vestido *Robe Raquel Meller*. *Christie's Vintage Couture*.

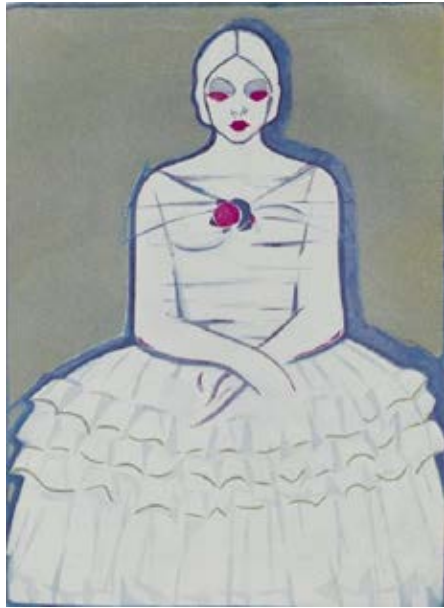


4.48. Vestido *Robe Pistache*. *Christie's Vintage Couture*.

Otro modelo de la *maison* de Jeanne Lanvin utilizado probablemente por Catalina para el teatro es un *robe de style* de seda blanca con pequeños volantes distribuidos por la falda (fig. 4.50), muy similar al modelo denominado *Betty Daussemond* (fig. 4.50).¹⁶⁴ Este vestido aparece en la fotografía publicada en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* (fig. 4.29), en un esquemático retrato bicolor de Rafael Barradas (fig. 4.49) y también lo luce en un reportaje de la revista *Blanco y Negro*.¹⁶⁵ Este modelo, inspirado en los vestidos de volantes decimonónicos, pudo formar parte de la caracterización de la protagonista de *La dama de las camelias* Margarita Gautier, pero no queda especificado en ninguna de las imágenes cotejadas, como sí ocurre con los modelos de Pepe Zamora para dicho personaje.

¹⁶⁴ Catálogo de *Christie's* para la subasta *Vintage Couture*, 29-11-2012, pp. 68-69.

¹⁶⁵ VENTURA, C., "La casa de Catalina Bárcena". *Blanco y negro*, 07-02-1926, pp. 85-89.



4.49. Retrato de Catalina Bárcena, Rafael Barradas. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

4.50. Boceto de modelo *Betty Daussemond*. *Christie's Vintage Couture*.

4.51. Vestido *Robe de style* de seda blanca. *Christie's Vintage Couture*.

Con el siguiente traje ocurre lo mismo, Catalina aparece con él en una fotografía que fue publicada en la página 13 de la revista *Théâtre Femina* (fig. 4.55), pero no consta, como se afirma en el catálogo de *Christie's*, que fuera para la producción de *La dama de las camelias*, ni tampoco hemos localizado una imagen de escena para confirmarlo (fig. 4.54). Pero es un modelo que nos remite a otro traje de Zamora que fue, al menos, proyectado para el personaje de Olimpia de dicha producción en 1917

(fig. 4.52). En los dos trajes predomina la presencia volumétrica de las faldas románticas y el empleo del encaje negro. Lanvin, sin embargo, suaviza el atrevido escote diseñado por Zamora. Este vestido de tintes románticos fue acompañado en la subasta con su boceto con el nombre de la actriz, cedido por los archivos de Lanvin (fig. 4.53).



4.52. Figurín de Pepe Zamora para el personaje Olimpia de *La dama de las camelias*, 1917. *El mercader de ilusiones*.



4.53. Boceto Catalina Bárcena. *Christie's Vintage Couture*.



4.54. Vestido de escena para *La dama de las camelias*. *Christie's Vintage Couture*.



4.55. Fotografía de Catalina Bárcena. *Théâtre Femina*, octubre 1925. MNT.

De la colección de prendas subastadas en *Christie's* localizamos el *robe de style La Montería* (fig. 4.56) en la factura anteriormente citada. Este modelo, al igual que el lote más cotizado, denominado *Bergère Légère* (fig. 4.57), no fueron trajes de repertorio. Los modelos que constaron en el catálogo de la subasta como trajes de escena, además de los anteriormente analizados, fueron el vestido de *cocktail* de inspiración oriental (fi. 4.58), el modelo turco¹⁶⁶ (fig. 4.59) y el modelo de satén marfil (fig. 4.60).

Las prendas de Lanvin que lució Catalina fuera y dentro de la escena son de un diseño y lujo exquisito: siluetas rectas y sueltas de atrevidas faldas cortas, que tanto adoraban las *flapper*¹⁶⁷ y coquetos *robe de style* de caderas ahuecadas, confeccionados con delicados tejidos nobles y bordados con diminutas pedrerías, lentejuelas o hilos de seda dispuestos con maestría en creativos motivos geométricos o vegetales. La colección de Alta Costura de teatro, calle y cine que Catalina preservó nos muestra hoy en día su carácter moderno y su sentido artístico, que la convirtió en una gran dama de la interpretación y en una figura mediática fuera de ella. Igualmente, estos trajes colaboran y acompañan la visión artística de Gregorio Martínez Sierra para concebir su proyecto teatral. En suma, Lanvin pasó a formar parte del conjunto de artistas que crearon la visualidad de sus montajes teatrales y contribuyeron a la difusión de la compañía.

¹⁶⁶ El vestido de *cocktail* de inspiración oriental guarda similitudes con el atribuido al montaje teatral de *El pavo real*. Asimismo, el vestido turco es similar al de seda color crema con estampados en la falda. Ambos han sido adquiridos por el MT-CIPE.

¹⁶⁷ Es el término con el que fueron conocidas las chicas jóvenes alocadas que fumaban y se maquillaban en público y que optaron por la línea esbelta y lisa que ocultaba los senos y las curvas femeninas. Este tipo de silueta fue conocida con el apelativo de *garçonnes*. Cfr. BAXTER-WRIGHT, E., CLARKSON, K. y KENNEDY, S.: *Moda vintage. La evolución de la moda y el vestido en los últimos cien años*. Barcelona, Parramón, 2008, p. 31.



4.56. *Robe de style La Montería*. 4.57. *Robe de style Bergère Légère*. 4.58. Vestido de *cocktail* de inspiración oriental. 4.59. Modelo turco. 4.60. Vestido satén marfil.
Christie's Vintage Couture.

5. ARTISTAS Y FIGURINISMO EN LA COMPAÑÍA CÓMICO-DRAMÁTICA GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

5.1. Teoría y praxis del vestuario en la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra

La gran aportación que Gregorio Martínez Sierra hizo al vestuario en sus numerosas producciones teatrales, al igual que en el decorado, fue derivar este medio expresivo a la creatividad de los artistas plásticos que colaboraron con él. La mayoría de las propuestas escénicas producidas por Martínez Sierra trataba el vestuario bajo un ecléctico historicismo y en coherencia con nuevos –y en ocasiones arriesgados– argumentos dramáticos también se crearon personajes con una tendencia hacia el exotismo y la fantasía. Aunque estas muestras fueron más excepcionales, tienen una gran relevancia para nuestro estudio porque en ellas Martínez Sierra introducía interesantes novedades, como la tendencia orientalizante que había comenzado a emerger en los escenarios y en la moda durante la primera década del siglo XX.¹

A pesar de ser uno de los signos de mayor visibilidad y presencia en el escenario, el estudio de la indumentaria escénica se ve dificultado por la exigua relevancia que tuvo en las crónicas teatrales. Dicho desinterés pudo deberse a la escasez de propuestas artísticas originales o porque el carácter efímero del traje, cuyo destino final era ser adaptado a diferentes cuerpos o producciones, le restaba aún más su valor como objeto artístico y como signo indiscutible para la creación del personaje. No obstante, las obras de mayor éxito de público de Martínez Sierra no estuvieron mal documentadas, al menos gráficamente.

Otro obstáculo, en general, a la hora de estudiar el vestuario, es el deterioro que sufre el traje por el uso, también favorecido a menudo por la elección de textiles de mala calidad para evitar, probablemente, un elevado coste. No obstante, no fue este el caso de Martínez Sierra, quien siguiendo la línea de trabajo iniciada por María Guerrero, no escatimó en la realización de los trajes. Cuenta de ello también nos dio Carmen de Burgos en su artículo dedicado al vestuario de *El Sapo Enamorado* (1916), cuya novedad no recayó solo en las formas, sino también en la utilización de tejidos de calidad: “las percalinas*, los talcos*, todo el artificio de las viejas obras de gran espectáculo son ya inadmisibles para lo que podemos llamar la verosimilitud de la obra

¹ Hemos abordado la convergencia entre moda y escenario en los epígrafes 2.4 y 4.2.3.2.

moderna. Así es que dentro de lo pintoresco, de lo fantástico, de lo imaginario, la elegancia llegó a su cumbre.”² Esta apreciación acerca de la calidad podemos ratificarla gracias al estudio que hemos podido llevar a cabo con prendas pertenecientes a la guardarropía de esta compañía y que hoy en día se conservan en el Museo del Traje. No solo los tejidos, también la minuciosa confección ponen de relieve este dato.



5.1. Ilustración de Pepe Zamora para el folleto fundacional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra (1916). GMS-CB.

La utilización de tejidos nobles, como bien destacó Carmen de Burgos, colaboró con la modernidad escénica porque alejaban a los trajes de la falsedad habitual que mostraba el vestuario, ayudando así a incrementar la definición del personaje en su aspecto, potenciando la visualidad del movimiento del cuerpo y distanciando al actor de una inapropiada y disfrazada apariencia.

El folleto fundacional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra (1916) es un manifiesto que muestra la importancia que Martínez Sierra como director, pero también como empresario, le quiso conceder al vestuario escénico. Uno de sus objetivos principales era darle al traje el lugar que se merecía en la escena. Martínez Sierra sabía que el vestuario era un buen reclamo para atraer al público, al menos

² BURGOS, C. de, “La elegancia en el teatro. El reino de la fantasía”. *El Heraldo de Madrid*, 03-12-1916, p. 2.

femenino, y por eso no dudó en hacer de él un referente artístico de su teatro, al igual que pretendía con sus decorados. Para conseguir este propósito, Martínez Sierra encargó el vestuario a artistas, diseñadores y casas de costura especializadas:

Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de ser cosa baladí ni efecto del azar.³

Generalmente era la misma persona la encargada de diseñar los trajes y la escenografía con el fin de armonizar ambos elementos en un mismo estilo. Manuel Fontanals o Pepe Zamora,⁴ este último en los comienzos de la compañía, ejemplificaron exitosamente con sus trabajos como escenógrafos o figurinistas esta forma de entender la escena; *La dama de las Camelias* o *El sapo enamorado* diseñados por Zamora, y *Don Juan de España*, *El pavo real* o *El médico a la fuerza* por Fontanals, son grandes ejemplos de la versatilidad y buen hacer de estos artistas.

Gracias a una carta manuscrita conservada de Fontanals comprobamos que Martínez Sierra, en su papel de director, confiaba el trabajo artístico a sus colaboradores, suponemos que supervisando aquellos aspectos que no podían poner en peligro el estreno, como fechas de entrega y cuestiones económicas:

Querido Gregorio: tenía ganas de saber sus señas para poder decir que no tuviera ninguna inquietud por lo que se está haciendo aquí, pues todo marcha y cada día mejor. Angelo tiene unos 20 trajes que en cuanto se puedan probar con nada estarán terminados. Ahora ha empezado una nueva serie de unos 20 pero que en vista de lo que V. me dice dejaremos para pasar a los de la posá. Si V. pudiera mandarme una lista de personajes de los actos que faltan o número de ellos si son personajes secundarios podríamos completar los figurines...⁵

³ Programa Fundacional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, 1916. GMS-CB. Documento de internet disponible en: <http://gregoriomartinezsierra.org/galer%C3%ADa-de-im%C3%A1genes/> [Consultado el 08/07/2013]. Ver apéndice capítulo 5, fig. 1.

⁴ El trabajo de estos artistas lo desarrollamos en los siguientes epígrafes de este capítulo. En nuestro trabajo nos dirigiremos a este último como Pepe Zamora, respetando su voluntad publicada en la entrevista del periódico *Informaciones*. Cfr. “Pepe Zamora ha visto así nuestros escenarios. Un madrileño de París”. *Informaciones*, 08-02-1952, s/p. Documento facilitado por el CDT. No obstante, para evitar posibles confusiones, debemos incidir en que todos los figurines o dibujos que hemos consultado para elaborar nuestro estudio y que son previos a esta fecha siempre están firmados bajo el nombre de José Zamora.

⁵ Carta de Manuel Fontanals a Gregorio Martínez Sierra. Membrete de la Compañía, sin fecha, aunque podría tratarse de 1921, durante el periodo de preparación de la obra *Don Juan de España*. GMS-CB. Ver apéndice capítulo 5, fig. 12.

Leyendo estas notas podemos suponer que como director, en un primer contacto con los artistas, daría a conocer la obra que deseaba escenificar y fijaría con ayuda de estos unas pautas mínimas de estilo con el fin de crear una estética escénica global para el montaje. A partir de ese momento, los artistas trabajarían los diseños en función de las pautas que fuera marcando el texto dramático: características físicas y psicológicas del personaje, lugar de la acción y contextualización histórica, pero respetando siempre el concepto que como director de escena tuviera Martínez Sierra.

No solo las palabras del director del Eslava definen su propósito con respecto al vestuario teatral, también los elegantes y modernos figurines firmados por Pepe Zamora que sirvieron como soporte al programa fundacional de la compañía dan fe de la importancia del traje y de la moda en este proyecto teatral. El objetivo, atraer al público logrando que el escenario se convirtiera en “escaparate y espejo de la moda”⁶ y, en consecuencia, en un gran atractivo para un público elegante.

Ante esta perspectiva, los dibujos de Zamora pretendían ofrecer la imagen de modernidad y del atrevimiento que podía llegar a verse en la escena del Eslava, de manera que imaginó, siguiendo las modas parisinas, mujeres vestidas con vaporosos vestidos inspirados en la Grecia Antigua y, frente a ese tipo de línea más estilizada y revolucionaria, Zamora aprovechó para difundir las nuevas crinolinas que Jeanne Lanvin proponía. Aunque Martínez Sierra nunca se arriesgó mostrando desnudos parciales de las actrices, como sí ocurrió en el teatro de vanguardia europeo, en el “Teatro por horas” o en las variedades, Zamora sí se aventuró a incorporar en el folleto fundacional diseños de tono sicalíptico⁷ que, incluso, dejaban al descubierto los pechos de las imaginarias actrices, mientras las piernas quedaban ocultas bajo amplias faldas mantenidas por los aparatosos tontillos franceses del siglo XVIII (fig. 5.1).

Este nuevo concepto de vestuario teatral adaptado a las nuevas modas sociales y escénicas, y coordinado con los diferentes lenguajes utilizados para la constitución de la obra que planteaba Martínez Sierra fue tarea, como ya hemos comentado, de los artistas anteriormente citados, pero también de grandes modistas como Jeanne Lanvin. En este caso, la diseñadora parisina no solo colaboró en el vestuario escénico, sino también en

⁶ Programa Fundacional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, ob. cit.

⁷ Acerca del concepto de sicalipsis, véase el capítulo 3.

la configuración de la imagen de Catalina Bárcena, para proyectarla como una gran diva española que no tardaría en comenzar su aventura cinematográfica.⁸

La importancia que concedió Martínez Sierra al vestuario escénico se corrobora en las cláusulas de los contratos de Encarnación López (Argentinita) y María Esparza. El contrato de la Argentinita está mecanografiado y tras la firma de los dos intervinientes se añade una nota escrita a mano que especifica la persona responsable de aportar el vestuario: “Los trajes de fantasía y de época serán de cuenta del Sr. Martínez Sierra, excepto los que la Srta. Encarnación López quiera conservar para su uso.”⁹ En el contrato posterior de María Esparza, las condiciones, ya incorporadas en el cuerpo del texto, son mucho más concretas: “Los trajes de fantasía y para obras especiales serán de cuenta del Señor Martínez Sierra; los de calle, sociedad y bailes serán de cuenta de la Señorita María Esparza. Al terminar este Contrato los trajes quedarán de propiedad de aquel que hubiera satisfecho su importe.”¹⁰

En suma, estas cláusulas indican la existencia de un conflicto de difícil solución entre actores y empresarios. El hecho de que Martínez Sierra traspasara a los intérpretes la responsabilidad de aportar los trajes de “calle, sociedad y bailes” podría deberse a la premura con la que ponía en cartel nuevos montajes teatrales, o bien porque considerase que los personajes contemporáneos eran más fáciles de caracterizar y una tarea de menor complejidad para los actores, aunque finalmente pudiera acabar repercutiendo de manera negativa en el conjunto escénico. Las declaraciones del actor José Crespo en sus memorias ponen el punto de atención sobre el compromiso que los miembros de la compañía de Martínez Sierra seguían teniendo sobre el vestuario: “Yo he llevado cinco baúles de ropa para representar una treinta de comedias en nuestra gira por Hispanoamérica”.¹¹

⁸ Este tema ha sido estudiado en el epígrafe 4.2.3.2.

⁹ Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Encarnación López (Argentinita) para la temporada de invierno de 1919. 3/2/2 Madrid, 27-05-1919, CSV. El modelo de este contrato y el de María Esparza difiere de los restantes que hemos consultado, redactados siempre siguiendo el mismo formato con membrete del Sindicato de Actores Españoles, fundado en 1920. Estos otros contratos están mecanografiados con espacios en blanco que se rellenaban posteriormente a mano. Para consultar el contrato de la Argentinita y un contrato correspondiente a este último modelo descrito, ver el apéndice capítulo 5, figs. 14 y 16.

¹⁰ Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y María Esparza para la temporada 1920-1921. 3/2/3 Madrid, 20-04-1920. CSV. Ver apéndice capítulo 5, fig. 15.

¹¹ PACO NAVARRO, J. de: *José Crespo. Memorias de un actor*. Murcia, Consejería de Cultura, 1994, p. 34.

Pero a pesar de que Martínez Sierra siguiera delegando esta responsabilidad en algunos montajes, es mucho más importante el hecho de que comenzara a asumir el vestuario como un elemento indispensable en el conjunto de la visualidad escénica, contratando para su diseño, como hemos indicado en el desarrollo de este epígrafe, a artistas plásticos que ofrecerían desde el escenario una nueva poética de modernidad.

5.2. Pepe Zamora

En España no ha habido pintores, creadores de la moda antes de José Zamora, que en colaboración con los grandes artistas extranjeros en París, supo dar la importancia que tiene a la alta estética del traje.¹²

Ramón Gómez de la Serna, en su libro *La Sagrada Cripta de Pombo*, quiso definir a Pepe Zamora, pero como la intención se presentaba compleja decidió tomar prestadas para tal cometido las palabras que muchos de sus contertulios le dedicaban en su álbum de dibujos. De entre todas ellas y de modo muy escueto, “jovial, elíptico, ambiguo”¹³ podrían ser los adjetivos que mejor lo definían. Un divertido episodio acaecido en 1922 sirve para ilustrar este dato: Zamora, junto con varios amigos, habituales del café Fornos, guiados por la intuición del pintor Julio Romero de Torres y el atrevimiento de Penagos, decidieron alegrar la tarde a sus acompañantes de tertulia, un grupo de jóvenes artistas cabareteras, convirtiéndolas en un lienzo de tatuajes (fig. 5.3). Y es que el trío formado por Zamora, Tórtola Valencia y Antonio de Hoyos y Vinent representaron para la sociedad y el arte español, durante los años anteriores y posteriores a la Primera Guerra, el exponente de un concepto de vida vinculado al *art déco*, basado en la artificiosidad, extravagancia, lujo, frivolidad y lo *chic* (fig. 5.2).¹⁴

A pesar del tiempo transcurrido desde el propósito de Gómez de la Serna hasta nuestros días, no solo definirlo, sino aproximarnos a este personaje sigue siendo empresa complicada por la carencia de estudios que aborden su obra y realicen una aproximación biográfica. Luis Antonio de Villena, en el prólogo del libro *Princesas de*

¹² BURGOS, C. de: *El arte de ser mujer*. [¿1920?] Biblok Book Export, 2014, p. 57.

¹³ Dedicatoria de Guillermo de Torre a Pepe Zamora. Cfr. GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 591.

¹⁴ Véase la reflexión de Javier Pérez Rojas sobre el nuevo tipo de vida que se desarrolla dentro del ambiente del *art déco*. Cfr. PEREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 15-22.

Aquelarre y otros relatos eróticos,¹⁵ confía que la fecha más exacta del nacimiento de Zamora fue en 1889, en Madrid, “aunque no es infrecuente ver que tiene diez años menos, exactamente los que su aire juvenil y su coquetería le hicieron quitarse casi durante toda su vida”.¹⁶



5.2. Pepe Zamora junto con Tórtola Valencia y Antonio de Hoyos y Vinent, fotografía de 1916. MAE.



5.3. Zamora tatuando a la bailarina Marión, en “La Fiesta del Tatuaje”. *Nuevo Mundo*, 10-02-1922.

De su formación como dibujante poco podemos concretar. Alberto Urdiales, en su investigación dedicada a profundizar en la faceta de Zamora como ilustrador de los Cuentos de Calleja,¹⁷ apunta que fue discípulo del pintor Eduardo Chicharro (fig. 5.5). Remitiéndonos de nuevo al prólogo de Luis Antonio de Villena, este afirma que “hacia 1910, dibujaba para ‘Nuevo Mundo’ y ‘La Esfera’”.¹⁸ Sin embargo, no es un dato cierto

¹⁵ El prólogo del libro mencionado está disponible en: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/pepito-zamora-mundo-estilo-escritura/> [Consultado el 07-05-2013]. En este libro Villena recupera la narrativa de Pepe Zamora.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ URDIALES, A., “Mucho más que moda y suave decadencia”. *Educación y Biblioteca* nº 164, marzo-abril 2008, pp. 12-16. Documento de internet disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119509/1/EB20_N164_P12-16.pdf [Consultado el 02-05-2013]

¹⁸ Javier Pérez Rojas, que hace un detenido análisis sobre la cuestión gráfica en la prensa ilustrada, considera que las publicaciones periódicas surgidas en España a partir de la primera década del siglo XX, destinadas a un público amplio y heterogéneo, se convirtieron en el mejor medio de divulgación del modernismo y del *art déco*. La revista catalana *Papitu*, fundada en 1908, *España* (1915-1923), *Blanco y Negro* (primera etapa 1891-1938), *Nuevo Mundo* (1894-1913), *Mundo Gráfico* (1913-1938) o *La Esfera*

porque la revista *La Esfera* comenzó a publicarse en 1914 y en *Nuevo Mundo* solo hemos localizado, en 1917, una ilustración para un artículo de Carmen de Burgos.¹⁹ Su colaboración con la revista *La Esfera* se inició en 1915, manteniéndose durante varios años consecutivos.²⁰ Su cometido consistía en ilustrar la sección “Cuentos españoles” en la que Antonio de Hoyos y Vinent y otros literatos escribían relatos breves en los que el dibujo tenía especial relevancia (fig. 5.4). Asimismo colaboraba con secciones de moda y, en 1917, creó para la perfumería *Floralia* una breve colección de anuncios que se publicaron en dicha revista y que son el exponente de sus amplios conocimientos en la historia del traje y las novedades en la moda contemporánea. Las mujeres de *Floralia* insinúan el exotismo ataviadas con sutiles velos y túnicas de odaliscas (fig. 5.7), la coquetería a través del barroquismo de las modas dieciochescas (fig. 5.8) y la modernidad con una silueta recta entre esquemáticas flores y columnas salomónicas (fig. 5.6). Todas son fruto de una mirada sugerente y pícaro que Zamora controlaba hábilmente.

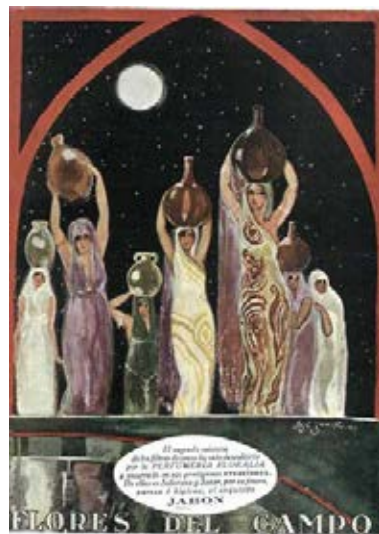


5.4. Ilustración de Pepe Zamora para un relato breve de Antonio de Hoyos y Vinent. *La Esfera*, 07-10-1916, s/p.

(1914-1931) contribuyeron a engrandecer el repertorio de este tipo de prensa, donde la fotografía y las ilustraciones eran relevantes. Entre ellas, Pérez Rojas remarca el semanario *La Esfera* como una de las revistas de mayor calidad de impresión, maquetación y diseño. A pesar de ser uno de los semanarios de ideología conservadora y burguesa, contaba con colaboradores como Antonio de Hoyos y Vinent o Pepe Zamora, que incorporaron a sus páginas una cierta dosis de frivolidad y erotismo. Cfr. PÉREZ ROJAS, J.: ob. cit., pp. 67-77.

¹⁹ BURGOS, C. de, “Trajes rojos”. *Nuevo Mundo*, 28-12-1917, s/p.

²⁰ Para poder argumentar estos datos hemos revisado las publicaciones que se hicieron desde la fecha citada hasta 1918, con el objetivo de comprobar cuál fue su dedicación hasta que participó con Martínez Sierra en la producción de *El sapo enamorado*.



5.5. *Blancanieves*, 4ª serie, vol. 6. Madrid, S. Calleja, 1917. *Educación y biblioteca* nº 164, marzo-abril, 2008.

5.6, 5.7 y 5.8. Anuncios de la Perfumería Floralia ilustrados por Pepe Zamora y publicados en *La Esfera*, 27-10-1917, 03-11-1917 y 24-11-1917.

El primer dato constatable sobre la dedicación de Zamora a la ilustración de moda y al teatro es su incorporación en 1913 a la *maison* del diseñador Paul Poiret en París. Sus diseños para el espectáculo teatral *Le Minaret* publicados en la revista *Gazette du bon ton*²¹ y la no menos importante mención a Zamora en las memorias publicadas por el ilustrador Erté²² avalan este hecho, situándolo en uno de los lugares y momentos más

²¹ BLUM, L. L., "Le gout au théâtre". *Gazette du bon ton*, tomo I, 1912-1913, pp. 185-188. En el epígrafe 5.2.1 analizamos la participación de Pepe Zamora en el espectáculo *Le Minaret*. Zamora continuó colaborando para la *Gazette du bon ton* como ilustrador en 1913 y 1914.

²² Erté es el seudónimo de Romain de Tiroff, en ruso Roman Petrovich Tyrtoff. A partir de 1913 comenzó a trabajar como asistente con Paul Poiret, introduciéndose así en el mundo de la moda y del vestuario escénico. En la cita textual que hace sobre de su encuentro con Zamora en la *maison* de Paul Poiret recordaba: "For several months before my arrival another artist, José de Zamora, had been

determinantes para la nueva concepción de la moda y del traje escénico. En 1914 la revista anteriormente mencionada volvía a ilustrar un artículo dedicado al estreno de la producción *Aphrodite* con figurines firmados por Zamora (fig. 5.9).²³ Al igual que *Le Minaret*, el vestuario de *Aphrodite* le había sido encargado a Paul Poiret por parte de la dirección artística del *Théâtre de la Renaissance* de París.²⁴

Lo más probable, tal y como apunta Villena, es que el clima bélico hiciera que Zamora volviese a España en el verano de 1914.²⁵ Durante los años que permaneció en nuestro país ejerció como ilustrador, como hemos comentado, para diversas publicaciones periódicas y para la editorial Calleja, además de introducirse como figurinista en el ámbito escénico.

En la temporada 1920-1921 Zamora volvió a formar parte del equipo de Paul Poiret para la revista *Paris qui Jazz*,²⁶ del *Casino de Paris*. Otros espacios escénicos como el *Théâtre Mogador* o el *Folies Bergere* también le dieron a Zamora la oportunidad de vestir el tema más recurrente de la revista parisina: el desnudo.²⁷ Desde entonces, gran parte de su actividad artística la llevó a cabo en la capital francesa. En 1952 hacía la siguiente confesión en el periódico *Informaciones*:

A pesar de tantos años de París, no he olvidado que nací en la calle de San Bernardino, en muy buenos pañales, traídos de Cuba [...] Mi vecino de

working in Poiret's atelier. He was a boy of about my own age, very gifted and charming. Some months later, he went back to his native Spain. But after a few years he returned to Paris and was taken on permanently by Henri Varna to design his shows at the Casino de Paris and the Théâtre Mogador.

Zamora and I used to do our work in a large room overlooking the Faubourg Saint-Honoré [...] When I began working for Poiret, I designed only dresses, coats, head-dresses and hats. Then he was commissioned to design the decor and costumes for a play by Jacques Richepin, entitled The Minaret, to be put on at the Théâtre de la Renaissance. The décor was executed by Ronsin, under Poiret's supervision, but I designed most of the costumes. The remainder were by Zamora, who had not yet left Poiret's atelier." Cfr. ERTÉ: Things I Remember. An Autobiography. New York, The New York Times Book Co., 1974, p. 24.

²³ BLUM, L. L., "Le gout au théâtre. En regardant 'Aphrodite'". *Gazette du bon ton*, tomo II, 1914, pp. 167-168.

²⁴ La construcción del *Théâtre de la Renaissance* está vinculada a la iniciativa que tuvo Victor Hugo en 1837 de crear un nuevo teatro donde ofrecer al Romanticismo una expresión digna. Posteriormente, y tras ser reconstruido en 1872, diversos actores, entre ellos Sarah Bernhardt, Lucien Guitry o Cora Laparcerie asumieron la dirección artística de este espacio.

²⁵ Luis Antonio de Villena, en el prólogo anteriormente citado, confirma este dato: "Pepito Zamora vivió en París hasta finales de agosto de 1914, cuando el clima bélico de la 'Gran Guerra' le hizo regresar a España".

²⁶ En esta revista triunfaba la *vedette* Mistinguett (nombre artístico de Jeanne Bourgeois) con la canción *Mon Homme*. Documento de internet disponible en:

<http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=13639&view=print> [Consultado el 18-09-13]

²⁷ En una entrevista de 1951 para el Diario de Barcelona, Pepe Zamora confirmó que llevaba "cuatro años en la dirección de *Casino de Paris* y *Mogador*, de París". Cfr. DEL ARCO, "Vd. dirá... Pepito Zamora". *Diario de Barcelona*, 11-10-1951, s/p.

París, Pablo Picasso, conocido alfarero malagueño, me dijo una vez mientras paseábamos por las orillas del Sena a nuestros respectivos perros:

- Ha sido necesario que vivas tantos años en el extranjero para que seas tan español.²⁸

Zamora hubo de suplir la nostalgia con trabajos de la misma índole que le iban surgiendo en Madrid, colaborando en producciones de los empresarios Juan Cadenas, Eulogio Velasco, José Campúa y Celia Gámez (fig. 5.10).²⁹



5.9. Ilustraciones de Pepe Zamora para la producción teatral *Aphrodite*, publicadas en *Gazette du bon ton*, tomo II, 1914.



5.10. Fotografía de la colección personal de Álvaro Retana. A pie de imagen puede leerse “Revistas escénicas de los Hermanos Velasco. He aquí a una vicetiple [...] luciendo un aparatoso indumento construido sobre figurín del dibujante José de Zamora.” MNT.

Hacer una relación de los numerosos trabajos de Pepe Zamora no es nuestro propósito, pero sí debemos mencionar algunos de ellos para contextualizar la importancia de su trabajo en la escena española, y en concreto su participación en la pantomima *El sapo enamorado*, dirigida por Martínez Sierra.

El primer trabajo que realizó Zamora para el Teatro Eslava, cuando aún era una de las catedrales del género sicalíptico, fue en 1915, diseñando el vestuario para el *vodevil El capricho de las damas*,³⁰ que no pasó desapercibido para algunos sectores de la

²⁸ “Pepe Zamora ha visto así nuestros escenarios. Un madrileño de París”. Ob. cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ El 16 de noviembre de 1915 se anunciaba, con un amplio reparto femenino, el estreno de la obra *El capricho de las damas*, con libreto de Ricardo Blasco y música del maestro Foglietti, dirigido por el

crítica: “Las muchachas de Eslava, lindas y alegres, brillan como joyas colocadas en una vitrina [...] saben llevar como reinas las originales *toilettes* dibujadas por el maravilloso Zamora.”³¹ (fig. 5.11). Posiblemente esta fue la primera vez que Zamora sorprendería en España desde un escenario, utilizando para sus figurines las tendencias de la moda parisina más atrevidas. Un año después, en 1916, tendría la oportunidad de volver a sorprender, nuevamente desde la escena del Eslava, con los figurines de *El sapo enamorado*.



5.11. Escena del vodevil *El capricho de las damas*, estrenada en el Teatro Eslava en 1915. *Blanco y Negro*, 21-11-1915.

Las mujeres de Pepe Zamora son el paradigma de una mujer moderna, sofisticada y fastuosa. Estilizados dibujos, ricos en los matices del color y los detalles, la sitúan en el marco de un universo transformado bajo la atrevida mirada de aquellos artistas y diseñadores que decidieron apoyar la anhelada reforma de la moda.

Ellas son las protagonistas absolutas de las ilustraciones y los figurines de Zamora, en los que la sicalipsis es casi una constante y el vestido es diseñado bajo el denominador común de un acentuado eclecticismo que aúna el conocimiento que Zamora tenía sobre la historia del traje con la modernidad marcada por los nuevos cánones que se iban dictando desde la Alta Costura. Zamora toma prestados de la historia formas y complementos que transforma y adapta a la más absoluta modernidad,

también actor Sr. Peña y con José Martínez Garí como escenógrafo. Cfr. “Teatros. Gacetillas”. *La Correspondencia de España*, 16-11-1915, p. 7. y CADENAS, J. J., “La vida del teatro”. *Blanco y negro*, 28-11-1915, p. 19.

³¹ *Ibidem*.

al conducirlos hacia las directrices de los nuevos gustos. El resultado final, como venimos diciendo, es la creación de una mujer exuberante, que nos hace dudar de si solo podría tener razón de ser como un personaje escénico o si se trataba de una mujer que hacía de su vida una obra de arte o una puesta en escena.

Pepe Zamora derrochaba imaginación desde el púlpito de las catedrales teatrales del “género sicalíptico”, donde el traje era el complemento necesario para exaltar el cuerpo y el movimiento de las *vedettes*. Una de las grandes aportaciones de Zamora “a lo largo de los años fue crear un extraordinario número de variaciones sobre el tema más importante de la revista, que es vestir el desnudo.”³² Ante esta paradoja, la misión del figurinista era sugerir y realzar la belleza de las *vedettes*, porque como él mismo decía “todas son guapas en escena y muy pocas entre bastidores”.³³ El desnudo para Zamora era un asunto casto basado en la armonía de las proporciones del cuerpo femenino, considerando que si el cuerpo de una mujer era perfecto, al cubrirlo con eróticos y escasos trajes, surgiría la paradoja: el desnudo siempre viste.³⁴

Pero la imaginación y creatividad de Zamora van más allá de estas premisas. Los bocetos de escena de la colección Thyssen-Bornemisza, publicada en 1987, contiene una serie de figurines diseñados por Zamora para un número de ajedrez de la revista francesa titulada *Toute Nue!!*³⁵ (figs. 5.12 y 5.13). En este caso los trajes, aunque incidan sobre la idea de mostrar el cuerpo de las *vedettes*, son arquitecturas que se imponen a favor de la visualidad del traje. Zamora seguirá evolucionando esta faceta de inverosímiles arquitecturas textiles como así lo demuestran los figurines conservados en el *Victoria & Albert Museum* (5.14 y 5.15).

³² Traducción propia del texto: “*Nel corso degli anni creò uno straordinario numero di varianti sul più importante tema della rivista che è vestire il ‘nudo’*”. Cfr. SCHOUVALOFF, A.: *Bozzetti di scena e costumi. Collezione Thyssen-Bornemisza*. London, Sotheby’s Publications, 1987, p. 234.

³³ DEL ARCO, ob. cit.

³⁴ “*Le nu de la revue Paris sait être chaste. C’est une question de proportions. Quand un corps de femme est parfait, il ne saurait choquer personne. Ici, jamais le moindre laisser-aller. Jamais, peut-être, on ne vit de femmes plus nues, mais leurs insignifiants costumes sont traités avec tant d’art que par un miracle de paradoxe, le nu est toujours habillé*”. Cfr. SCHOUVALOFF, A.: ob. cit., p. 234.

³⁵ *Ibidem*, pp. 222-233.



5.12. y 5.13. Piezas de ajedrez diseñadas para la revista *Toute Nue!!*. *Bozzetti di scena e costumi*.
Collezione Thyssen-Bornemisza.



5.14 y 5.15. Diseño de vestuario de una fuente china y una fuente Luis XIV, en una producción no
 identificada del *Folies Bergère*, 1925. V&A.

5.2.1. Figurinista para *Le Minaret*, París 1913

Como hemos citado en el epígrafe anterior, el primer trabajo constatable de Pepe Zamora como figurinista es su participación en el diseño de vestuario para la fantasía oriental en tres actos de Jacques Richepin *Le Minaret*, inspirada en los relatos narrados

en *Las mil y una noches*.³⁶ En 1913, la revista de moda *Gazette du bon ton* publicaba tres figurines de esta obra firmados por Zamora, en un artículo dedicado a poner de relieve la originalidad de los mismos.³⁷ El estreno tuvo lugar el 19 de marzo de 1913 en el *Théâtre de la Renaissance* de París, dirigido por la actriz Cora Laparcerie, mujer de Richepin y directora en ese momento del citado teatro. La intención de la actriz y directora fue crear una fantasía persa adaptada al París contemporáneo.³⁸ Para ello contó con la colaboración de Paul Poiret en el vestuario y Eugène Ronsin, en los decorados.

Le Minaret se mantuvo en cartel durante más de cien representaciones. El gran éxito de la puesta en escena, según Paul Poiret, no recayó en el texto, sino en la buena colaboración entre modisto y decoradores. La prensa francesa remarcó esta opinión, llegando a considerar que el gran triunfador había sido el modisto:

Durante tres actos ha hecho desfilar delante nuestra las creaciones de la invención más estimulante y a menudo del gusto más delicado: trajes persas adaptados a la fantasía parisina, telas, pieles, adornos, formando el color y la mezcla de vivos e ingeniosos cuadros. Un desfile de mujeres de harem en blanco y negro, en el tercer acto, probablemente será la atracción de la obra.³⁹

Sin desdeñar la estética orientalista de las producciones de los Ballets Rusos *Cléopâtre* (1909) y *Schéhérazade* (1910), que el público parisino ya había tenido la ocasión de disfrutar, o *Sumurun* de Max Reinhard (1910), más coloristas y fieles a las formas de la indumentaria oriental, Laparcerie y sus colaboradores optaron en *Le Minaret* por un orientalismo simbólico para los trajes y la escenografía. Modisto y decorador se pusieron de acuerdo para juntos armonizar ambos elementos con la iluminación, una forma de trabajar que no era habitual.⁴⁰ La pasión del modisto francés

³⁶ *Le Minaret* es la historia de un harem que entra en conflicto cuando el sultán muere y sus ocho mujeres se ven obligadas por el testamento a decidir quién será su próximo marido. Las partes musicales fueron compuestas por Tiarko Richepin. Las revistas *Comoedia Illustré* y *Le Théâtre* realizaron reportajes gráficos del estreno. Cfr. *Comoedia Illustré* n° 13, 05-04-1913 y *Le Théâtre* n° 345, mayo 1913. Ver apéndice capítulo 5, figs. 2 y 3.

³⁷ BLUM, L. L., ob. cit., pp. 185-188. Dichos figurines se analizarán en el desarrollo de este epígrafe.

³⁸ GIGNOUX, R., "Avant le Rideau. Le Minaret". *Le Figaro*, 19-03-1913, p. 3.

³⁹ Traducción propia del siguiente texto: "Trois actes durant il a fait défiler devant nous des créations de l'invention la plus piquante et souvent du goût le plus délicat: costume persans accommodés à la fantaisie parisienne, étoffes, fourrures, parures, formant par la couleur et le mélange de vivants et ingénieux tableaux. Un défilé de femmes du harem en blanc et noir, au troisième acte, sera probablement le clou de la pièce." Cfr. LAUNAY, G., "Répétition générale". *Le Matin*, 20-03-1913, p. 3.

⁴⁰ Paul Poiret, además de Ronsin, nombra en sus memorias a Marc Henri y Laverdet. Cfr. POIRET, P.: *Vistiendo la época*. Barcelona, Parsifal, 1989, p. 62.

por el color puso el punto de atención en la elección de la gama cromática con el fin de dirigir las reacciones del público:

El primer acto debía ser azul y verde. El segundo, rojo y violeta. El tercero, debía ser negro y blanco. Y no me permití ninguna infracción a esta línea de conducta. Cuando se levantó el telón sobre el primer acto, el público lanzó un ‘ah’, como si hubiera recibido el frescor de las primeras gotas de una tormenta bienhechora. Todo se fundía en la misma gama elemental. Ninguna desviación de tonos fatigaba la pupila.⁴¹

De esta manera, decorados, luz y vestuario crearon una precisa conjunción estética en escena para configurar cuadros armónicos con el objetivo de sorprender o sosegar el ánimo del público, según el deseo de los artistas.

Pero la autoría de este vestuario, para el que se realizaron más de cien trajes,⁴² es más compleja, porque Poiret estaba demasiado ocupado y confió la tarea del diseño de vestuario a sus asistentes Zamora y Erté, que acababa de llegar de Rusia. Probablemente, nunca sabremos cuánta de la fantasía de estos trajes fue ideada por Zamora, o cuánta por Erté⁴³ o Poiret. Pero según los comentarios que hemos citado anteriormente del modisto, él no descuidó ningún detalle que pudiese interferir en la plasticidad deseada según su propia visión y en concordancia siempre con el resto del equipo artístico. Ante esta determinación, los asistentes podrían haber sido únicamente intermediarios expresivos de las ideas de Poiret, aunque este dato no se contrapone con la posibilidad de que aportaran autoría en detalles concluyentes para la creación de los personajes.

Estos inicios de Zamora fueron determinantes para su desarrollo profesional como figurinista escénico y como ilustrador. Paul Poiret introdujo a Zamora, con su colaboración en *Le Minaret* en una nueva forma de entender el gusto por el vestir de una generación de artistas dispuesta a abandonar antiguas formas, colores y composturas obsoletas de la apariencia femenina. Asimismo, le aportó una nueva visión que ponía en

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Dato aportado por Nancy J. Troy. Cfr. TROY, N. J., “Paul Poiret’s Minaret style: Originality, reproduction and Art in Fashion”. *Fashion Theory* vol. 6, 2002, pp. 117-144. Documento de internet disponible en:

https://www.academia.edu/4282882/Paul_Poirets_minaret_style_originality_reproduction_and_art_in_fashion [Consultado el 24-09-2013]

⁴³ ERTÉ: ob. cit., p. 24. Erté, en sus memorias, concreta que él diseñó la mayor parte de los vestidos y el resto estuvo a cargo de Zamora, aunque no podemos comprobar la veracidad de esta afirmación. En el apéndice capítulo 5, fig. 4, se puede consultar un figurín de Erté para *Le Minaret*.

valor el traje como objeto artístico y una nueva concepción de la forma de diseñar el vestuario escénico.

En los trajes de *Le Minaret*, Poiret no estableció diferencia alguna entre el escenario y la calle. Ambos espacios fueron concebidos como si de un mismo lugar se tratara, de manera que algunos actores estaban caracterizados con formas que previamente el modisto había experimentado en la fiesta *La Mille et Deuxième Nuit*, celebrada durante la noche de San Juan de 1911, o que incluso ya habían formado parte de colecciones anteriores propuestas a sus clientas, como en el caso de los vestidos *lampshade* (fig. 5.16). Gracias a las caracterizaciones de *Le Minaret*, la moda se abrió a nuevos cambios.⁴⁴



5.16. Modelo *Sorbet* (1911). V&A.

El modelo *lampshade*, como podemos observar en la foto coral del acto III y en uno de los trajes que Cora Laparcerie vistió en *Le Minaret* (figs. 5.17 y 5.18), fue uno de los atuendos más recurrentes para los personajes femeninos.⁴⁵ Este peculiar traje se compone de una túnica corta, perfilada por aros, que triangula las formas del cuerpo, ocultando la curvatura de las caderas. Fue un nuevo concepto de crinolina que respondió

⁴⁴ Nancy J. Troy, en su análisis sobre *Le Minaret*, aporta el dato de que seis meses después del estreno, Paul Poiret presentaba una colección para el mercado americano inspirada en los trajes escénicos creados para dicha obra teatral. Cfr. TROY, N. J., ob. cit.

⁴⁵ La forma *lampshade* tuvo su gran plataforma de difusión en el escenario de *Le Minaret*. Anteriormente, Poiret ya la había experimentado en *La Mille et Deuxième Nuit*, y en 1911 en el modelo *Sorbet*, conservado en el V&A. Cfr. Página web V&A. Documento de internet disponible en: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15549/sorbet-evening-dress-paul-poiret/> [Consultado el 17-10-2013]

al gusto por experimentar y crear una silueta moderna, más adaptada a los nuevos tiempos. Asimismo, el original figurín que ilustró Zamora para la actriz Mireille Corbé es una interpretación más de esta silueta (fig. 5.19 y 5.20). La composición cónica de la falda, dispuesta por tres capas a modo de *lampshade*, decrecen en tamaño a medida que se acercan a la cintura, creando la paradoja de ocultar parte del cuerpo a la vez que potencia la sensualidad del pecho y los hombros de la actriz.



5.17. Escena coral del tercer acto.
Le Théâtre, 01-05-1913.



5.18. Cora Lapercherie caracterizada en el papel de Myriem.
Le Théâtre, 01-05-1913.



5.19. Mireille Corbé como Maimouna.
Comoedia Illustré, 05-04-1913.



5.20. Figurín de Pepe Zamora.
Gazette du bon ton, tomo I, 1912-1913.

Esta misma silueta, pero agudizando la desnaturalización del cuerpo y sin ninguna intención de exaltar la imagen femenina, la contemplamos en otro diseño de Poiret, ilustrado por Lepape, en el mismo número de la *Gazette du bon ton* que publicó los figurines de *Le Minaret*. En este caso se trata de un diseño de mascarada que se inspira en la arquitectura de los Jardines de Versalles (fig. 5.21). Ambas ideas retan de igual manera al público a través de una silueta femenina poco o nada ortodoxa en contraposición con la silueta clepsidra aún vigente en la sociedad burguesa de la *belle époque*.



5.21. Diseño de Poiret, ilustrado por Lepape, de un diseño de mascarada que se inspira en la arquitectura de los Jardines de Versalles. *Gazette du bon ton*, tomo II, 1912-1913.

Otro de los figurines de Zamora publicados en la *Gazette du bon ton* fue la reinterpretación que hizo de los pantalones de “odalisca”, ideados como un vestido drapado debajo del pecho y cogido a la altura de los tobillos, para un cambio de vestuario de Cora Laparcerie (figs. 5.22 y 5.23).⁴⁶

El último boceto contempla el vestuario que caracterizó a uno de los personajes masculinos, un hecho poco habitual en la obra de Zamora. El figurín define un turbante, mallas y túnica muy estilizados y transformados a los gustos parisinos que, junto con el rostro imberbe, concede una peculiar apariencia a estos hombres de harem (fig. 5.25).

⁴⁶ Poiret marcó dos grandes momentos en la moda: entre 1906-1911 llevó a cabo la liberación de la figura con el estilo “Directorio”. En 1911, introdujo los pantalones “odalisca” y la túnica *lampshade*, tras el estreno de *Le Minaret* (1913).

Este personaje podemos apreciarlo en el extremo derecho de la escena coral del acto I. (fig. 5.24)



5.22. Cora Laparcerie como Myriem. *Comoedia Illustré*, 05-04-1913.



5.23. Figurín de Pepe Zamora. *Gazette du bon ton*, tomo I, 1912-1913.



5.24. Escena coral del Acto I. *Comoedia Illustré*, 05-04-1913.



5.25. Figurín de Zamora para Jean Worms. *Gazette du bon ton*, tomo I, 1912-1913.

A pesar de que *Le Minaret* presenta semejanzas con el estilo oriental propuesto por León Bakst para *Schéhérazade*, e incluso la misma intencionalidad al potenciar la visualización del movimiento físico de los bailarines y actores, existe una gran

diferencia que depende del estilo individual de cada creador. Los diseños de Leon Bakst son mucho más barrocos en su ornamentación y sus formas son más exageradas y menos precisas a la hora de definir las siluetas. En cambio, los diseños de Zamora y Poiret muestran la maestría en la precisión del patrón, en el atrevimiento al imaginar y retar la figura con nuevas formas, y sobre todo desvelan un gran gusto por la elegancia reñido con la exageración y el exceso⁴⁷ de las propuestas de Bakst. Tampoco se asemejan en la profusión de colores concentrados en un mismo traje, utilizados en la producción de los Ballets Rusos: dorado y naranja combinados con rojo, violeta y azul ultramar, rosa o verde (fig. 5.26). Los trajes de *Schéhérazade* presentan combinaciones inesperadas que nada tienen que ver con la armonía de color que Poiret mostró en la escena. En definitiva, la caracterización de *Le Minaret* se encuentra más cerca de la concepción de una colección de Alta Costura que del figurinismo teatral, a menudo expuesto a amplificaciones y usos del color condicionados por el espacio y la narración. Si el vestuario escénico a menudo es influenciado por la moda imperante en cada momento, para Poiret el escenario fue en sí mismo un escaparate donde mostrar la moda.



5.26. Diseño de Léon Bakst para el jefe Eunuco de la obra *Schéhérazade* (1910).
Ballets Russes. The art of costume.

⁴⁷ POIRET, P.: ob. cit., p. 124.

5.2.2. Exotismo y primitivismo en el vestuario de *El sapo enamorado*, 1916

El 2 de diciembre de 1916, tan solo unos meses después de que llegaran al Teatro Real de Madrid los Ballets Rusos,⁴⁸ Martínez Sierra seguía la línea de Diaghilev estrenando en las tablas del Eslava una pantomima basada en el cuento de Tomás Borrás⁴⁹ *El Sapo Enamorado*, con música de Pablo Luna. Martínez Sierra había tenido la ocasión de ver representaciones de la compañía rusa antes de que llegara a Madrid, en sus viajes a París.⁵⁰ Por tanto, ahora como empresario estaba aprovechando el interés y el agrado despertado en el público para desarrollar su faceta artística con otros modelos escénicos. Así, tras una programación más convencional, como *El reino de Dios, ¡Adiós Juventud!* (septiembre 1916), *Mamá, Don Juan Tenorio* (octubre 1916) y *Amanecer* (noviembre 1916), acababa el año dirigiendo esta novedosa propuesta.

La prensa de la época puso en valor la sensibilidad e interés artístico de Martínez Sierra al atreverse a escenificar el poema de Tomás Borrás:

Bien se vio en la organización y presentación del espectáculo cuanto puede esperarse de un director o empresario, que es además un literato tan notable como Martínez Sierra. A un empresario meramente industrial, o a un *caballo blanco* de los que aventuran su caudal en negocios de teatros, para hacer estragos amorosos en el personal femenino de la compañía, no se les puede exigir que sientan esta inquietud del arte, este afán de presentar

⁴⁸ En la primavera de 1916, los periódicos anunciaban la llegada a Madrid de los Ballets Rusos. El repertorio que expusieron en el Teatro Real de Madrid fue: *El pájaro de fuego, Petrouchka, Cleopatra, Schéhérazade, El príncipe Igor, Sílfides, Carnaval, El espectro de la rosa* y *Thar*. Cfr. “Bailes rusos en el Real”. *La Época*, 19-05-1916, p. 2.

El Rey Alfonso XIII, tras asistir en el Real a la actuación de la compañía, invitó a Diaghilev a crear una nueva producción para las galas de verano que se celebrarían en San Sebastián entre el 21 y 25 de agosto. Los estrenos que se llevaron a cabo en el *Teatro Victoria Eugenia* de la capital guipuzcoana fueron *Las Meninas*, con vestuario del pintor español José María Sert, y *Kikimora*. Son muy escuetas las referencias que hemos localizado en la prensa sobre estos estrenos. En *Arte musical* se hizo una valoración global de dichos ballets, considerando que “*Los Sylphides, Sadko, Shcherazade, El Príncipe Igor, Las Meninas* (miniatura), *Kikimoro, Petrouchka*, etc., fueron presentados, mimados y bailados de una manera excepcional”. En *La Época* remarcaban que el estreno de *Las Meninas* había sido muy aplaudido y ofrecía una breve descripción del tema y la estética de la obra: “Se trataba de una pavana, de Fauré [...], puesta en escena con figuras velazqueñas. Es un boceto de pequeñas proporciones; pero, dentro de tan estrechos límites se aprecia el arte exquisito de los artistas de la compañía de Diaghilew [sic]...” Cfr. “San Sebastián”. *La Época*, 22-08-1916, s/p y VILLABELLA, E. de, “San Sebastián”. *Arte Musical*, 31-08-1916, p. 7.

Idoia Murga, en sus estudios sobre la colaboración de los pintores en la danza, hace una apreciación interesante sobre el vestuario de *Las Meninas*, apuntando que la bailarina Lydia Sokolova testimonió por escrito que los intérpretes apenas podían bailar con los trajes diseñados por José María Sert. Cfr. MURGA, I.: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 204.

⁴⁹ Tomás Borrás, impresionado por el arte de los rusos, le dedicó su poema a una de las componentes de la compañía de Serguéi Diaghilev: “A la bailarina Lydia Lopokowa, acariciadora de los ojos”. Cfr. BORRÁS, T.: *El Sapo Enamorado*. Madrid, Rivadeneyra, 1921, s/p.

⁵⁰ Véase epígrafe 4.1.2.

nuevas formas de belleza y de extremar y perfeccionar las conocidas y usuales.⁵¹

Asimismo, el cronista señalaba la novedad que suponía para los escenarios madrileños este tipo de producción, considerándola un arte ambiguo que se asentaba entre parámetros aparentemente distantes que discurrían entre lo “muy nuevo y muy viejo”. Lo “muy viejo” porque la pantomima había tenido su siglo de oro en Roma y lo “muy nuevo” porque gracias a las actuaciones de los Ballets Rusos, este tipo de espectáculo había comenzado a considerarse en nuestro país como “un arte de lujo”.⁵² Hemos de suponer que el crítico hacía esta reflexión ante la gran plasticidad que acompañaban a las producciones de Diaghilev. Pero también podemos decir que *El sapo enamorado* representó lo muy nuevo porque la visualidad escénica fue concebida bajo el marco de la modernidad que desprendían su decorado y diseño de vestuario simbolistas.



5.27. Ilustración para la portada de la edición de 1921 del poema de Tomás Borrás *El sapo enamorado*. MNT.

⁵¹ ANDRENIO: “Veladas Teatrales. Las pantomimas de Eslava. *El sapo enamorado*: poema de Tomás Borrás, música del maestro Luna”. *La Época*, 03-12-1916, p. 3.

⁵² *Ibidem*. Tan solo uno mes más tarde, Martínez Sierra volvía a producir otra “farsa mímica” o pantomima. Se trataba esta vez de “El corregidor y la molinera”, cuyo vestuario de tintes folklóricos fue diseñado por Penagos.

Pepe Zamora fue “el poeta pintor que dio forma a las imaginaciones y ensueños de otros.”⁵³ Para ubicar al espectador en el espacio evocado por Tomás Borrás empleó un telón de fondo blanco y negro, siguiendo las pautas descritas por el autor al comienzo del poema. Borrás decidió eliminar los colores a favor de la luz: “Quizá los colores se han desleído, convirtiéndose en luz, porque la luz es indeterminada, en cada sitio de un tono diferente, y flota en la atmósfera como un sutil vapor de colores.”⁵⁴

Esta decisión del poeta está en consonancia con la importancia que Gordon Craig concedió a la luz en sus teorías escénicas, entendiéndola como un medio expresivo capaz de transformar todo el conjunto escénico, de subrayar la acción y el movimiento del personaje. En uno de los textos publicado en *Scene*, dedicado a la iluminación teatral, Craig sostenía que la escena era monocroma y el color era dado exclusivamente por la luz.⁵⁵ No podemos constatar si Tomás Borrás tenía conocimiento de ésta u otra referencia explícita de Craig, tampoco si la luz fue ese elemento vivo y expresivo que el poeta pretendía, porque las reseñas periodísticas no se hicieron eco de ello. El único dato que podemos corroborar a través de las imágenes es que Pepe Zamora siguió la descripción de Borrás para pintar un telón de fondo con formas muy simplificadas y ausencia total de perspectiva realista, para sugerir al espectador el espacio soñado por el poeta:

Es la selva, donde los grandes árboles son negros y blancos: blancos, con rayas cebradas; blancos los troncos, con grandes penachos de hojas negras. Todo es negro y blanco. [...] En el centro del bosque hay una casita. La puerta está en un costado, y no se ve. Lo que se ve, porque está de frente, es la gran ventana, que en vez de cristal tiene un estirado lienzo blanco, sobre el que se proyectan las siluetas de las personas cuando están en el interior. Es una casita de juguete...⁵⁶

Este tipo de pintura “sintética”⁵⁷ deriva de la influencia del teatro simbolista francés, alejándose del decorado de factura naturalista, algo ya presente también en

⁵³ A.P.L., “Eslava: La pantomima.” *El Heraldo de Madrid*, 03-12-1916, p. 2.

⁵⁴ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 19.

⁵⁵ HERRERA, A. (coord.): *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Madrid, Obra social Caja Madrid, 2009, p. 383.

⁵⁶ BORRÁS, T.: ob. cit., pp. 19-20.

⁵⁷ César Oliva y Francisco Torres explican este término en relación a la puesta en escena simbolista: “Paul Fort y Lugné Poe buscaron el auxilio de pintores entusiastas con sus ideas -Roussel, Bonnard, M. Denis- a los que les pidieron un decorado que se calificó de sintético, es decir, un decorado, que, en sus rasgos mínimos, nos ayudase a entrar en el clima general de la obra”, cfr. OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2008, p. 276. No obstante, el figurinista y crítico teatral José Dhoy también había empleado este término para referirse a la plasticidad escénica muy simplificada que, en sus palabras, “los modernos” utilizaban a menudo, y que según él se

producciones de los Ballets Rusos anteriores a *El sapo enamorado*. Por ejemplo, Larionov, en sus diseños escenográficos para *Soleil de nuit* (París 1915) ofrece esa tendencia a la simplificación de las formas.



5.28. Teatro Eslava. Fotografía coral de *El sapo enamorado*, 1916.
Mundo Gráfico, 06-12-1916.

Frente a la simplificación del telón los actores aparecen como seres fantásticos recién sacados de un cuento, convirtiéndose en los únicos componentes de la escena que ofrecen volumen. Zamora hizo alarde de su imaginación y experiencia creando un vestuario ausente de condicionantes o de moldes consagrados bien por la moda o el buen gusto en el vestir que se imponía dentro o fuera del espacio teatral. Así lo confirmaba Carmen de Burgos en su artículo dedicado exclusivamente al análisis de este vestuario: “La pantomima nos ha trasladado al reino de la fantasía, en el cual no hay leyes fijas ni patrón cortado para sus modas, que quizás por esto mismo son leyes más fijas, más sutiles, más de buen gusto y más difíciles de interpretar.”⁵⁸

Pero lo cierto, observando las imágenes que se conservan del espectáculo, es que podemos especular sobre las influencias, referentes e incluso similitudes de la indumentaria diseñada por Zamora con diversos montajes teatrales e incluso modas

debía más a una cuestión económica que artística, cfr. DHOY, J., “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 01-03-1928, p. 14.

⁵⁸ BURGOS, C. de, ob. cit., 03-12-1916, p. 2.

parisinas que bien había conocido durante su primera estancia en París, como hemos indicado con anterioridad.



5.29. Luisa Puchol, caracterizada en su papel de La Bella. *La Esfera*, 30-12-1916.



5.30. Escena de la pantomima con La Bella, El Genio del Agua, El Sapo y Su Amiga. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916.

El carácter onírico del poema, en el que Borrás solo hizo escuetas descripciones de los personajes y ninguna alusión explícita a la caracterización de los mismos y, quizás, algunas indicaciones por parte de Martínez Sierra, hubieron de ser suficientes para que Zamora comenzase a imaginar y elaborar los figurines. Pero ante la ausencia de este material hemos de abordar el análisis con las fotografías publicadas en prensa como el testigo más veraz de lo que sucedió en escena y con las ilustraciones de Zamora para la edición del texto en 1921 (fig. 5.27), que bien podrían haber sido algunos de los figurines proyectados para la producción en 1916.

El primer dato que se evidencia es que entre los diferentes conceptos que Zamora pudo haber tenido en cuenta, la personalidad de cada uno de los personajes fue la directriz que conformó la totalidad del conjunto. De manera que la protagonista del cuento, La Bella “coquetería, hecha de pequeñas coqueterías”⁵⁹ y Su Amiga vistieron con las modas más vanguardistas venidas de París (figs. 5.29 y 5.30). Luisa Puchol, como La Bella, vistió un *lampshade* al estilo de Poiret. Isabel Garcés, como Su Amiga,

⁵⁹ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 20.

llevó un vestido de acusada silueta trapezoidal. Sin embargo, en la edición del cuento ambas visten, bajo el atrevimiento dictado desde la moda de las sufragistas inglesas, un conjunto compuesto por el controvertido *blommer* y la falda con “miriñaque de guerra” o *robe style* de Lanvin (figs. 5.31 y 5.32).



5.31 y 5.32. Ilustraciones de Pepe Zamora para los personajes de La Bella y Su Amiga.
El sapo enamorado.

Junto a ellas está el otro personaje, símbolo también de la belleza y la juventud, el Adolescente, representado por Josefina Morer, quien entra entonando una canción a su enamorada, La Bella, “porque el primer amor no sabe hablar.”⁶⁰ (fig. 5.33). Recuerda este efebo por su indumentaria al personaje del Sol, diseñado por Mijail Larionov para la producción de Diaghilev *Soleil de nuit*. Los patrones trapezoidales de la túnica sobre un pantalón recogido por unas polainas y la estampación frontal del cuerpo crean un conjunto más que similar entre estas dos figuras (fig. 5.34).

⁶⁰ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 23.



5.33. Josefina Morer en su papel de El Adolescente junto a La Bella. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916. (Detalle)

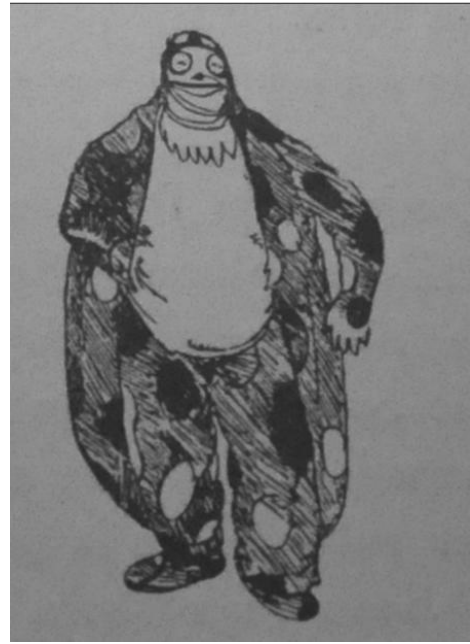
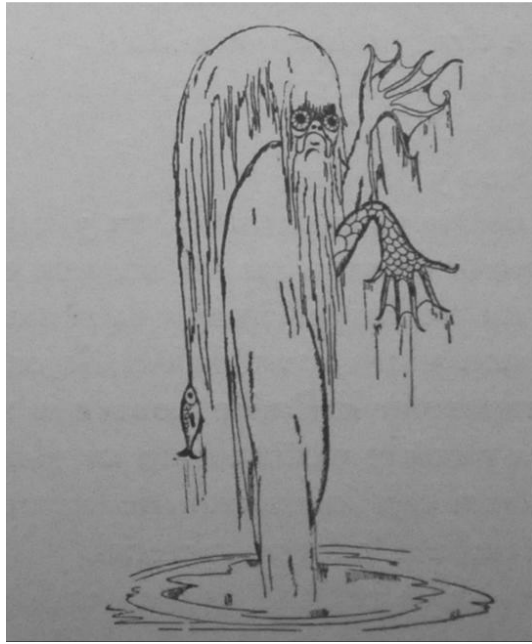


5.34. Figurín de Mijail Larionov para el personaje del Sol del ballet *Soleil de nuit* (1915), interpretado por Léonide Massine. *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*.

Frente a la armonía de la belleza que representan estos tres personajes, su antagonista El Sapo, “inflado, grotesco” con “una gran bolsa de barriga, una cabeza calva y chata, ojos saltones, piernas cortas y zambas, anchas manos y pies” que a pesar de su bondad es el tipo de hombre que “a unas mujeres les repugna y a otras les hace reir”.⁶¹ La ilustraciones de Zamora para este personaje, así como la del Genio del Agua, son un trasunto de las notas descriptivas que Tomás Borrás hace de ellos (figs. 5.35 y 5.36). Sin embargo, en la escena lo más llamativo fue la aplicación del maquillaje a modo de máscara, que junto con los amplios ropajes ocultaron la verdadera identidad de los actores, Fernando Aguirre (El Sapo) y Manuel París (El Genio del Agua), contribuyendo así a la composición corporal y gestual de los personajes (figs. 5.30). No obstante, las similitudes en la caracterización de ambos con la estética simbolista que Stanislavski llevó a cabo en *L’Oiseau bleu* (Teatro de Arte de Moscú, 1908), nos induce a pensar en la posibilidad de que Zamora conociera las fotografías de los personajes de dicho montaje teatral y los adoptase como referencia⁶² (figs. 5.37 y 5.38).

⁶¹ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 21.

⁶² La diseñadora y pedagoga Diana Fernández González concreta que Egórov, encargado de diseñar el vestuario de *L’Oiseau bleu*, “respondió, a nivel visual, a las acotaciones que Maeterlinck había descrito en su manuscrito” para el que la iluminación tomaba un carácter simbólico y la plástica de los trajes, “esencialmente abstractos y sugerentes” respondía a una imagen poco descriptiva. Cfr. Blog *Vestuario escénico*. “El pájaro azul. Maeterlinck, Stanislavski, Egórov”. Documento de internet disponible en:



5.35 y 5.36. Ilustraciones de Pepe Zamora para los personajes El Genio del Agua y El Sapo.
El sapo enamorado.



5.37 y 5.38. Personajes de la obra *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck, para el estreno dirigido por Constantin Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú en 1908. Vestuario escénico.

La fotografía coral que publicó la revista *Mundo Gráfico* se convierte en el documento más completo para poder evaluar el resto de personajes (fig. 5.28). En ella contemplamos dos de *Las Mujeres de Aquel País* (en el centro de la imagen en segundo plano), fáciles de identificar por su correspondencia con la ilustración del texto, donde

<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/05/el-pajaro-azul-maeterlinck-stanislavski-egorov/>
[Consultado el 06-07-2015]

apreciamos similitudes con un tipo de tocado empleado por las damas en el *Quattrocento*⁶³ (figs. 5.45, 5.46 y 5.47).



5.39. Detalle de la fotografía coral. De izquierda a derecha los personajes que aparecen son: Dos Esclavas, Las Mujeres de Aquel País, El Sapo, El Genio del Agua y Guerreros. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916.

Delante de ellas, en primer término observamos a dos de las tres Esclavas que formaron parte del botín del ejército de guerreros y que embaucaron al público con sus danzas.⁶⁴ Las discrepancias en este caso con las ilustraciones de Zamora son evidentes, pues los trajes confeccionados no siguen las mismas pautas, lo que nos hace reflexionar sobre la posibilidad de que estos dibujos fueran unos primeros diseños que se cambiaron durante el proceso de producción. El artista dedica tres dibujos para mostrar a cada una de estas misteriosas y exóticas bailarinas: el primero de ellos muestra a una bailarina estática vistiendo ampulosos pantalones de odalisca y un gran tocado con profusión de perlas y plumas (fig. 5.40). Las otras dos han sido dibujadas en actitud dinámica, mientras estaban inmersas en la danza. En ellas, el movimiento es el rasgo más característico y para ello Zamora emplea trazos sueltos y angulosos, como podemos observar en el tocado y falda (fig. 5.42) y en la configuración del pelo a modo de

⁶³ Según la ilustración de Zamora para estos personajes, pudo inspirarse en las hopalandas* que las mujeres comenzaron a llevar a principios del siglo XV.

⁶⁴ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 37. Las bailarinas que aparecieron haciendo este grupo de Esclavas no figuran en el elenco de actores recogido en la edición del texto, tan solo se menciona a María Ros como coreógrafa.

plumas (fig. 5.41). En ambos casos, estos dibujos son el trasunto del efecto dinámico, que no cabe duda, Zamora pretendía potenciar con el vestuario.

Otro elemento muy significativo en la creación de estos personajes es la utilización de la pintura corporal. Con ellos contribuía a dar un mayor protagonismo al cuerpo como se había comenzado a promulgar desde las vanguardias europeas. Por ejemplo, Oskar Kokoschka en *Asesino, esperanza de las mujeres* (1908) o Tairov en *Shakuntala* (1915) utilizaron el maquillaje corporal para incidir en la expresividad del personaje, haciendo de esta técnica una fórmula para exteriorizar su identidad.⁶⁵ En cambio, cuando observamos las bailarinas en la fotografía, nos decepciona comprobar que se suprimió este recurso expresivo. Asimismo, todos los motivos vegetales de la estampación textil fueron sustituidos por series geométricas.



5.40, 5.41 y 5.42. Ilustraciones de Pepe Zamora para los personajes de las Esclavas. *El sapo enamorado*.

⁶⁵ Se ha hecho referencia a la puesta en escena de dichas obras en el epígrafe 2.3.2.

A la derecha de la imagen otro curioso grupo de actores compone los Guerreros (fig. 5.39). Tomás Borrás los introduce haciendo la siguiente descripción: “Ejército después. Brillantes guerreros, que andan al paso que los mandan las trompetas. Llevan oriflamas, enseñas, estandartes, pendones, banderas, guías, escudos, gorros altisonantes, dalmáticas, espuelas, lanzas y mandobles y largas barbas de trapo. Todas las insignias son alusiones a los seres del agua.”⁶⁶ Ciertamente, el uniforme son amplias dalmáticas, tal y como Borrás prefiguró en el poema, con mangas colgantes a modo, podríamos atrevernos a decir, de alas o escudos. Los gorros altisonantes, con grandes círculos perforados y terminados en zig-zag, a modo de cresta, la tez oscura de los maquillajes, así como la ornamentación geométrica de las mangas y la túnica, se acercan más a un concepto de integración o mimesis con el espacio de la selva dibujado en el telón que con posibles seres del agua como el poeta pretendía.

El último personaje que localizamos en la fotografía es el Mercader, interpretado por Jesús Tordesillas, gracias a su evidente correspondencia con la ilustración del texto (figs. 5.43 y 5.44). Vestido con túnica oscura, gorro cónico y nariz aguileña, es el usurero de la obra que Zamora imaginó, siguiendo las pautas de Borrás con ropajes llenos de remiendos, aunque estos detalles solo podemos contemplarlos en el dibujo del figurinista.



5.43. Ilustración del Mercader.
El sapo enamorado.



5.44. Jesús Tordesillas, como el Mercader, junto a Su Amiga. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916. (Detalle)

⁶⁶ BORRÁS, T.: ob. cit., p. 37.

Llama la atención el empleo de los tejidos estampados siguiendo las fórmulas empleadas por los artistas plásticos encargados de diseñar los vestuarios de los Ballets Rusos. Sarah Woodcock especifica en su estudio, incluido en el catálogo de la exposición *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929*, que la compañía rusa empleaba una gran “variedad de técnicas, incluidas la aplicación, la pintura y el teñido, el bordado con hilo, el flocado y el empleo de abalorios y tachuelas.”⁶⁷ Aunque era el artista figurinista el encargado de diseñar la totalidad del traje, era el sastre teatral el que debía decidir cómo se iba a ejecutar la decoración, “si mediante aplicación, bordado, pintura o estarcido”.⁶⁸ La decoración en los trajes de dicha compañía son parte inseparable en la configuración y la simbología del traje y, por tanto, en la creación del personaje, remarcando aún más su identidad. Cada cenefa, pintura, aplicación o bordado era tan importante para subrayar la individualidad del traje como para acrecentar el efecto global de la coreografía y remarcar la importancia de concebir la escena como un cuadro armonioso.

Asimismo, los exagerados tocados que llevan la mayoría de los personajes de esta pantomima, además de ser un componente estético relevante, porque complementan la creación del personaje, ayudaban considerablemente a amplificar la presencia de los actores sobre la escena. Desconocemos las fuentes de referencia que Zamora estudió para diseñarlos, pero de nuevo volvemos a dirigirnos hacia las producciones de Diaghilev como una posible fuente en el imaginario del artista madrileño. Por ejemplo, los tocados de aureola de *La Bella y Su Amiga* poco distan del lucido por Léonide Massine en su papel de Sol. En cambio, los tocados del grupo de *Las Mujeres de Aquel País*, como hemos comentado, tienen correspondencia con los delirantes tocados femeninos del *Quattrocento* italiano (fig. 5.45, 5.46 y 5.47).

El tema del color, tan importante para la escena, es un dato que no hemos podido cotejar. Tomás Borrás no hizo referencia al mismo, pero las diferentes tonalidades de grises impresos en las fotografías indicarían la utilización de distintos colores.

⁶⁷ WOODCOCK, S., “El vestuario”, en PRITCHARD, J. (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2011, pp. 111-147.

⁶⁸ *Ibidem*.



5.45. Detalle del fresco “Las nueve mujeres de la fama”. Castillo de la Manta, Piamonte. *Aparences.*



5.46. Ilustración de Pepe Zamora para Las Mujeres de Aquel País. *El sapo enamorado.*



5.47. Una de Las Mujeres de Aquel País. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916. (Detalle)

El vestuario de *El sapo enamorado* es una muestra de modernidad por la tendencia a la geometrización de los motivos decorativos y formas. Destila exotismo, incluso un cierto primitivismo, por no decir africanismo, a través de los Guerreros. Por consiguiente, los trajes acabaron siendo en esta producción el perfecto aliado para que los actores pudieran configurar sus personajes, como bien anotó Carmen de Burgos:

Lo admirable es que entre la ampulosidad del traje no se pierde la forma femenina: conserva toda su gracia delicada y se ve moverse la figurilla humana, ágil y ligera, bajo el boato de los trajes. Toda la pantomima pasaba como en un corazón y eran trajes apasionados que se movían, palpitaban, hacían gestos expresivos como los del rostro, daban un aire alegre y desenvuelto a la pantomima, pudiéndose decir que ellos, con su expresión, ponían palabras en la mímica silenciosa.⁶⁹

A pesar del éxito obtenido por Zamora con este trabajo, el crítico de la sección Gacetillas Teatrales de *El Heraldo* se extrañó de que “el pintor” no saliera a recibir los aplausos del público que le correspondían.⁷⁰

⁶⁹ BURGOS, C. de, ob. cit., 03-12-1916, p. 2.

⁷⁰ A.P.L., ob. cit., p. 2.

5.3. Rafael Barradas

Barradas es el tercer artista, tercero cronológicamente, en la trinidad escenográfica de Eslava.⁷¹

Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann eran los otros dos componentes de la trinidad, pero solo Barradas se había dedicado exclusivamente a la pintura y a la ilustración hasta incorporarse en 1919 al proyecto teatral de Gregorio Martínez Sierra. En el verano de ese año, seis años después de salir de su Montevideo natal, llegó a Madrid, donde gracias a José Francés⁷² conoció a Martínez Sierra, con el que colaborará como ilustrador, escenógrafo y figurinista hasta 1925.

El primer contrato que firmó con el director del Eslava fue como ilustrador de las publicaciones de la Biblioteca Estrella, en 1919.⁷³ Su dedicación a la compañía teatral quedaría establecida posteriormente, en un segundo contrato firmado el 5 de mayo de 1920.⁷⁴ Las cláusulas especificaban que desarrollaría toda clase de trabajos relacionados con su profesión “... decoración de libros, carteles, bocetos de decoración, figurines etc. etc.” Además, Barradas firmaba la exclusividad con la empresa no permitiéndosele trabajar, mientras el contrato estuviese en vigor, con ninguna otra editorial, empresa teatral o particular. No obstante, a continuación veremos que sus inicios teatrales comenzaron antes del último contrato citado.

En febrero de 1920, al menos un telón, como muestran las imágenes, diseñado por Barradas es usado para el estreno de *Kursaal*, un espectáculo que derivó del éxito obtenido con “la caricatura de variedades ‘Eslava-Concert’”,⁷⁵ estrenada el 29 de diciembre de 1919. Cabe la posibilidad de que *Kursaal* fuera la primera incursión de Barradas como artista escenógrafo y figurinista, o bien que el telón que observamos en la figura 5.49 hubiera sido estrenado anteriormente en *Eslava-Concert*, pues la fecha de

⁷¹ ABRIL, M., “Barradas”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, p. 32.

⁷² José Francés (1883-1964), novelista, ensayista, crítico de arte y dramaturgo. Escribió teatro que quedó relegado a lo que se dio a conocer como “teatro de lectura”. Su obra *Guignol. Teatro para leer* es una muestra de literatura dramática escrita con la intención de buscar la renovación teatral en nuestro país.

⁷³ Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 3 de junio de 1920. GMS-CB. Consultar en el apéndice capítulo 5, fig. 5.

⁷⁴ Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 5 de mayo de 1920. GMS-CB. Consultar en el apéndice capítulo 5, fig. 6.

⁷⁵ Anuncio del estreno, publicado en *El País*. Cfr. “De Teatros”. *El País*, 28-12-1919, s/p.

estreno de este último espectáculo se aproxima a la que Barradas le comunicó a su amigo Joaquín Torres-García sería su debut teatral:

... pues del 25 al 6 de enero se representará en el Teatro Eslava mi primera obra de este *Mi Teatro*. Empiezo con un poco de literaturalismo en el modo de presentar mis telones, y esto es porque le he hecho un argumento.

Se trata de un cuento infantil. Los actores son dibujos con movimiento que quedarán muy bien; y, si esto gusta, ya tenemos proyectado con Martínez Sierra hacer cosas muy atrevidas.

Catalina Bárcena me interpretará la parte que se lee, caracterizada según mis figurines -y queda muy bien-...⁷⁶

Pensamos que Barradas se está refiriendo a *Eslava-Concert* porque en uno de los cuadros caricaturizados por Fresno de este espectáculo⁷⁷ aparece Charlot (fig. 5.48), al igual que en el boceto de espacio de Barradas (fig. 5.50). No obstante, no queda duda, por la imagen publicada en *Nuevo Mundo*⁷⁸ que dicho telón, aunque con evidentes variaciones con respecto al boceto, se empleó en *Kursaal*. En función de la indumentaria nos atreveríamos a decir que se empleó, al menos, en la farsa de Colombina y Pierrot interpretada por Amalia Guillot, Manuel París y Manuel Collado (fig. 5.49).⁷⁹ En palabras de Rejero Hermosilla, *Kursaal* fue “la mejor adaptación al escenario del espíritu infantil de Barradas; simplifica al máximo líneas y colores: fondo amplio de un solo tono en el que se colocan unas construcciones sencillas, de trazo infantil, consiguiendo una composición bella a través del contraste de colores planos y brillantes.”⁸⁰ Estos últimos matices cromáticos los apreciamos en el boceto, anteriormente citado, publicado en *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, bajo el título de “Teatro de los niños”⁸¹ (fig. 5.50).

⁷⁶ No hemos podido comprobar a qué figurines se está refiriendo Barradas. GARCÍA SEDAS, P.: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas: un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona, Parsifal, 2001, p. 147.

⁷⁷ FRESNO, F. P., “Eslava-Concert”. *ABC*, 20-01-1920, p. 6.

⁷⁸ Fotografía de Alfonso, publicada en *Nuevo Mundo*, 27-02-1920, s/p.

⁷⁹ Los otros números que formaron parte del espectáculo fueron: la escena representada por la Argentinita y Tordesillas *Trianerías vascas*, un *fox-trot* y un *cake-walk* bailados por la Argentinita y Manolo París y, como cierre, la imitación de Catalina Bárcena de Raquel Meller. Cfr. “Kursaal”. *ABC*, 24-02-1920, p. 13.

⁸⁰ REYERO HERMOSILLA, C.: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, Fundación Juan March, 1980, pp. 9-10.

⁸¹ MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): ob. cit., p. 161.



- 5.48. Escena del espectáculo *Eslava-Concert*, caricaturizada por Fresno. *ABC*, 20-01-1920.
 5.49. Escena de *Kursaal*. *Nuevo Mundo*, 27-02-1920.
 5.50. Boceto de Rafael Barradas titulado "Teatro de los niños". *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Casi un año después del estreno de *Kursaal*, Martínez Sierra, en diciembre de 1921, volvía a repetir la misma fórmula en la producción titulada *Linterna mágica*. En esta ocasión la prensa destacó que se estrenaron quince decorados y un “espléndido

vestuario” obra de Fontanals, Burmann y Barradas.⁸² El principal fin de este espectáculo era divertir al público con la música, la danza y los números cómicos:

‘Linterna mágica’ no es una obra teatral en el sentido propio de la palabra, no siendo tragedia, ni comedia, ni vodevil, ni opereta, participa, sin embargo, de todo ello [...]

En ‘Linterna mágica’ todo se encamina a un mismo fin: diversión. Es espectáculo que recrea nuestros sentidos, utilizando todos los recursos del arte y todos los elementos de la moderna escenografía.⁸³

El fin era la diversión pero sin por ello desdeñar la fórmula de arte defendida por Martínez Sierra: “Tal vez estamos en presencia de una nueva modalidad futura del arte teatral que excluya la literatura como medio esencial de expresión y busque por otros procedimientos nuevos horizontes de interés y emoción”.⁸⁴

5.3.1. “Teatro de los niños”

Tras el trabajo que Rafael Barradas realizó para los espectáculos de variedades, comentados anteriormente, una de sus dedicaciones más importantes en el Teatro Eslava fue su aportación plástica en el proyecto denominado “Teatro de los niños”. Durante la sexta temporada de la compañía (1921-1922), Martínez Sierra recogió, como apuntó el crítico del *ABC*, el proyecto que Benavente iniciara en 1909, y en el que el director del Eslava pudo entonces participar como dramaturgo.⁸⁵ Entre el proyecto de Benavente y la iniciativa de Martínez Sierra, el productor de espectáculos de variedades López Marín también llevó a cabo en 1917 el teatro de “Marionetas” en un salón del *Hotel Palace*, con el fin de dirigirse al público infantil.⁸⁶

Un proyecto de teatro infantil, tal y como planteó en su momento Benavente, tenía que estar sustentado por tres pilares: el carácter didáctico, la renovación dramática y la renovación en la puesta en escena. El carácter pedagógico era el motor principal que debía impulsar todo el proyecto, dirigido a una sociedad que necesitaba con urgencia educación. Carmen de Burgos en 1908 había declarado:

⁸² “Guía de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-12-1921, p. 6.

⁸³ “‘Linterna Mágica’ en Eslava”. *La Voz*, 17-12-1921, p. 4.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ HUERTA CALVO, J., “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”. *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 2, 2012. Documento de internet disponible en: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1 [Consultado el 25-07-2014]

⁸⁶ A., “Inauguración del Teatro de los Niños”. *La Época*, 30-12-1921, p. 1.

¡Un teatro para niños! Sí es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¡Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido! Y en este teatro, nada de ironías; la ironía, tan a propósito para endulzar verdades agrias o amargas a los poderosos de la tierra, que de otro modo no consentirían en escucharlas, es criminal con los niños y con el pueblo. Para ellos, entusiasmo y fe y cantos de esperanza, llenos de poesía...⁸⁷

Martínez Sierra, muy cercano a las ideas de Benavente, quien mostró durante toda su vida la preocupación por la educación de los niños,⁸⁸ buscó la fórmula más adecuada para dirigirse a este público, sin tampoco relegar, como así lo hiciera su predecesor, al divertimento de los adultos.

¿Qué novedades presentaron los montajes teatrales del “Teatro de los niños” de Gregorio Martínez Sierra? Cuando él retomó este proyecto pedagógico en 1921, algunas crónicas remarcaron que supo alcanzar mejor que Benavente el carácter docente, porque había conseguido hacer un estilo mucho más cercano y directo para el público infantil:

... los chiquillos salen de Eslava regocijadísimos. Martínez Sierra no ha volado tan alto como Benavente; al revés, ha descendido hasta las limitadísimas capacidades de sus pequeños espectadores. En suma, el autor ha conocido a su público, y su menudo público ha entendido al autor, que se ha olvidado de todo alambicamiento para consagrarse a la sencillez y a la claridad...⁸⁹

Aunque no fue una excepción en la producción escénica de este director teatral, con este tipo de proyecto impulsó a los escritores a buscar una nueva literatura dramática de carácter fantástico y mágico, tan anhelada en el “Teatro de los poetas” que había reclamado Benavente en 1907.⁹⁰ De esta manera, el escenario del teatro infantil se convertía también en una oportunidad para la renovación de la literatura dramática.

Martínez Sierra produjo y dirigió ex profeso para el “Teatro de los niños” tres montajes teatrales: *Matemos al lobo* (1921) de Luis de Tapia, *Viaje al portal de Belén* (1921) de Manuel Abril y *Viaje a la isla de los animales* (1922) de él mismo. Estas propuestas tuvieron la peculiaridad de compartir el mismo protagonista, “el

⁸⁷ Huerta apunta que Benavente pudo haber estado influenciado por estas declaraciones de Carmen de Burgos. Cfr. HUERTA CALVO, J., ob. cit., p. 1.

⁸⁸ Ibídem. Argumenta Huerta que la obsesión que Jacinto Benavente tenía por la formación de los niños le venía de su propia familia. Su padre, Mariano Benavente (1810-1885) fue un comprometido y reconocido pediatra madrileño que, en palabras del dramaturgo, “más que contra las enfermedades tuvo que luchar en su vida profesional con la ignorancia de muchas madres y de muchos padres”.

⁸⁹ La reseña del periódico *Informaciones* es una comparativa entre el estilo empleado por Benavente en su obra *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* con el texto de Gregorio Martínez Sierra *Viaje a la isla de los animales*. Cfr. Folleto divulgativo “Teatro de los niños”, s/d, s/p. MNT.

⁹⁰ Se ha hecho referencia al “Teatro de los poetas” en el epígrafe 4.1.

ultramoderno Pinocho”.⁹¹ No se trataba de un protagonismo casual, sino más bien premeditado, pues Martínez Sierra aprovechó la gran popularidad que había alcanzado el muñeco gracias a los episodios narrados e ilustrados por Salvador Bartolozzi para la editorial Calleja desde 1917 (fig. 5.51).⁹² Las tres producciones teatrales mantuvieron la esencia del Pinocho de carne y hueso español cuyo sueño dorado era “¡Viajar!, ver mundo y correr aventuras”,⁹³ y también cabe suponer que las ilustraciones del Bartolozzi fueron referencias visuales indispensable para que Barradas convirtiera al afamado Pinocho de Calleja en un personaje real más allá de la literatura (fig. 5.52).



5.51. Ilustración de Bartolozzi para la editorial Cuentos de Calleja. Tebeosfera.



5.52. Rafael Barradas, cartel para el “Teatro de los niños”, 1919. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

En cuanto a la plástica escénica, este proyecto permitió a los artistas escenógrafos del Teatro Eslava probar nuevas formas de expresión en la pintura de telones y en la creación de los personajes a través del vestuario. Para tal cometido, Martínez Sierra contó con la visión renovadora de Fontanals y Burmann, pero sobre todo, y en concreto, con Barradas, quien diseñó cartelería, las ilustraciones para el folleto promocional, las

⁹¹ MARÍN ALCALDE, A., “El Teatro de los Niños”. *La Acción*, 30-12-1921, p. 5.

⁹² VELA, D.: *Salvador Bartolozzi. Narrativa y Teatro para Niños* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. 1996. Documento de internet disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos--0/> [Consultado el 06-08-14]

⁹³ Hacia 1912, Rafael Calleja tradujo y adaptó el cuento *Le avventure di Pinocchio*, de Carlo Collodi. Calleja transformó al muñeco de madera en un joven muchacho aventurero, lo que le permitió explotar las posibilidades de este personaje para el público español. Cfr. GARCÍA PADRINO, J., “El ‘Pinocho’, de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad”. *Didáctica (Lengua y literatura)* nº 14, 2002, pp. 129-143. Documento de internet disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0202110129A/19487> [Consultado el 06-08-14]

decoraciones, los trajes para *Matemos al lobo* y *Viaje a la isla de los animales* y colaboró con Fontanals y Burmann en el diseño espacial y de indumentaria de *Viaje al portal de Belén*.⁹⁴



5.53. Ilustración de Rafael Barradas para el folleto promocional del “Teatro de los niños”. MNT.

Los testimonios visuales que se han conservado de este proyecto son escasos. De los tres montajes escénicos solo hemos localizado las ilustraciones que Barradas realizó para el folleto promocional y los bocetos para telones junto con la fotografía coral de *Viaje al portal de Belén* publicados en *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, además de un figurín de un gallo (atribuido a Burmann), conservado en el Museo Nacional del Teatro, que formó parte de *Viaje a la isla de los animales* (fig. 5.54), dato que hemos constatado a través de la crónica de prensa de J. Alsina: “un original bailable, simulador de una riña de gallos, a cargo de María Esparza y Mercedes Garcerán, sirve, además, a una interesante actuación musical.”⁹⁵

En consecuencia, si a la falta de documentación gráfica sumamos la ausencia de descripciones escritas, no podemos hacer un análisis certero de cómo fueron creados por Barradas los personajes para estas obras teatrales, aunque nos atrevemos a imaginar que algunos actores estuvieron caracterizados como animales con apariencia antropomorfa,

⁹⁴ La participación de cada artista en las diferentes producciones es una información que se ofreció en el folleto divulgativo del “Teatro de los niños”, ob. cit.

⁹⁵ *Ibidem*. En el envés del figurín del gallo se detallan los materiales para la confección de este traje y el de la gallina. Por tanto, es posible que estos fueran los protagonistas del bailable.

según el papel que le correspondía interpretar, tal y como Barradas los ilustró en el folleto promocional (fig. 5.53), mientras otros imitaban el imaginario de los cuentos clásicos a tono con su personaje. Las ilustraciones de dicho folleto nos pueden ayudar a recrear cómo pudo ser el Pinocho, interpretado por Manuel Collado, y sus acompañantes de aventuras en *Viaje a la isla de los animales*: “la ardilla, el gallo, el lobo, la urraca, el cocodrilo y el calamar.”⁹⁶ Podemos intuir que estas ilustraciones fueron la antesala de unas siluetas muy simples, equilibradas por el contraste de piezas muy volumétricas con otras de extrema sencillez que debieron caracterizar a los actores. Igualmente suponemos que la gama cromática de los trajes escénicos respetaron el trinomio sabiamente constituido por manchas verdes, rojas y negras, tal y como aparecen en los dibujos de Barradas.

Del montaje teatral del texto de Martínez Sierra *Viaje a la isla de los animales*, el figurín del gallo⁹⁷ sirve de muestra para respaldar la imagen de fantasía que hubo de verse sobre las tablas del Eslava. La creación plástica de este personaje nos remite al diseño de vestuario de Alfredo Edel para la fábula teatral *Chantecler*, de Edmond Ronstand, estrenada en el *Théâtre de la Porte Saint-Martin* el 7 de febrero de 1910.⁹⁸ Edel creó un diseño de vestuario para transformar al elenco actoral en animales de granja. Entre ellos el líder, representado por Lucien Guitry, fue un majestuoso gallo (fig. 5.55). Los trajes ocultaron las verdaderas proporciones actorales hasta deformarlos o transformarlos en animales a excepción del rostro, que en ningún caso fue cubierto y para el que solo utilizó el maquillaje. Las plumas, entre la gran variedad de texturas, fueron el componente esencial haciendo que el vestuario cobrara una gran veracidad. Desconocemos si Burmann (al que se le atribuye el figurín del gallo) o Barradas (el único que aparece como diseñador de vestuario de la obra) consiguieron ese efecto. En el envés del figurín, las anotaciones de tejidos y materiales concretan que para el gallo se usará marabú*, terciopelo rosa, terciopelo blanco y satén rosa. Igualmente se especifican los materiales para la gallina: satén amarillo, terciopelo amarillo y terciopelo rojo. Si realmente llegaron a usar estos tejidos para la confección, los trajes debieron de tener un aspecto menos veraz y mucho más simbólico que los de *Chantecler*.

⁹⁶ “Gacetillas”. *El Sol*, 5-2-1922, p. 2.

⁹⁷ Aunque dicho figurín está atribuido a Burmann, debemos subrayar que en el folleto divulgativo solo aparece Barradas como único responsable de los decorados y trajes de *Viaje a la isla de los animales*.

⁹⁸ Información obtenida de la web de la *Bibliothèque Nationale de France*. Cfr. Documento de internet disponible en: http://data.bnf.fr/39458891/chantecler_spectacle_1910/ [Consultado el 22-07-15]



5.54. Figurín del Gallo para *Viaje a la isla de los animales*, 1922. MNT.

5.55. Lucien Guitry en *Chantecler*. *Le Théâtre*, 02-02-1910.

El “Teatro de los niños” tuvo dos veladas inaugurales. La primera de ellas fue el 29 de diciembre de 1921 con un programa completo en el que se representaron *Matemos al lobo*, *Viaje al portal de Belén* y una selección de números adaptados al público infantil de *Linterna mágica*.⁹⁹ El crítico de *La Época* hizo una breve mención al estilo de los decorados y de los trajes que resulta insuficiente para arrojar luz sobre el vestuario: “Tienen el estilo inocente y gracioso de los juguetes de Nuremberg o de Suiza, una cierta tosquedad deliberada e ingenua, de un arte elemental en que la fantasía no hace caso de la perspectiva. Los trajes son también pintorescos y apropiados.”¹⁰⁰ Podríamos interpretar este comentario como que dichas propuestas escénicas estuvieron

⁹⁹ Ver cuadrante de los estrenos del “Teatro de los niños” en el apéndice capítulo 5, fig. 7.

¹⁰⁰ A., ob. cit., p. 1.

escenificadas desde un concepto naif que rompía con la representación mimética, trasgrediendo las reglas de la perspectiva. Es decir, no existiría sometimiento a convenciones de proporcionalidad entre el tamaño de los decorados y los personajes, tal y como se percibe en las ilustraciones de Rafael Barradas (figs. 5.43 y 5.56)



5.56. Ilustración de Rafael Barradas para el folleto “Teatro de los Niños”, 1922. MNT.

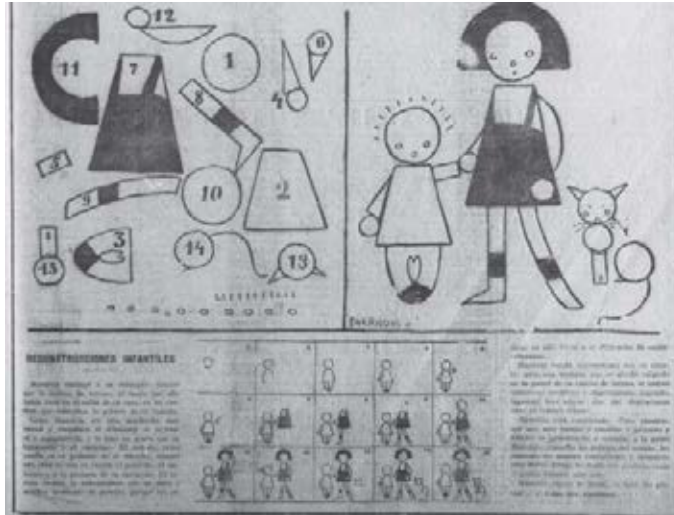
La segunda velada inaugural fue el 4 de enero de 1922, con el estreno de *Viaje a la isla de los animales* y la pantomima *Charlot viajero*, número perteneciente a *Linterna mágica*. Las referencias más significativas a la plástica escénica fue la insistencia que el crítico de *El Sol* hizo sobre la importancia del color para el público infantil: “No podía olvidarse el color en un espectáculo de tal índole, y el arte de Barradas interviene con eficacia. Las combinaciones del decorado y de los trajes son otros tantos aciertos, que impresionaron grata y suavemente la retina de los espectadores.”¹⁰¹

En este proyecto de teatro infantil, Barradas llevó a cabo una imagen global, lo que hoy se denominaría “diseño corporativo” (imagen de la empresa), a través de su intervención en la cartelería (fig. 5.53), programa divulgativo (fig. 5.56), decorados y trajes. Demostró, como bien define Reyero Hermosilla,¹⁰² “un gusto por la simplificación, frente a la fantasía desarrollada por Burmann o Fontanals” más afín al decorativismo del *modernismo*. Los dibujos de Barradas vinculados al “Teatro de los niños” se caracterizan por grandes superficies que parten de la transformación de figuras geométricas simples, coloreadas con tonos uniformes y luminosos, reduciendo los detalles a los mínimos necesarios para conseguir la expresión deseada. Tomando las palabras de Eugenio Carmona podríamos decir que en estas ilustraciones vemos al

¹⁰¹ J. A., “Eslava. Nuevo programa del Teatro de los Niños”. *El Sol*, 5-2-1922, p. 2.

¹⁰² REYERO HERMOSILLA, C.: ob. cit., p. 9.

Barradas “enamorado de las cosas sencillas”.¹⁰³ Estos dibujos, acordes a su estética vibracionista,¹⁰⁴ siguen la tendencia a la simplificación de algunas de sus ilustraciones infantiles publicadas en *El Figaro* como “Reconstrucciones infantiles”¹⁰⁵ (fig. 5.57), si bien en estas últimas el esquematismo es mucho más acentuado.



5.57. “Reconstrucciones infantiles”. Rafael Barradas. *El Figaro*, 15-10-1918.

5.3.2. *El maleficio de la mariposa*. La zoología para renovar la escena, 1920

En la primavera de 1913, los insectos danzaban por la escena del *Théâtre des Arts* de París. Un variopinto reparto representaba la lucha entre la vida y la muerte simbolizada por diferentes castas de bichos que se convertirían en las posibles víctimas de una cruel araña. Esta danzante seductora pretendía atraerlos hacia su red con el fin de disfrutar de un buen festín.

Jacques Rouché, influenciado por el trabajo de los Ballets Rusos, coordinó al equipo encargado de dar forma a su idea. Delegó en Gilbert de Voisins la creación literaria, un poema inspirado en el estudio sobre la vida de los insectos, *Souvenirs*

¹⁰³ CARMONA, E.: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*. Madrid, MNCARS, 1991, p. 30.

¹⁰⁴ Explica Isabel García García que “los primeros dibujos publicados muestran un doble registro, por un lado, la visión más infantil de su arte dedicado en su mayoría a juegos para niños con aportaciones de su vibracionismo como ‘Reconstrucciones infantiles’ en donde apela al cubismo o *La melonera* considerado por Torres-García como la esencia más viva del arte de Barradas por su carácter ilustrativo infantil.” Cfr. GARCÍA GARCÍA, P.: *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. (Tesis doctoral inédita). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, Vol. II, p. 658. Documento de internet disponible en:

<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0042501.pdf> [Consultado el 06-08-14]. Para ver la ilustración de *La melonera*, consultar el apéndice capítulo 5, fig. 8.

¹⁰⁵ BARRADAS, R., “Reconstrucciones infantiles”. *El Figaro*, 15-10-1918, p. 3.

entomologique de Jean-Henri Fabre. Albert Roussel compuso la música del ballet, dirigido por Léo Staats y Maxime Dethomas lo ilustró con la escenografía y el vestuario.¹⁰⁶



5.58. *Le festin de l'araignée*, 1913. *Historia básica del arte escénico*.

Dethomas, siguiendo las pautas de simplificación de la pintura simbolista, concedió a la escena de *Le festin de l'araignée* una escenografía con imágenes muy ilustrativas para ubicar al espectador en el fatídico jardín (fig. 5.58). Para ello utilizó un telón de fondo con motivos vegetales pintados a base de grandes manchas de color. La vegetación fue extremadamente amplificada con el fin de empequeñecer la figura de los bailarines simulando su carácter de insectos. Por delante del telón, situó el punto de atención en la red de araña, que la convirtió en un gran elemento vertical practicable para los intérpretes y, por último, avanzó la escenografía empleando unos rompimientos de figuradas flores y hojas para dar mayor profundidad al escenario.

En cuanto al vestuario, hizo una interpretación estilizada de los insectos participantes. En la imagen que tenemos del espectáculo (fig. 5.54), el grupo de

¹⁰⁶ Jacques Rouché (1862-1957). Entre 1910 y 1913 llevó a cabo en el *Théâtre des Arts* de París una renovación proponiendo un teatro artístico y moderno muy influenciado por los Ballets Rusos. Las producciones líricas y coreográficas como *Le festin de l'araignée* son un ejemplo de esa intención y de esas influencias. En 1914, Rouché fue nombrado director de la *Opéra de Paris*. Maxime Dethomas (1867-1929) fue un pintor e ilustrador que comenzó su andadura como escenógrafo junto a Jacques Rouché en el *Théâtre des Arts* de París en 1912. Su gran aportación al decorado y vestuario teatral fue distanciarse de las fórmulas artesanales que habían imperado en la escena para introducir una mayor simplificación en los elementos pictóricos dibujados en los telones y potenciar el uso del color. En cuanto a los personajes, Dethomas buscó su vinculación con el espacio escénico. Fue director artístico de la *Opéra de Paris* entre 1915 y 1929. Léo Staats (1877-1952) bailarín y coreógrafo, fue director del ballet de la *Opéra de Paris* y del *Théâtre des Arts*.

bailarinas que representaban a las hormigas lucían, como si de coristas de revista se tratasen, un aspecto un tanto sicalíptico con ceñidos corpiños de amplios escotes y airosas faldas cortas. En contraposición a esta picaresca silueta que incide en la agilidad de dichos insectos están los bailarines caracterizados de gusanos llevando ocultas las piernas, con el fin de limitarles el movimiento a simples deslizamientos por el suelo. Mucho más ágil aparece la pareja de mantis religiosas, la libélula, la mariposa, pero sobre todo, el contraste se potencia con el movimiento agresivo de la fatalista araña trepando por su gran red. Dethomas desarrolló unos figurines simbólicos basados en la naturaleza de cada personaje, potenciando la expresividad corporal de los bailarines según el insecto que cada uno interpretaba para lograr crear la complicidad del público.

Esta fórmula de deshumanizar a los actores o de humanizar a los insectos para un público adulto tuvo su propuesta en los escenarios españoles gracias a la visión innovadora de Gregorio Martínez Sierra. Para encontrar el origen de este interés hay que remontarse al verano de 1919 durante la gira de la compañía por Granada.

Según cuenta Ian Gibson,¹⁰⁷ Martínez Sierra y Catalina Bárcena quedaron impresionados con la intervención de Lorca en el homenaje a Fernando de los Ríos, pidiéndole una continuación de la sesión en privado. En dicho encuentro, Lorca recitó varios poemas, entre ellos *Los encuentros de un caracol aventurero* y una composición, por lo visto perdida, que narraba la historia de una aventurera mariposa. Parece que dicha narración impresionó tanto a la pareja de artistas que Martínez Sierra pensó en llevarla a la escena. De esta manera, Lorca recibía la primera oportunidad de iniciar su carrera teatral. Ante la insistente inquietud del director, el poeta comenzó la transformación del poema a *La ínfima comedia*¹⁰⁸ ese mismo verano.

La primera idea de Lorca fue hacer una propuesta para recuperar el teatro popular de guiñol y no una obra dramática con actores vestidos de insectos. Pero Martínez

¹⁰⁷ Ian Gibson se basa en los recuerdos narrados por Miguel Cerón Rubio, gran amigo de Lorca y Falla. Cfr. GIBSON, I., "En torno al primer estreno de Lorca", en DOMÉNECH, R. (ed.): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 57-76.

¹⁰⁸ En una carta manuscrita, Gregorio Martínez Sierra le solicita a Lorca que le envíe a vuelta de correo lo que le falta de *La ínfima comedia*. El poema dramatizado sufriría dos cambios más de título: el 11 de marzo de 1920 el *Heraldo de Madrid* anunciaba el estreno de la obra de Federico García Lorca titulada *La estrella del prado*. Al día siguiente en el mismo periódico se explicaba que la obra había tenido que ser aplazada hasta el jueves próximo: "Es una comedia de un género hasta ahora no cultivado en Eslava: la acción se desarrolla entre animalejos humildes, bajo las altas hierbas de un prado, que es para ellos todo el universo, y donde reinan las pasiones que agitan los corazones humanos." El 13 de marzo el *Heraldo de Madrid* anunció la obra con el título definitivo, *El maleficio de la mariposa*. Cfr. GIBSON, I., ob. cit., pp. 65-66.

Sierra desestimó la idea, haciéndoselo saber por correspondencia: “... Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*, pero no en el guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos.”¹⁰⁹ En ambos casos, tanto los guiñoles como la transformación de los actores en insectos que el director de la compañía proponía, eran paradigmas de modernidad que tenían su génesis en las nuevas formas artísticas que se estaban difundiendo tanto en la danza como en el nuevo teatro europeo.¹¹⁰

Como hemos apuntado anteriormente, la primera colaboración en la escena del Eslava por parte del pintor Rafael Barradas pudo ocurrir a finales de 1919 para el espectáculo *Eslava-Concert*, o en febrero de 1920 para *Kursaal*. Su siguiente trabajo sería como diseñador de vestuario y decorados para *El maleficio de la mariposa*, aunque las divergencias con Lorca o con la Argentinita¹¹¹ provocaron que Mignoni fuera el que finalmente diseñase los dos telones que ilustraron el espacio donde transcurriría la acción: “... según declaraciones posteriores de Sigfrido Burmann, los decorados originales encomendados a Barradas representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes que no gustaron a Lorca y por eso fueron cambiados por los de Mignoni.”¹¹²

La prensa contemporánea tan solo se limitó a destacar el buen trabajo de Mignoni y no se detuvo en relatar cómo eran dichos telones: “Las dos fantásticas decoraciones de Mignoni, sin olvidar que debieron estar hechas a última hora, merecen un aplauso...”¹¹³ En cuanto al vestuario sucedió lo mismo. Aunque se publicaron dos imágenes en prensa (figs. 5.59 y 5.60), la ausencia de descripciones específicas al respecto dificulta el análisis. A ello sumamos las constantes variaciones en el texto y la inconexión entre algunos personajes del manuscrito de Lorca con los anunciados finalmente en la ficha técnica oficial publicada en prensa el día del estreno.¹¹⁴ Con nuestro estudio tratamos de

¹⁰⁹ Fragmento de la carta (sin fecha) de Gregorio Martínez Sierra a Federico García Lorca. Piero Menarini apunta que debió ser escrita a mediados de enero de 1920. Cfr. GARCÍA LORCA, F.: *El maleficio de la mariposa*. Edición de Piero Menarini. Madrid, Cátedra, 1999, p. 208.

¹¹⁰ Este tema ha sido tratado en el capítulo 2.

¹¹¹ Piero Menarini recoge las diferentes anécdotas transmitidas a través de la tradición oral. Carlos Reyero Hermosilla, en su estudio dedicado al “Teatro de Arte”, relata que Burmann le contó que Lorca rechazó los telones de Barradas “constituidos a base de grandes escarabajos, mariposas y otros animales de colores brillantes y de aspecto infantil e irreal”. Aunque fue el mismo Burmann el que después afirmó que fue la Argentinita la que convenció al director para que los cambiara. Cfr. GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., p. 70 y REYERO HERMOSILLA, C.: ob. cit., p. 10.

¹¹² PLAZA CHILLÓN, J. L.: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, p. 32.

¹¹³ FILLÓL, G., “La escena, anoche en Eslava.” *La Tribuna*, 23-03-1920, p. 9.

¹¹⁴ GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., pp. 20-22. Menarini pone el punto de atención sobre las 48 hojas que consta el único manuscrito autógrafo, incompleto (falta el final) de Lorca que se conserva de esta obra

subrayar las diferencias entre los figurines de Barradas, las descripciones que hace Lorca de los personajes en el texto dramático y el aspecto definitivo que tuvieron los actores en escena.



5.59 y 5.60. Fotografías de *El maleficio de la mariposa* publicadas en *ABC* y *La Tribuna* el 23-03-1920.

¿Por qué aparecen dichas incoherencias? En la misma carta de mediados de enero de 1920 citada anteriormente, en la que Martínez Sierra le comunica a Lorca su

teatral. En él se observan numerosas “tachaduras, variantes, supresiones y desplazamientos de escenas, sustituciones de personajes, vacilaciones, etc.” En este manuscrito no hay constancia del primer título pensado por Lorca para la obra cuando se trataba de un texto para muñecos: *La ínfima comedia*. Pero sí aparece tachado el segundo título con el que se anunció el estreno: *La estrella del prado*. Este hecho le permite a Menarini conjeturar sobre la existencia de otro manuscrito acorde con el título y la idea primigenia para el guiñol.

intención de hacer pronto *La ínfima comedia* como obra de “actores vestidos de animalitos”, le hace saber que Barradas ya tiene hechos los figurines de vestuario y que se van a comenzar a probar algunos de los trajes: “Ya tiene hechos los bocetos Barradas, y mañana probará algunos trajes ya confeccionados. Y yo necesito saber fijamente en qué fecha tendré en mi poder la obra terminada para empezar los ensayos.”¹¹⁵ Esta carta confirma que Martínez Sierra inició la producción del montaje escénico antes de tener el texto concluso, e incluso antes de que Lorca pudiera transformar su idea original de hacer un teatro para muñecos en un teatro de actores. Por lo tanto, Barradas sólo pudo adelantarse con los diseños de vestuario en el caso, tal y como sugiere Piero Menarini,¹¹⁶ de que Martínez Sierra tuviera una copia del texto para guiñoles o que simplemente conociera detalles de la trama y de los personajes a través de la comunicación oral.

Esta última hipótesis nos hace reflexionar sobre la manera en que Martínez Sierra concebía la escritura teatral y pensar que actuó con Lorca al igual que con otros dramaturgos, o con su incondicional colaboradora María Lejárraga. Según Checa Puerta, el director del *Eslava*, guiado por su instinto de dramaturgo, estaba siempre presente en todo el proceso creativo del texto, desde el argumento hasta las últimas revisiones de los diálogos: “Una vez dialogada la comedia, aún era pronto para decidir si estaba hecha [...] Martínez Sierra esperaba al trabajo de los ensayos y a estudiar la respuesta del público antes de dar la obra por definitivamente concluida.”¹¹⁷ El hecho de estar presente durante todo el proceso nos indica que Martínez Sierra, si no conocía el texto primigenio para los muñecos de guiñol, sí debía haber participado o ser conocedor, en mayor o menor medida, de las ideas fundamentales que se desarrollarían en *La ínfima comedia* y de los personajes principales de la trama. Siendo así, sería él quien transmitiera la información pertinente a Barradas con el fin de comenzar el diseño de vestuario.

A partir de la comunicación entre Martínez Sierra y Lorca a la que hemos hecho alusión, desconocemos cómo Lorca fue transformando su primera idea de hacer un texto

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹¹⁷ Enrique Checa Puerta argumenta, gracias a los testimonios epistolares, que Martínez Sierra participaba activamente en todo el proceso de creación del texto. A menudo daba a sus colaboradores las indicaciones precisas para la elaboración del argumento e incluso puntualizaba los datos necesarios para mejorar los diálogos. Cfr. CHECA PUERTA, J. L.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 232-244.

interpretado por muñecos a los nuevos requisitos que solicitaba el director, y cómo continuó el proceso de realización de la indumentaria.

Días antes del estreno se publicaba en prensa el elenco de *El maleficio de la mariposa*:

Prólogo: Luis Peña; *Curianito el nene*, Catalina Bárcena; *Mariposa Blanca*, la Argentinita; *La Curiana nigromántica*, Josefina Morer; *La Curianita Silvia*, Amalia Guillot; *Doña Curiana*, Rafaela Satorres; *Doña Orgullos*, Eugenia Illescas; *Doña Ponefaltas*, Joaquina Almarche; *Curiana campesina*, Carmen Sanz; *Curiana primera*, Dolores Suárez; *Curiana segunda*, Soledad Domínguez; *Caballero Cingúes* (peregrino), Juan Beringola; *Alacrancillo*, *el Cortamimbres*, Manuel Collado.¹¹⁸

Sin embargo, este reparto no coincidiría del todo con el publicado en el programa de mano en el día del estreno, pues se cita a una Curiana más, nueve en total: “... *Curiana primera*, Margarita Gelabert; *Curiana segunda*, Dolores Suárez; *Curiana tercera*, Soledad Domínguez;...”¹¹⁹ Pero en ninguno de los dos casos coincide con el número de curianas que observamos en la fotografía del *ABC* (fig. 5.59), que son once y que sí coincide con la nota de Barradas, posterior al estreno, donde recuenta los trajes realizados para la obra y con el recibí que justifica el pago de Martínez Sierra (fig. 5.61).¹²⁰

Estos documentos ponen el punto de atención en otras divergencias. La primera es la presencia de cuatro Curianitas niñas, que coinciden con las que aparecen en la fotografía de *ABC*, mientras en el texto solo se nombran a dos y tampoco aparecen en el programa de mano ni en la nota de prensa. Por el contrario, sí se menciona al Caballero Cingúes (peregrino) interpretado por Juan Beringola, del que no hay ninguna referencia en las reseñas periodísticas, en la fotografías, ni en los documentos de Barradas. Tampoco consta en dichos documentos la realización del vestuario para los Gusanos de Luz que interpretan la escena IV del acto I, y la escena V del acto II, según el manuscrito. Sin embargo, Barradas contempla la creación de un traje para el Ciempiés, del cual no tenemos más referencias, ni siquiera en los diez bocetos que se conservan del pintor para la ejecución de los trajes y los decorados.

¹¹⁸ “Guía de espectáculos: Eslava”. *El Imparcial*, 16-03-1920, p. 5.

¹¹⁹ GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., pp. 19 y 26. Menarini también llega a la conclusión, tras analizar la imagen del *ABC*, de que fueron once las curianitas que estuvieron en la escena la noche del estreno.

¹²⁰ En la nota manuscrita de Rafael Barradas con fecha de 31 de marzo de 1920, constan los trajes realizados para *El maleficio de la mariposa*: 1 Sra. Bárcena, 11 cucarachitas, 4 cucarachitas pequeñas, 1 mariposa, 1 alacrán, 1 ciempiés. Ver los documentos originales en el apéndice capítulo 5, figs. 9 y 10.

| | | | |
|----|---|----------------------------|-----------|
| 11 | trajes cucarachas | ‘Maleficio de la mariposa’ | 440 [pts] |
| 4 | trajes cucarachas pequeñas | “ | 80 |
| 1 | traje alacrán | “ | 50 |
| 1 | traje ciempiés | “ | 50 |
| 1 | traje Sra. Bárcena (2 capas y 2 sombreros) | “ | 50 |
| 1 | traje mariposa | “ | 30 |

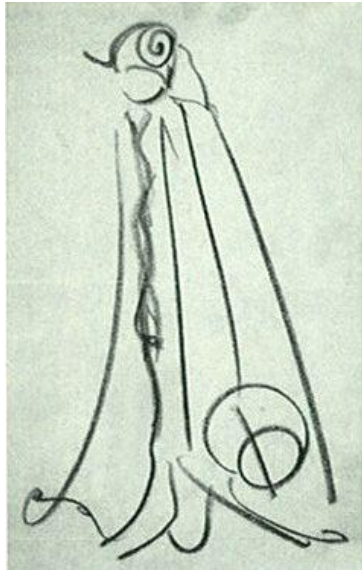
5.61. Transcripción del recibo firmado por Barradas para el vestuario de *El maleficio de la mariposa*.

Las divergencias entre los figurines de Barradas y las imágenes grupales fotografiadas podría deberse a que los dibujos que conocemos del pintor sugieren ser apuntes de las primeras impresiones o anotaciones no concluyentes. Contemplamos esta posibilidad por la forma en la que fueron realizados dichos figurines. En cada cara de la cuartilla realizó un boceto.¹²¹ Para ello empleó lápiz verde o negro, sin más presencia de colores o apuntes pertinentes para la posterior ejecución de los trajes.

Dichos dibujos de Barradas nos remiten a la apariencia que tuvieron los actores del ballet *Le festin de l'araignée*¹²² y también sugieren la posibilidad de que el pintor conociera dicho montaje durante su estancia en París en 1913. Concebidos simbólicamente empleó, de la misma manera que lo hacía al concebir sus retratos, aquellos detalles imprescindibles que servían para recrear ante el espectador la presencia de cada uno de los insectos, como son las capas que dan forma a los caparzones de las cucarachas, las capuchas con antenas, las amplias alas de la mariposa o las pinzas del escorpión.

¹²¹ Descripción de los figurines: dos figurines a lápiz verde, r.: insecto Curiana Nigromanta; v.: Mariposa blanca. Dibujos a lápiz verde, r.: Curiana de perfil; v.: decorado de un bosque con margaritas. Cuartilla con dos figurines a lápiz verde, r.: Cucaracha de frente; Alacrancito el Cortamimbres. Cuartilla con dos figurines a lápiz negro, r.: Curianito el nene; v.: una margarita. Cuartilla con tres figurines a lápiz verde r.: Curianita Silvia con una margarita a guisa de sombrilla; v.: dos rostros de dos insectos. Cfr. PAEPE, C. de (dir.): *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Volumen IV. Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*. Madrid, FFGL, 1996, pp. 75-78.

¹²² Otra similitud entre los dos montajes es que en ambos la danza y la música fueron claves para representar los temas principales de La Belleza y La Muerte que justifican la presencia de los insectos sobre el escenario.

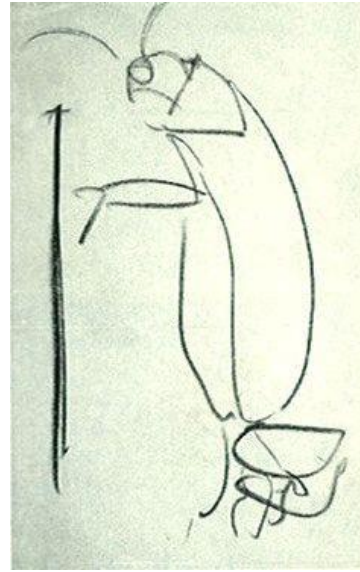
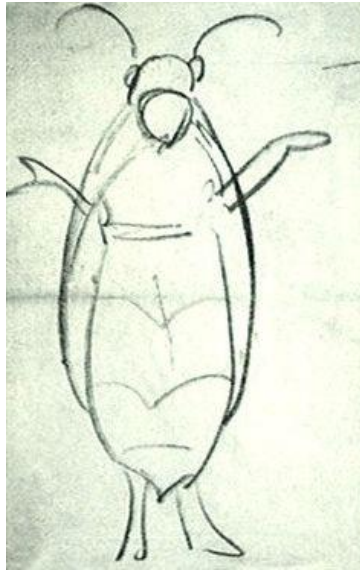


5.62 y 5.63. Figurines de Rafael Barradas para *El maleficio de la mariposa*: Curiana Nigromanta y Curianita Silvia. FFGL.

En las fotografías corales del espectáculo vemos a una sociedad de curianas enlutadas y homogeneizadas en su aspecto. Sin embargo, los figurines de Barradas respetan la distinción de caracteres que hizo Lorca entre algunas de ellas. Por ejemplo, prefigura la Curiana Nigromanta (fig. 5.62) siguiendo las indicaciones del poeta apuntadas en el manuscrito: “Con un cucurucho bordado de estrellas y un manto de musgo seco.”¹²³ Aunque en la materialización este personaje, que conecta el mundo real de las curianas con el esoterismo de la vida, pierde todo su carácter distintivo para ser una más del grupo. Lo mismo ocurre con la joven Curianita Silvia (fig. 5.63), que la podemos distinguir en el texto y en los dibujos por portar su sombrilla de margarita: “Silvia, en su clase de insecto repugnante, es encantadora; brilla como el azabache y sus patas son ágiles y delicadas. [...] Trae una diminuta margarita a guisa de sombrilla, con la que juega graciosamente, y se toca de un modo delicioso con el caparazón dorado de una Teresica.”¹²⁴ Sin embargo en las fotografías no apreciamos este detalle. Cabe la posibilidad de que la margarita fuera un complemento de atrezo que se descartó para hacer la fotografía de grupo, imposibilitando así la distinción de este personaje.

¹²³ GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., pp. 91-92.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 95.



5.64 y 5.65. Figurines de Rafael Barradas para *El maleficio de la mariposa*: cucaracha de frente y curiana de perfil. FFGL.

De los otros tres figurines restantes (figs. 5.64 y 5.65) que ilustran curianas, ninguno de ellos coincide exactamente con el personaje que, según Menarini, es Curianito el nene en la fotografía del *ABC* (fig. 5.59): “Por la foto de *ABC* sabemos también que no tenía un traje negro, sino claro, parecido al de la Mariposa.”¹²⁵ Si Menarini está en lo cierto y Catalina Bárcena es el personaje que aparece en el extremo izquierdo de la foto de dicho periódico, el boceto con el que presenta más similitudes es el que se corresponde con la figura 5.66: personaje vestido con calzón corto, jubón* terminado en pico y gorro con capa a modo de caparazón con alas. Si es así, y el personaje vestido de tono claro es Catalina Bárcena, es muy dispar respecto a la descripción que de él hace Lorca en el manuscrito. Dice la enamorada Silvia refiriéndose a su amado:

¡Amor, quién te conociera!
 Dicen que eres dulce y negro,
 negras tus alas pequeñas,
 negro tu caparazón
 como noches sin estrellas.
 Tus ojos son de esmeraldas,
 Tus patas son de violetas.
 [...]
 Me deleitan
 su cuerpo chico y sus ojos
 soñadores de poeta.
 Tiene un lunar amarillo

¹²⁵ *Ibidem*, p. 30.

sobre su pata derecha,
y amarillas son las puntas
divinas de sus antenas.¹²⁶

Un cambio de apariencia tan acusado, que poco tiene que ver con la caracterización del texto, solo puede justificarse en el caso de que Barradas hubiera ideado el diseño en función de la descripción que de él se hiciera en el primer manuscrito de *La infima comedia*, cuando no era más que un títere. Igualmente, pudo deberse a la analogía entre Curianito el nene y el personaje de Oberon, recreado por Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* y al que Lorca menciona en una parte tachada al comienzo del Acto I en el manuscrito: “Oberon joven. Lleva la flor de Diana en la mano. Viste un lindo traje encarnado bordado en plata. En su frentecita sonrosada tiene dos antenas vibrátiles como una mariposa y un collar de violetas estremecidas y fantásticas.”¹²⁷

Otra opción, menos probable, porque lo habitual era crear los personajes siguiendo las descripciones de los dramaturgos, es que Barradas caracterizara a Curianito el nene desde su significado simbólico, un ser inconformista con su fealdad, que anhela y persigue su ideal de Belleza y el Amor que cree se oculta tras ella. En ese caso, el pintor, tal y como Lorca sugiere en el texto, lo que hizo fue distinguir a Curianito el nene del resto de curianas, aunque sin seguir las pautas que lo describen en el texto. Esta incongruencia entre texto y presencia escénica pudo resultar desconcertante para el público, porque en lugar de ver al “gentil y atildado muchachito”¹²⁸ de color azabache y detalles amarillos, vio a un inconformista vestido en un tono claro similar a la Mariposa blanca.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 98-100.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 56.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 101.



5.66. Figurín de Rafael Barradas para *El maleficio de la mariposa*:
Curianito el nene. FFGL.

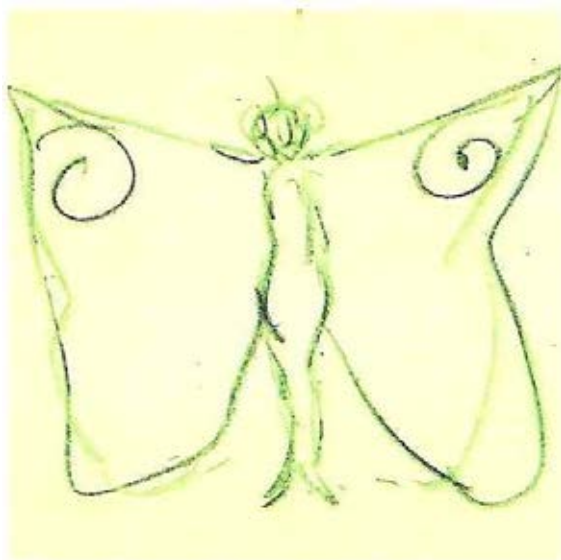
Pero, ¿y si Menarini no está en lo cierto y Catalina Bárcena no es el personaje con traje claro que aparece en el extremo izquierdo de la fotografía del *ABC*?

En primer lugar y teniendo en cuenta que las fotografías en prensa solían reflejar un momento significativo de la obra, pensamos que el cuadro fotografiado podría coincidir con el momento culmen de la representación: la desolación de Curianito el nene ante la imposibilidad de alcanzar la belleza de la Mariposa blanca. Por ello consideramos que Curianito el nene puede ser el personaje desvanecido. Además, existen evidentes semejanzas con las formas del figurín de Barradas para el personaje, pues es el único que se presenta con los mismos atuendos que el resto de curianas pero con calzón corto. Siendo así, también sería más fiel esta caracterización con la descripción de Lorca citada anteriormente.

Por otra parte, el personaje de la izquierda de la fotografía, por su aspecto físico y actitud corporal, más propia de un hombre, podría tratarse del Ciempiés apuntado en los dos documentos de Rafael Barradas nombrados con anterioridad. Llama la atención que este personaje, para ser una curiana, como las demás, carece de antenas. No obstante hay que insistir que no se ha encontrado ninguna otra referencia al Ciempiés.

Y frente a la Fealdad encarnada por Curianito el nene estaba la alegoría de la Belleza representada por Encarnación López, la Argentinita. Su aspecto en escena poco tuvo que ver con la idea que de ella dibujara Rafael Barradas (fig. 5.67). El pintor, en su figurín, silueteó de forma muy simplificada al insecto. Le dio formas de mujer y

potenció su expresión de belleza y libertad dotándola de unas extensas alas. El traje confeccionado hubiera quedado configurado por unas mallas y las alas. El resultado podría haberse asemejado al lucido por la bailarina Lydia de Rostow en 1909 (fig. 5.68). No sabemos si la Argentinita llevó las alas, pero sí que su caracterización difiere bastante del sugerente boceto de Barradas.



5.67. Figurín de Rafael Barradas para *El maleficio de la mariposa*: Mariposa Blanca. FFGL.



5.68. Anuncio de la bailarina Lydia de Rostow. *Eco artístico*, 25-10-1909.

¿Cómo bailó la Argentinita en su papel de Mariposa blanca? Ese es un dato que no quedó recogido en prensa. Sugerimos que de haber llevado el complemento de las extensas alas hubiese sido una danza análoga a la *Danza Serpentina* protagonizada por Loie Fuller, donde la amplitud de la tela movida por los palos ocultos hubiera sido el arma que esgrimiera fatalmente a Curianito el nene. Estas alas tienen el mismo significado fatalista que la red de la seductora araña de *Le festin de l'araignée*.

Lo único que se difundió a través de la prensa es que los bailes fueron los únicos momentos que agradaron a unos espectadores que “dieron pruebas elocuentes de impaciencia.”¹²⁹ Fernández Almagro, treinta y dos años después, también afirmaba que uno de los mayores atractivos de la escenificación de *El maleficio de la mariposa* fueron “los recursos estéticos y técnicos del ballet.”

No era la primera vez que la célebre bailarina colaboraba con Martínez Sierra. En diciembre de 1919, la Argentinita interpretó el papel principal de la comedia de Goldoni

¹²⁹ *Ibidem*, p. 219.

Rosaura, la viuda astuta (fig. 5.69). Fue su debut como actriz, consiguiendo con su buen hacer el favor del público y la prensa:

Vestida con exquisita elegancia, luciendo la blanca peluca y el pomposo traje de la madamitas del siglo XVIII, cantó y bailó admirablemente y dijo con admirable corrección y naturalidad.

El público, en honor de la verdad, no se mostró sorprendido, porque el público sabe que la Argentinita vive en constante renovación artística y que, después de ser danzarina y tonadillera sin rival, desde hoy será una actriz celebrada.¹³⁰



5.69. *Rosaura, la viuda astuta*, 1919. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Este éxito pudo ser un factor determinante para que Martínez Sierra rechazara la idea de hacer un teatro para muñecos como Lorca tenía pensado. Menarini demuestra en su estudio cómo Lorca tuvo que transformar la intervención de la Argentinita en la escena 7ª del Acto II, convirtiendo las partes habladas de la Mariposa blanca en momentos expresados a través del baile, tal y como muestran las numerosas tachaduras y arreglos que aparecen en el manuscrito que se conserva.¹³¹

Curianito
(Acercándose a la Mariposa.)
¿Duerme la casta reina de este prado?
¿La que el rocío cuaja?
¿La que sabe el secreto de la hierba
y el canto de las aguas?
(La mariposa no contesta y danza)
¿No contestas? ¿Acaso no has oído
mi voz apasionada?
(La Mariposa hace como que quiere volar.)

¹³⁰ EL XXXVI, “La Argentinita sienta plaza de actriz”. *Blanco y Negro*, 23-11-1919, p. 14.

¹³¹ GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., p. 33.

[...]
Tienes el cuerpo frío. Ven conmigo,
que es mi cueva templada
y desde allí verás el prado verde
perderse en la distancia.
(La Mariposa se aparta bruscamente y danza)¹³²

Entre la fealdad de las curianas y la belleza de la mariposa hay un personaje que tampoco pasó desapercibido: Alacrancito (figs. 5.59 y 5.70). Si las curianas pudieron parecer ridículas por su aspecto, el Alacrancito acabó suscitando el escándalo. El aspecto deshumanizado de Manuel Collado tras su traje de alacrán y sus preferencias en materia de gastronomía provocó que algún gracioso gritase: “¡Que le echen Zotal! - célebre líquido insecticida-, y la sala se llenó de risas y voces.”¹³³

Barradas había concebido un artrópodo con unas extremidades más largas que los propios brazos del actor, de la misma manera que vemos en las mantis religiosas de *Le festin de l'araignée*. En la fotografía observamos a Manuel Collado con una actitud corporal dirigida por el traje, con la cabeza inclinada hacia delante, con el fin de ocultar su cara y mostrar la forma completa de la cabeza del insecto.

Recordaba treinta y dos años más tarde Fernández Almagro, en un artículo para *ABC*, que no todos los actores se enfundaron trajes de insectos. Luis Peña, encargado de declamar el prólogo, fue vestido de frac, aunque también para él fue tarea difícil enfrentarse al público expectante.¹³⁴

¹³² Ibidem, pp. 201-203.

¹³³ GIBSON, I., ob. cit., p. 72.

¹³⁴ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Federico García Lorca”. *ABC*, 13-06-1952, p. 15.



5.70. Figurín de Rafael Barradas para *El maleficio de la mariposa*: Alacrancito el Cortamimbres. FFGL.

El público, no acostumbrado a estas formas de expresión, no entendió la puesta en escena, ni tampoco pudo disfrutar de la belleza y el significado del texto: “... Desde butacas, palcos y localidades altas se prodigaron los denuestos, las frases contundentes, que se cruzaban como chispas sobre el rumor sordo del taconeo, vigorizado por los bastones.”¹³⁵ Parte del detonante de la mala recepción, tanto por parte del público como de la crítica especializada, estuvo relacionada con el aspecto de los ínfimos personajes, protagonistas de la fatalista historia de amor. Así lo sentenciaba el crítico de *El Heraldo de Madrid*:

Creo que no es necesario acudir a la zoología para desarrollar un pensamiento que no le falta belleza pero que resulta grotesco por la forma en que se nos presenta. [...] Con ‘curianitas’ vulgo cucarachas no hay medio de disponer el interés en el público. Es demasiado inocente y carece de lirismo. ¿Ha querido el Sr. García Lorca recordar a *Chantecler*, evocar el bailable ruso *El espectro de la rosa*?... si esto ha pretendido, no ha hecho sino remedar ingenuamente aquellas bellísimas producciones del arte y de la literatura. A mi juicio lo inaceptable de *El maleficio de la mariposa* está en la elección de los ‘curianos’ y de las ‘curianas’. Si el autor quería hacer algo simbólico, pudo elegir otra ‘especie’ de personajes menos ñoños y más interesantes. Nosotros aplaudimos la labor poética del Sr. García Lorca; censuramos tan sólo el ambiente en que se desenvuelve la obra.¹³⁶

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ DON PABLOS, “Teatro Eslava. Dos estrenos.” *Heraldo de Madrid*, 23-03-1920, p.6.

Esa reacción no pudo pillar muy desprevenido a Lorca, pues él mismo situaba al público en el prólogo y le advertía del tipo de personajes que saldrían al escenario:

... Pero antes de empezar quiero haceros el mismo ruego [...] ¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?...¹³⁷

¿Intuía Martínez Sierra que iba a provocar esa reacción desfavorable en el público y la prensa? Probablemente, como buen conocedor del teatro y de los gustos de los espectadores, sabría que podía recibir una respuesta negativa. Pero sus anhelos de renovación pudieron ser suficientes para no dudar en ofrecer al público un montaje teatral moderno, aunque le incomodara más por su estética que por el tema. Sin embargo, Alejandro Miquis o el crítico de *La Tribuna* también atribuían la decepción a la poca viabilidad teatral del texto, considerándolo más poético que escénico.¹³⁸

Como bien se mencionaron en algunas de las reseñas, con este montaje escénico Martínez Sierra seguía la línea de modernidad iniciada en 1910 con la puesta en escena de *Chantecler*, de Edmond Rostand, o las reacciones artísticas que provocaron las lecturas entomológicas de Jean-Henry Fabre, como fue el caso de *Le festin de l'araignée*. Así confirmaba esta última influencia Alejandro Miquis:

No hay para qué discutir ahora, y menos podríamos discutirlo los que, como el Sr. Martínez Sierra, hemos leído a Fabre, que los insectos no son, ni mucho menos, tan despreciables como las gentes ignaras creen; pero sí podríamos discutir acerca del valor simbólico (¿y qué otro podían tener?) de los insectos llevados al teatro, planteando con ellos problemas sentimentales, corrientes y molientes en la especie humana...¹³⁹

No obstante, a pesar de haber podido intuir la reacción que provocaría la obra, la correspondencia entre Martínez Sierra y Lorca deja claro que ambos fueron partícipes en dar protagonismo teatral a los insectos, ya fuera con títeres o con actores. De haber dudado, el director del Eslava hubiera dirigido el montaje para el público infantil, como parece que fue su primera intención.¹⁴⁰

¹³⁷ GARCÍA LORCA, F.: ob. cit., p. 140.

¹³⁸ FILLOL, G., ob.cit, y MIQUIS, A., “Los estrenos. En Eslava. *El maleficio de la mariposa*.” *El Universal*, 24-03-1920, p. 3.

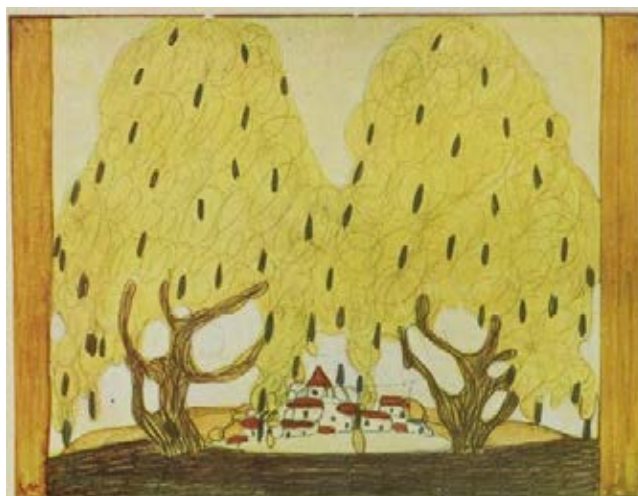
¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Afirma Checa Puerta que “*El maleficio de la mariposa* le había interesado inicialmente para representarla con niños, aunque después cambió de opinión”. Cfr. CHECA PUERTA, J. L.: ob. cit., p. 89.

5.4. Manuel Fontanals

Su arte se distinguió siempre por esas cualidades de exquisitez que son, por esencia, antipopulares: era siempre juguetonamente arbitrario, irónicamente atrevido y sutilmente intelectual, cualidades que no llegan por lo general al gran público y que, con frecuencia, lo irritan. Pero era, al mismo tiempo, galante y era bello; sorprendía, pero agradaba; y el público aceptó, primero, aquellas paradojas de la escena, dichas con tanta urbanidad, y se habituó, después, a ellas, aceptando de ese modo el camino de renovación verdaderamente artístico que ningún español había mantenido antes de él con aquella asiduidad y aquel buen gusto.¹⁴¹

Las palabras de Manuel Abril nos sirven como presentación de la figura más representativa del proyecto de “Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra. Manuel Fontanals fue un escenógrafo y figurinista atrevido y ecléctico a la hora de crear la plástica de la escena. Su característica fundamental como escenógrafo se puede resumir en la siguiente idea: “la sintetización, la consecución de un efecto total, unitario, en medio de la orquestal policromía”.¹⁴²



5.71. *El médico a la fuerza*, 1919. Manuel Fontanals. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

El carácter sintético de sus telones rehuía las perspectivas tradicionales que ubicaban al espectador en una cómoda realidad ilusoria con la que se sentía identificado. Fontanals, con sus propuestas escenográficas, sitúa al público ante nuevas y modernas

¹⁴¹ ABRIL, M., “Los pintores de Eslava”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, p. 22.

¹⁴² Rejero Hermosilla, en su estudio sobre el “Teatro de Arte”, toma como referencia estas palabras de Guerrero Zamora para definir las características principales de Manuel Fontanals. Cfr. REYERO HERMOSILLA, C.: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, FJM, 1980, p. 14.

formas de interpretar los espacios donde transcurría la acción, sin dejar de ser un revulsivo para los escépticos ante el menor atisbo de modernidad. En 1934, en una entrevista publicada en *La Libertad*, Fontanals aseveraba que la simplicidad expresiva era el camino: “Ese es el camino. Selección eliminación. Simplicidad no es pobreza [...] La fidelidad minuciosa a las acotaciones del autor pueden traicionar al espíritu de la obra, pues son medios de expresión completamente distintos.”¹⁴³

En 1924, un reportero con buen humor analizaba “las maravillas del teatro moderno”. Planteaba la dicotomía entre la fascinación por la modernidad de los pintores escenógrafos como Fontanals y Burmann y la incompreensión del público ante los personalísimos matices artísticos. Siendo así, si el público no conseguía ubicarse espacialmente en la narración, ¿podríamos considerar que uno de los principales objetivos del decorado -situar la acción- no habría sido alcanzado en detrimento de la expresión artística? Precisamente, esa era la intención del nuevo pintor escenógrafo, enfrentar al espectador a espacios sugerentes, no realistas, a pesar de ser consciente de que gran parte del público no iba a comprender esta nueva pintura escénica. Esta ambigüedad la ejemplificaba el crítico a través de una anécdota que él mismo protagonizó:

Yo he visto [...] en cierta obra una iglesia color salmón, una calle entera teñida de añil, una llanura color lombarda, un cielo de pepinos y cuatro grandes repollos flotando en la atmósfera.

Como la acción de la tal obrita se desarrolla en tiempos lejanos, un ingenuo moreno exclamó junto a mí:

- ¡Caramba! ¡También en la época de Calomarde estaban las subsistencias por las nubes!

- No, caballero -hube de argüirle-. Eso que usted ve no son suculentas legumbres; son las mismas nubes.¹⁴⁴

Y así, la anécdota continuaba entre confusiones y apreciaciones con el fin de concretarle al ingenuo espectador que lo que estaba viendo era una visión muy particular de Madrid.

En la entrevista de 1934 citada con anterioridad, Fontanals exponía sus criterios sobre la plástica escénica que él mismo trataba de promulgar. Su principal objetivo era

¹⁴³ H., “Manuel Fontanals, el innovador de la escenografía española, nos expone sus teorías acerca del decorado y de la plástica del Teatro moderno”. *La Libertad*, 29-08-1934, p. 3.

¹⁴⁴ ARISTÓFANES, “Las maravillas del teatro moderno. Con Justo Medio ha desaparecido.” *Muchas Gracias*, 15-03-1924, p. 11.

utilizar un decorado que vitalizara y apoyara el espíritu del texto. En palabras de Fontanals:

El decorado no puede ser un fondo ‘decorativo’ de los personajes. Debe ser el cobijo de la acción y acción misma. El decorado no puede desligarse del movimiento de figuras o masa, sino que ha de ser la forma resultante de esos movimientos. De ese feliz acoplamiento ha de ser su máxima belleza y subrayar la acción para que ésta se pueda desarrollar siempre en el plano que le sea más propicio.¹⁴⁵

Si los decorados de Fontanals se caracterizaban por la simplicidad expresiva, el uso del color era su segunda, y no menos importante, característica. En sus bocetos escenográficos prima la utilización de este medio expresivo; un solo color ampliado en una gama de diferentes tonalidades, contrapuesto con otros tonos complementarios usados para crear pequeños matices de contraste. El color, aplicado a base de manchas, define las formas y la subjetividad del mismo se antepone al carácter racional y mimético de la línea, con el fin de ofrecer mayor expresividad a la escenificación del texto.

Su ideal era el mismo que en Europa se había puesto en práctica a partir de las teorías de Adolphe Appia y Gordon Craig, para los que “la escenografía se imponía por primera vez como el alma de la representación”,¹⁴⁶ reaccionando así contra el naturalismo mimético de André Antoine, la supremacía del actor-divo o la ilustración pictórica que trataba de simular la realidad en un plano bidimensional. Gracias a compañías como los Ballets Rusos de Diaghilev, que se convirtió en el paradigma a seguir, la escena fue siendo concebida como una obra de arte total y también como un espacio de experimentación para los artistas plásticos que desde las vanguardias artísticas se unían al arte escénico.

Los inicios de Fontanals en el proyecto artístico de Martínez Sierra están vinculados a la editorial Estrella y a todo lo concerniente a la plástica escénica, donde también abordaba la ilustración para programas y carteles de las obras. A pesar de no tener ninguna experiencia ni formación teatral, nada más incorporarse en 1917 se hizo cargo de la plástica en la escenificación del texto de Manuel Abril *La princesa que se chupaba el dedo*. Quizás por la falta de experiencia en el diseño de escenografías,

¹⁴⁵ H., ob. cit., p. 3. En esa época, Manuel Fontanals se encontraba en un momento álgido de su carrera como escenógrafo teatral trabajando para las compañías de Margarita Xirgú, Lola Membrives y Díaz-Collado.

¹⁴⁶ PAVIS, P.: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 166.

Martínez Sierra hizo que Fontanals formara, a menudo, pareja artística con Sigfrido Burmann,¹⁴⁷ quien se encargaba de ejecutar los proyectos. Pero, a pesar de que Fontanals estaba trabajando con el único artista de la compañía que sí tenía conocimientos y experiencia teatral, su carácter minucioso y su propia visión pictórica le llevaban a corregir y perfeccionar la obra hasta el último momento. Esta labor de Fontanals, en lo que se refiere al acabado y retoque final, es la que se deduce de una carta enviada por el artista a Martínez Sierra, en la que le hace saber que montará en el teatro las decoraciones pintadas por Burmann “para ponerlas a punto de luz y detalles [...] Quisiera poder guardar cada decoración completa de detalles y puesta de luz con calma y creo tendremos tiempo para hacerlo con todas.”¹⁴⁸ Y no cabe duda de que así lo hacía, porque Tomás Borrás, en su artículo dedicado al estreno de *Don Juan de España*, cuando definía el carácter detallista de Fontanals se refería precisamente a este tipo de hechos: “Entre el estruendo, está siempre callado, en el barullo, inmóvil. De pronto, ágil, elástico, delgado, atraviesa la masa de modistas, carpinteros, cómicos, músicos, y, ¡zas!, le da un toque de luz violeta a aquel ángulo del telón. Y se vuelve a estar quieto, ensimismado, ‘ausente’.”¹⁴⁹

Probablemente, la inexperiencia con la que comenzó en el mundo del teatro, unida a otros factores, hicieron de él un escenógrafo revolucionario para la escena española. Entre esos factores debieron influir su formación artística en la prestigiosa Academia de Francesc Galí y en la escuela de Bellas Artes “La Llotja” de Barcelona, el periodo como trabajador en el estudio de arquitectura de Josep Puig i Cadafalch y su estancia en París,

¹⁴⁷ Burmann, a diferencia de Fontanals o Barradas, tenía una formación específica en el arte escénico. Iniciado de la mano de Max Reinhardt, aprendió las técnicas para la creación de los decorados e iluminación en la Academia Real de Bellas Artes de Düsseldorf. Una vez finalizado este periodo, viajó a España, gracias a una beca, para completar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, donde llegaría hacia 1910. Cinco años más tarde, Jacinto Benavente le encargaría los decorados para *Los intereses creados*. Pero no continuaría trabajando para la escena hasta conocer un año después a Gregorio Martínez Sierra, concretamente en Granada, donde se había instalado como pintor. A partir de ese momento, Burmann abandonó su pasión por este otro arte para dedicarse exclusivamente al mundo del teatro. Cfr. ARIAS DE COSSÍO, A. M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 259, HERMOSILLA, C.: ob. cit., pp. 10-11, y el documental dirigido por SANCHO, M. A.: *Sigfrido Burmann. El Mago de los sueños*. Sevilla, De Castro-Sancho, 1996. Documento de internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8QJ20Q0dcOU> [Consultado el 24-07-2014]

¹⁴⁸ Se trata de una carta escrita por Fontanals, sin fecha y redactada sobre papel con membrete de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra. GMS-CB. Por los datos que aporta dicho documento podría tratarse de 1921, durante el proceso de producción para el montaje teatral de *Don Juan de España*. Argumentamos esta datación en el epígrafe 5.3.3, dedicado al análisis de dicha obra. La carta puede consultarse en el apéndice del capítulo 5, fig. 12.

¹⁴⁹ BORRÁS, T., “Don Juan de España en el Teatro de Eslava”. *El Sol*, 18-11-1921, p. 2.

entre 1912 y finales de 1914, donde pudo conocer las nuevas propuestas teatrales y las vanguardias artísticas,¹⁵⁰

El diseño de vestuario escénico en el “Teatro de Arte” fue otra de las grandes aportaciones de Manuel Fontanals. Nuevamente, nos remitimos a la entrevista de 1934, cuando el periodista le preguntó por cuál debía ser el sentido plástico de la escena moderna, Fontanals remarcó que el decorado no podía ser un hecho aislado, “sino una parte integrante de un conjunto de agrupaciones que crean un ritmo, expresión del espíritu de la obra”.¹⁵¹ El vestuario, como parte indisoluble de ese conjunto, debía impulsar igualmente con su plasticidad la esencia del texto:

... el mejor decorado de una obra puede ser la ausencia del decorado, desde el punto de vista exclusivamente pictórico, puesto que la decoración no debe empezar y terminar en las paredes de una sala o en los árboles de un bosque, sino en un conjunto indivisible -trajes, muebles, luces- concebido con unidad.¹⁵²

Englobar el vestuario como un elemento más del arte teatral era una novedad en nuestro país. Como hemos analizado en el capítulo precedente, los trajes utilizados por los actores españoles en los escenarios habían sido tradicionalmente de su propiedad y, por tanto, elegidos al gusto de cada actor, o como enfatizaba Rivas Cherif “¡y de cada actriz!”.¹⁵³ A partir del nuevo planteamiento de la escena, encaminado hacia un teatro de arte (idea presente en el pensamiento de Fontanals al igual que en Martínez Sierra), las empresas teatrales debían comenzar a controlar todos los elementos que formaban parte de la producción, sin desdeñar el traje.

Los figurines de Manuel Fontanals son claros y concisos en la definición de los personajes y muestran su visión particular de las coordenadas morales y corporales de los mismos. Así, podemos apreciar la tosquedad en la silueta y rasgos faciales de

¹⁵⁰ Peralta Gilabert presenta un estudio minucioso sobre la formación de Fontanals previa a su dedicación al teatro. Cfr. PERALTA GILABERT, R.: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 19-30.

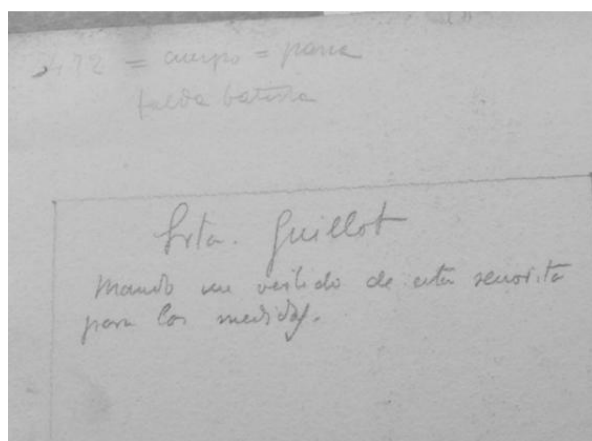
¹⁵¹ H., ob. cit., p. 3.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Rivas Cherif hace un balance de cómo ha sido tratada la indumentaria en el teatro español. Puntualiza que fueron el actor Isidoro Máiquez y el empresario del Teatro el Príncipe Juan Grimaldi, quienes comenzaron a darle importancia al traje escénico. Incide en que lo habitual en España había sido que el actor aportara todo lo necesario para caracterizarse, por tanto primaba del “gusto de cada actor ¡y de cada actriz!”. Pero esos hábitos van cambiando, afirma Rivas Cherif, a favor del criterio artístico del director y, tan solo “hoy en día el actor de comedia sólo tiene obligación de vestir a la moda y la empresa [...] ha de proporcionarle el vestuario de época”. Cfr. RIVAS CHERIF, C. de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*. Valencia, Pre-Textos, 1991, pp. 310-318.

Sganarelle, protagonista de la comedia *El médico a la fuerza* o, por el contrario, la altivez del personaje Don Juan de la tragicomedia *Don Juan de España* en la potenciada estilización de la figura y la riqueza de sus ropajes. Fontanals utiliza las líneas y los volúmenes para delimitar la corporeidad del personaje, mientras que la expresividad cromática queda al servicio, como en la ambientación espacial, de la armonía y unidad de la puesta en escena.

Manuel Fontanals, probablemente consciente de la poca importancia que se le concedía al vestuario escénico, no pretendía dejar nada al azar, soliendo indicar en el reverso de sus bocetos los tejidos que debían usarse para conseguir el anhelado efecto final (figs. 5.72 y 5.73). Este dato es relevante para subrayar el interés de este artista en la creación del traje. Sugiere Peralta Gilabert que Fontanals pudo conocer a través de su hermana Trinidad “las bases de la confección necesarias para los diseños de vestuario”.¹⁵⁴ Además de ello, sugerimos que su faceta como proyectista de interiores en el estudio de arquitectura de Puig i Cadafalch también hubo de ponerle en contacto con las capacidades expresivas de las texturas.



5.72. Figurín de Fontanals para el personaje de Marionette en *Rosaura, la viuda astuta*, 1919. MNT.
5.73. Reverso de dicho figurín. MNT.

Fontanals fue un figurinista muy versátil. En sus inicios en el “Teatro de Arte” se acercó tímidamente a la estética orientalista en *La princesa que se chupaba el dedo*, influencia que repetiría en 1922 en *El pavo real*. Importantes pruebas de su eclecticismo histórico, claramente contestatario a la oprimida realidad histórica usada en los

¹⁵⁴ Trinidad, la hermana mayor de Manuel Fontanals, fue modista y según el artista “hubiera sido una excelente diseñadora de moda de habérselo propuesto”. Cfr. PERALTA GILABERT, R.: ob. cit., p. 19.

vestuarios de la compañía Guerrero-Mendoza, son los trajes para *El hijo pródigo* (1918), pero sobre todo para la tragicomedia *Don Juan de España* (1921), muestra inequívoca de su capacidad de transformar el vestuario histórico a favor de la expresión plástica requerida por el texto. Para otras obras como *Rosaura, la viuda astuta* (1919) y *El médico a la fuerza* (1919) dio su visión particular de los tipos¹⁵⁵ tradicionales y bien conocidos de antemano por el público. De esta última obra se conservan la mayoría de los figurines, por lo que su análisis es indispensable para estudiar el trabajo como figurinista de Manuel Fontanals.



5.74. Escena de *El hijo pródigo* (1918). *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.4.1. La praxis en el figurinismo de Manuel Fontanals: *El médico a la fuerza*, 1919

El público no acogió con agrado la versión de *Le medicin malgré lui* de Molière dirigida por Martínez Sierra. No gustó, en términos generales. El comentarista del periódico *El Día* consideró que la mala recepción se debió a que el público español ya estaba muy alejado de este tipo de obras, mientras otros lo achacaron al apagón de luz que sufrió el teatro en el cuarto acto.¹⁵⁶ En cualquier caso, los comentarios se centraron más en analizar el texto que en dar datos de la puesta en escena. No obstante, en las reseñas de *El Sol* se remarcó el buen gusto de la dirección artística, de la decoración y dedicó un artículo exclusivamente para comentar el vestuario: “En cuanto al indumento,

¹⁵⁵ El término “tipo” se utiliza en el lenguaje teatral para referirse a un personaje convencional que posee características físicas y morales conocidas de antemano por el público. Dichas características representan los defectos o vicios de un personaje que es un buen conocedor de sus limitaciones. Cfr. PAVIS, P.: ob. cit., p. 481 y ALONSO DE SANTOS, J. L.: *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, Castalia, 2007, p. 129.

¹⁵⁶ “Los estrenos”. *El Día*, 01-11-1919, p. 4. Para consultar el comentario sobre el incidente lumínico, cfr. “Los estrenos de ayer”. *El Sol*, 01-11-1919, p. 9 y “Ante la escena”. *El País*, 01-11-1919, p. 2.

no bastaría decir, como otras tantas veces, que había sido atendido con toda escrupulosidad; cada modelo, por lo que se ve, ha sido estudiado con verdadero entusiasmo, sirviendo al tipo y dándole realce de modo admirable.”¹⁵⁷

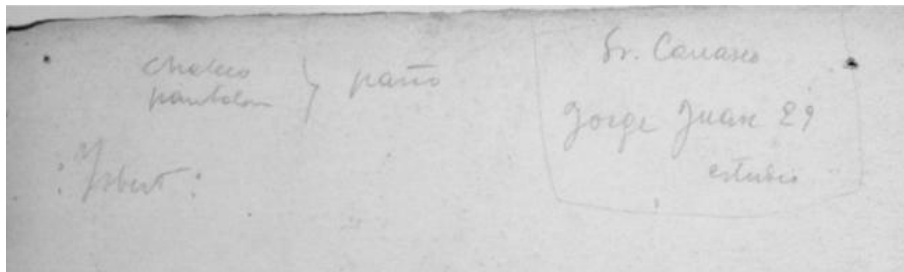
Gracias a los figurines de la obra *El Médico a la fuerza* (1919) podemos constatar el trabajo minucioso de Fontanals para la creación del vestuario y, por extensión, del personaje. Los figurines, acordes al género cómico en el que se encuadra el texto, muestran el acentuado carácter burlesco de los personajes. Como si de muñecos de guiñol se tratara, Fontanals los concibió como siluetas inacabadas. Escuetos trazos y manchas de acuarela son suficientes para marcar las facciones, la corporalidad y el carácter de los personajes. Asimismo, se trata de una creación colorista, donde los azules, verdes y naranjas crean puntos de destaque que armonizan con los amarillos y ocre de los decorados (fig. 5.71).

Este es uno de los pocos trabajos que no se prestan a confusión alguna a la hora de relacionar los figurines con la obra, pues Fontanals identificó cada dibujo con el nombre del personaje y el título, incluso en algunos especificó el nombre del actor; por ejemplo, Sganarelle, representado por José Isbert, al que vemos en los dibujos como un robusto e insensato campesino (fig. 5.76) y un refinado pero grotesco médico para el acto II (fig. 5.78).

Pese a no haberse hallado, de momento, la traducción que Tomás Borrás hizo de *Le médecin malgré lui* de Molière, para su puesta en escena en el Teatro Eslava, debemos suponer que Fontanals no pasó por alto las dos únicas referencias que el autor francés hizo del vestuario. En una de ellas indicaba el momento en el que Sganarelle ocultaba su verdadera identidad vestido de médico y cubierto con sombrero puntiagudo (fig. 5.78). La segunda referencia es cuando el joven Leandro le propone a Sganarelle ocultarse bajo una peluca y túnica de un boticario para conseguir ver a su amada (fig. 5.79). En ambos casos, estas breves anotaciones quedan presentes en los diseños de Fontanals.¹⁵⁸

¹⁵⁷ B.G., “Revista de trajes”. *El Sol*, 01-11-1919, p. 9. La autoría sobre la escenografía es confusa porque en el artículo “Los estrenos de ayer” del periódico citado, se le atribuye la autoría del decorado del primer cuadro a Mignoni. Sin embargo, en el artículo “Revista de trajes” aparece Fontanals como artífice. Es posible que sea un error o bien que Mignoni fuera el que ejecutara el proyecto, pues el boceto publicado de *El médico a la fuerza* en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* correspondiente a dicho cuadro está atribuido a Manuel Fontanals. Cfr. MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): ob. cit., 1926, p. 26.

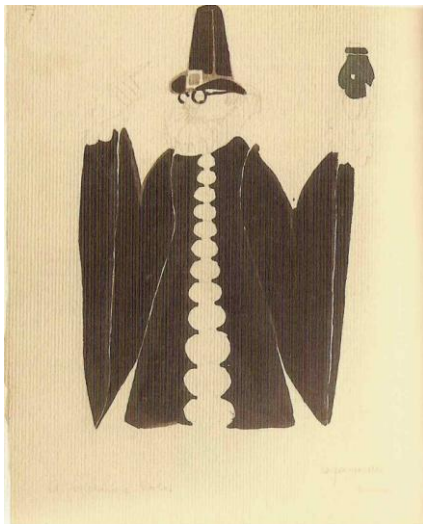
¹⁵⁸ Sobre el desconocimiento de la traducción de Tomás Borrás, también se pronuncia Peralta Gilabert en su estudio, cfr. PERALTA GILABERT, R.: ob. cit., p. 53. La traducción que hemos utilizado para nuestro análisis es MOLIÈRE: *El médico a palos*. Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001.



5.75. Escena de Sganarelle y Martina. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.76. Figurín de Fontanals. Sganarelle en *El médico a la fuerza*, 1919. MNT.

5.77. Reverso del figurín anterior. MNT.



5.78. Figurín de Fontanals. Sganarelle disfrazado de médico. MNT.

5.79. Figurín de Fontanals. Leandro disfrazado de boticario. MNT.

En prensa hubo breves apreciaciones al vestuario de algunos de los intérpretes: “Josefina Morer sale primorosamente vestida, y muy gracioso, con sus apropiados ropajes, Isbert [...], Ricardo de la Vega y los demás intérpretes...”¹⁵⁹. Por su parte, el comentarista de *El Sol* ofrecía alguna pista más:

El vestido de la señorita Morer tiene toda la exquisita frivolidad de la época; de color y de forma es de lo más fino y representativo que puede imaginarse.

Los demás modelos, tendiendo a dar relieve a lo caricaturesco del personaje sin chabacanerías, son de una gracia y de una armonía imponderables.¹⁶⁰

Curiosamente, no se conserva el boceto de la dama Lucinda, interpretado por Josefina Morer, quien según las críticas deslumbró al público. Nosotros, en cambio, vamos a poner el punto de atención en la originalidad de la indumentaria de Martina (fig. 5.81). Manuel Fontanals especificaba en el reverso del figurín de la campesina: “cuerpo - paño/cuello cuerpo - terciopelo/falda - paño/sobre falda - batista* pintada”. Esta última indicación para la confección de la sobrefalda vuelve a remitirnos a los recursos técnicos que empleaban los Ballets Rusos para la estampación de los diseños textiles (fig. 5.80). Esta era una técnica recurrente en los vestuarios de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, que hemos descrito en el epígrafe 5.2.2 al analizar el vestuario de *El sapo enamorado* de Pepe Zamora. Igualmente, este recurso expresivo lo localizamos en los diseños de Fontanals para el vestuario de la parábola bíblica *El hijo pródigo* (1918) donde pintó grecas en los bordes de algunas de las túnicas y mantos lucidos por los actores (fig. 5.74).

Posteriormente, en la obra *Viaje al portal de Belén* (1922), estrenada en el marco del proyecto “Teatro de los niños” volvió a usarse este diseño de Martina para caracterizar a una aldeana, hecho que nos indica la constante reutilización y adaptación que se hacían de los trajes para aminorar los costes de las producciones (fig. 5.82).

¹⁵⁹ A., “Una aventura inesperada de Molière”. *La Época*, 01-11-1919, p. 1.

¹⁶⁰ B.G., ob. cit., p. 9.



5.80. Vestido con estampaciones pintadas utilizado por los Ballets Rusos para el poema mitológico *Narcisse*, 1911. *Ballets Russes. The art of costume*.

5.81. Figurín de Manuel Fontanals para el tipo de Martina en *El médico a la fuerza*. MNT.

5.82. Escena de *Viaje al portal de Belén*, 1921. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Las fotografías publicadas del espectáculo en prensa y en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* muestran el buen hacer del sastre teatral al reproducir los trajes bocetados por Manuel Fontanals (figs. 5.75, 5.83 y 5.84). Igualmente, las caricaturas de Fresno¹⁶¹ dan cuenta de muchos de los detalles que pudieron lucir los distintos personajes inspirados en la indumentaria barroca (fig. 5.85). Los rigurosos cuellos, puños y medias blancas en los personajes masculinos contrastan con los tonos oscuros de las levitas, calzones y zapatos, y todo ello junto con las pelucas, barbas postizas y

¹⁶¹ FRESNO, F. P., "El médico a la fuerza". *ABC*, 02-11-1919, p. 6.

sombreros acaba proporcionando una imagen caricaturizada muy acorde al tono de estas comedias.



- 5.83. Escena coral de *El médico a la fuerza*. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.
 5.84. Escena con los personajes de Martina y Lucinda. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.
 5.85. Caricaturas de Fresno. *ABC*, 02-11-1919.

5.4.2. Eclecticismo en *Don Juan de España*, 1921

Durante una de las temporadas más exitosas para la compañía,¹⁶² el 18 de noviembre de 1921, Martínez Sierra consiguió estrenar su visión personal del afamado mito del teatro español Don Juan. Él mismo, en una entrevista concedida a la revista

¹⁶² CHECA PUERTA, J. L.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 73.

Blanco y Negro, confesaba que le había dedicado dos años de trabajo.¹⁶³ Fontanals fue el encargado de ofrecer la visualidad pertinente al espectáculo, proyectando los decorados y el vestuario. La fórmula empleada para situar al público en los diferentes ambientes y a través de los personajes consistió en sugerir, en lugar de emplear, reproducciones realistas.

Don Juan de España es el paradigma del eclecticismo histórico en la producción de Gregorio Martínez Sierra. Lo es porque con esta obra se atrevió a modernizar tanto lo relativo al texto como a la puesta en escena de un mito de larga tradición en la escena española. El texto fue ideado y escrito entre Martínez Sierra y María Lejárraga. La dramaturga, en sus memorias, cuenta que Martínez Sierra llevaba tiempo queriendo hacer su propia versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pero que se fue posponiendo para atender trabajos más urgentes. En unas declaraciones publicadas en el *ABC*, Martínez Sierra explicaba las peculiaridades de su Don Juan con las siguientes palabras:

... este Don Juan no roba a Doña Inés, ni seduce a Isabela, ni burla a Doña Ana, ni riñe con Don Luis, ni llama a su mesa al Convidado de piedra. Va por otros caminos y tiene otros amores, aunque, naturalmente, hecho de carne y sangre, arde en igual deseo y tiembla con el mismo pavor...¹⁶⁴

María Lejárraga clasificó la obra como “comedia vagabunda”,¹⁶⁵ pues siguiendo las premisas de Martínez Sierra aprovecharon “los lugares de acción consagrados por la tradición donjuanesca”¹⁶⁶ para situar las acciones de su burlador. Así, este nuevo Don Juan viajaría por Italia, Flandes, París, Castilla y, al final del recorrido, volvería a su Andalucía natal donde encontraría la expiación y la muerte.

Tras una larga peripecia de viajes, paralelos a los de la propia dramaturga, la obra quedó compuesta por siete actos. Cada uno de ellos narra hechos acaecidos en diferentes momentos y lugares de la vida de Don Juan. Gregorio Martínez Sierra difundió a través de sus declaraciones, anteriormente citadas, el concepto “episódica” para definir la construcción de la obra:

¹⁶³ MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., “Vida Nacional. El teatro de Martínez Sierra”. *Blanco y Negro*, 20-11-1921, pp. 25-26.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ SIERRA, G., “Don Juan de España”. *ABC*, 18-11-1921, pp. 3-4.

¹⁶⁵ MARTÍNEZ SIERRA, M.: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 138.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

El autor ha adoptado en su versión dramática la forma que pudiéramos llamar episódica. La ha formado de cuadros que, como cuentas en collar o flores en ramo, pretenden, con su misma diversidad, sencillamente yuxtapuesta, más no fundida, formar conjunto armónico e integridad esencial. No ha respetado ninguna de las tradicionales unidades. Tiempo, lugar y acción cambian con cada uno de los actos.¹⁶⁷

Esta estructura permitía recrear una diversidad de acciones sin más nexo que las pasiones y temores a los que se enfrenta Don Juan en cada acto. Explicaba María Lejárraga que en la persona de su Don Juan estaban siempre presentes “dos elementos hartos españoles: el amor a los goces sensuales y el temor a morir”,¹⁶⁸ que son los que dan la unidad a la obra. Este tipo de construcción tuvo una gran acogida por parte de la crítica, tanto que no expuso ningún rechazo al hecho de que la obra se estrenase escenificando solo cinco actos de los seis que se tenían previstos, es decir, Martínez Sierra ya había excluido uno de los siete que componían el texto dramático. Así lo indicaba el día después del estreno el reportero de *El Globo*: “Tuvo, sin embargo, que suprimirse anoche mismo uno de los seis en que se hallaba dividido el drama, lo cual no influyó en el resultado porque cada acto constituye un verdadero poema romántico con ambiente y argumento especiales.”¹⁶⁹

Ahora bien, ¿cuáles fueron los actos que determinaron la representación escénica de este Don Juan con respecto al texto dramático? José Alsina, días después del estreno, precisaba los actos que vio el público:

El Don Juan que surgía en el tablado de Eslava mantenía en todo instante sus condiciones de raza, lo mismo en la ultracivilizada Florencia, que entre la laboriosidad burguesa de Flandes, donde establecía el tono aventurero y conquistador de la época, que en el París frívolo y turbulento de Francisco I, siquiera este último cuadro no comparciese en la representación escénica. Luego, ya en España, en Aragón y en Andalucía, su carácter acababa de obtener el relieve simbólico preciso al dejarnos vislumbrar el misticismo latente que se agita en el espíritu del burlador.¹⁷⁰

A modo de concreción, atendiendo a las reseñas periodísticas citadas anteriormente, Martínez Sierra ya había suprimido un acto antes de la fecha del estreno y, el mismo día del estreno (según el crítico de *El Globo*) desistía de otro. Aventurarnos en analizar las causas sería una complicada tarea que se distancia de nuestro objetivo.

¹⁶⁷ MARTÍNEZ SIERRA, G., ob. cit., 18-11-1921, pp. 3-4.

¹⁶⁸ MARTÍNEZ SIERRA, M.: ob. cit., p. 140.

¹⁶⁹ MAQUIAVELO, “Los Teatros. Eslava, *Don Juan de España*”. *El Globo*, 19-11-1921, p. 2.

¹⁷⁰ ALSINA, J., “La fijación de los valores”. *La Vanguardia*, 29-11-1921, p. 16.

No obstante, presuponemos que estas pudieron estar relacionadas con la premura de algún elemento escenográfico o de vestuario, la necesidad de acortar el tiempo de la representación o bien, tratar de evitar la polémica que podría suscitar el desfile de una mascarada con mujeres ligeras de ropa al comienzo del acto tercero: “París, Feria del Amor”, donde Don Juan viviría uno de sus amores más lujuriosos al tratar de cortejar a dos damas.

En ningún caso se mencionaron en las reseñas cuál fue el acto que Martínez Sierra suprimió en primer lugar, aunque según el reciente estudio de Peralta Gilabert, atendiendo a las fotografías publicadas y bocetos conservados, se trataría del “Acto Quinto. La Dama Velada”, pues esta autora concreta:

...se recrearon cinco de los siete actos que tiene la obra publicada en la Editorial Estrella, que fueron: ‘Acto Primero. Italia, jardín galante’ (Florenia), Acto Segundo. ‘Por donde quiera que fui...’ (Flandes), recreado según el boceto del interior flamenco; el ‘Acto Tercero. A mitad del camino de la vida’ (en la raya de Aragón y Castilla), es el de la posada aragonesa de la que hay boceto y maqueta, al igual que del ‘Acto Cuarto. Zambra gitana’ (Sevilla), y el ‘Acto Quinto. Expiación’ (Córdoba).¹⁷¹

Para analizar el vestuario tomaremos como referencia los actos escenificados. En la siguiente tabla se presentan en comparación con el texto dramático.

| TEXTO DRAMÁTICO | MONTAJE TEATRAL |
|---|--|
| “Acto Primero. Italia, Jardín Galante” | “Acto Primero. Italia, Jardín Galante”. Florenia. |
| “Acto Segundo. Por donde quiera que fui...” | “Acto Segundo. Por donde quiera que fui...”. Flandes. |
| “Acto Tercero. París, Feria del Amor” | “Acto Tercero. En mitad del camino de la vida”. Venta en los montes de Aragón. |
| “Acto Cuarto. En mitad del camino de la vida” | “Acto Cuarto. Zambra trágica”. Sevilla. |
| “Acto Quinto. La Dama Velada” | “Acto Quinto. Expiación”. Sevilla. |
| “Acto Sexto. Zambra trágica” | |
| “Acto séptimo. Expiación” | |

¹⁷¹ PERALTA GILABERT, R.: ob. cit., p. 69. Esta autora sitúa el acto quinto en Córdoba, pero debemos subrayar que según el texto dramático la acción transcurre en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, cfr. MARTÍNEZ SIERRA, G.: *Don Juan de España*. Madrid, Estrella, 1921, p. 171.

La prensa remarcó en sus críticas tanto la originalidad y calidad del texto como la plasticidad de la obra:

Cuanto digamos de la presentación escénica será débil impresión de aquel espectáculo, maravillosamente entendido y realizado en escenografía, en telas, en muebles y en cuantos elementos complementarios se precisan. Un alarde, un verdadero alarde de riqueza y de buen gusto, que denota la presencia de dos artistas como Fontanals y Burmann, inteligentes colaboradores de Martínez Sierra en la plasticidad de sus ideas de arte.¹⁷²



5.86. Figurín de Fontanals para el personaje de Don Juan.
Un teatro de arte en España (1917-1925).

Siguiendo las pautas que marcaban la modernidad en el teatro, Martínez Sierra reconocía en la ya mencionada entrevista publicada en *Blanco y Negro* en 1921, que las tendencias que imperaban en el teatro mundial eran “utilizar las artes auxiliares como complemento. La música, el baile, la decoración, todo aquello que preste visualidad al espectáculo”,¹⁷³ e insistía en que el éxito de su versión del Don Juan se debía a la utilización de todos estos medios sin olvidar el papel actoral.

¹⁷² F., “Informaciones y noticias teatrales. *Don Juan de España*”. *ABC*, 19-11-1921, p. 23.

¹⁷³ MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., ob. cit., p. 25.

Manuel Machado reconoció que fue un trabajo “admirablemente presentado, vestido y decorado; verdaderamente rico de lujo de arte exquisito, [...] tiene toda la visualidad, todo el encanto cromático necesario...”.¹⁷⁴

Los decorados de Fontanals, realizados por Burmann, acompañaron de manera sintética y estilizada los diferentes actos de esta obra, aunque con excepciones, como el telón que recrea con mayor realismo y profusión decorativa el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla.



5.87. Ensayo de *Don Juan de España*. Blanco y Negro, 20-11-1921.

Utilizando la misma fórmula sintética empleada para los decorados, Fontanals ideó un vestuario ecléctico y moderno que servía para acentuar el carácter de los diferentes personajes. Las fotografías publicadas en prensa y en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* muestran trajes inspirados en la indumentaria del siglo XVI. Pero Fontanals no es fiel a la historia, la transforma y la redecora para potenciar la creación dramática de los personajes y conceder una visualidad vanguardista a la escena. De esta forma incide en el concepto de inmortalidad y contemporaneidad del mito.

La falta de figurines, fotografías de muchos personajes y la ausencia de descripciones específicas sobre los trajes en la prensa dificultan el estudio del vestuario de este montaje teatral. Por consiguiente, haremos un análisis siguiendo el texto

¹⁷⁴ MACHADO, M., “Los teatros. Esclava ‘Don Juan de España’, por G. Martínez Sierra”. *La Libertad*, 19-11-1921, p. 4.

dramático para poderlo relacionar con el material gráfico que disponemos. Además, cotejaremos las críticas contemporáneas y la correspondencia entre el director y Manuel Fontanals.

En el texto, Martínez Sierra ofrece en cada acto una didascalia introductoria para describir el ambiente de la escena y la disposición actoral al comienzo de la misma. No escatima en ofrecer detalles referentes a la escenografía o al ambiente sugerido por la iluminación y el sonido. Son indicaciones para el lector, pero también son la referencia para el director de escena. Siguiendo siempre el mismo esquema, primero sitúa el lugar de la acción para presentar, a continuación, como si de un cuadro se tratase, la primera disposición actoral en la escena. A partir de ese momento, la imaginación y las breves referencias que van apareciendo en el texto deben ser suficientes tanto para que el director recree la acción como para que el escenógrafo proyecte las imágenes que la situarán en el contexto histórico y espacial. Sin embargo, excepto en algún caso, como en el acto tercero (según el texto), nunca describe el aspecto de los personajes:

París. Uno de los viejos puentes del Sena. La acción en la primera mitad del siglo XVI. Uno de los días en que se celebra la fiesta tradicional del Boeuf Gras.

Entran corriendo y dando grandes voces, tres mujeres públicas vestidas de SIRENAS, casi completamente desnudas. Tras ellas, persiguiéndolas, entran tres mozos carniceros [...] malamente disfrazados de SALVAJES, con unas cuantas pieles ordinarias y grandes mazas...¹⁷⁵

No obstante, se aportan algunos datos relevantes a las caracterizaciones, que parecen ser puntualizaciones más propias de la dirección de actores que indicaciones para diseñar los trajes:

Entra DON JUAN con la espada desenvainada, un poco jadeante y desgredado, como quien acaba de pelear. PÁNFILO le sigue, también con la espada desenvainada, pero sujeta por la punta y echada al hombro como un palo, sosteniendo en la empuñadura el sombrero de don Juan.¹⁷⁶

Este dato nos hace pensar que Martínez Sierra, como director, prefería evitar dar anotaciones excesivamente descriptivas para la configuración de los personajes con el fin de confiar dicha tarea al artista encargado del figurinismo. Esto nos sugiere las siguientes cuestiones: ¿Cómo dirigía Martínez Sierra a sus colaboradores para la

¹⁷⁵ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 69.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 21.

recreación escénica del texto? ¿Les marcaba unas pautas concretas de estilo o simplemente confiaba en el criterio de cada uno de ellos?

Si él no imponía su criterio, cabe pensar que según el estilo de la producción, elegía al artista más acorde para crear la imagen plástica, que tendría libertad para desarrollar su trabajo. Gracias a la carta de Fontanals dirigida a Martínez Sierra,¹⁷⁷ mencionada con anterioridad, podemos afirmar que este confiaba en sus colaboradores sin tener que estar presente en Madrid durante el proceso de producción e incluso sin tener concluido el texto, como hemos comprobado al analizar *El maleficio de la mariposa*.¹⁷⁸ En dicha comunicación, el pintor le envía información para ponerlo al día de cómo evoluciona el trabajo en su ausencia: número de trajes que se están confeccionando, decorados realizados y decorados que faltan, problemas en el teatro para comenzar a montar, gastos generados y elementos de vestuario que se van a encargar. Por los testimonios que dicha correspondencia aporta, creemos que Fontanals está hablando de la obra *Don Juan de España*. El primer dato significativo es cuando hace referencia a los trajes que lleva adelantados Angelo, quien hemos identificado, gracias a una reseña de *La Vanguardia*,¹⁷⁹ como el sastre Angelo Ongaro,¹⁸⁰ encargado de confeccionar el vestuario del *Don Juan de España*:

Angelo tiene unos 20 trajes que en cuanto se puedan probar con nada estarán terminados. Ahora ha empezado una nueva serie de unos 20 pero que en vista de lo que V. me dice dejaremos para pasar a los de la *posá*. Si V. pudiera mandarme una lista de personajes de los actos que faltan o número de ellos si son personajes secundarios, podríamos completar los figurines...¹⁸¹

La mención al número de trajes es un apunte fundamental ya que se aproxima al número de personajes que aparecen en el texto, en total cincuenta y nueve, de mayor o menor relevancia, pero todos con texto y algunos más, como figurantes. Pero parece que no todo el vestuario fue realizado por Angelo Ongaro, ya que Fontanals precisa en la

¹⁷⁷ Carta de Manuel Fontanals a Gregorio Martínez Sierra, citada en la nota 8.

¹⁷⁸ Ver epígrafe 5.3.

¹⁷⁹ “Música y teatros”. *La Vanguardia*, 07-07-1922, p. 19.

¹⁸⁰ Las referencias que hemos localizado sobre este sastre son las tarjetas de visita en las que consta su nombre, dirección y teléfono que se conservan en el MNT y su eschela publicada en el ABC el 26 de noviembre de 1971, en la que consta su nombre completo, Angelo Ongaro Chisco y su profesión: sastre. Asimismo, en prensa podemos leer reseñas relacionadas con el “Teatro de Eslava” que lo vinculan como sastre en otras producciones de Martínez Sierra, como en *Una noche en Venecia* de Eduardo Marquina, representada en 1923, o confeccionando interesantes trajes para *Los medios seres* de Gómez de la Serna, en 1929 (obra citada en el epígrafe 2.3.1.1)

¹⁸¹ Carta de Manuel Fontanals a Gregorio Martínez Sierra, citada en la nota 8.

carta que su hermano irá a Barcelona para hacer los trajes de indio y de máscaras.¹⁸² Otros datos concluyentes para sostener que Fontanals está hablando de dicha producción es cuando cita la elaboración de los decorados por parte de Burmann y su dedicación a la ilustración de la edición del libro *Don Juan de España*.¹⁸³



5.88. Figurín de Fontanals para Don Juan.
Un teatro de arte en España (1917-1925).

Los figurines de Fontanals para Don Juan, publicados en *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, tienen una acentuada inspiración de la indumentaria del siglo XVI (figs. 5.86 y 5.88). Sin embargo, en las caracterizaciones femeninas, también inspiradas en dicho siglo, se tomó muchas licencias. De esta manera, el artista utiliza el vestuario como signo para que el espectador pueda relacionar el mito con su tradición “donjuanesca” y a la vez pueda trasladarlo a la actualidad del texto que propone Martínez Sierra. Así vemos al joven Ramón Martori, como bien dijo Tomás Borrás, “vestido de Don Juan, con su traje a lo Carlos Quinto”,¹⁸⁴ con jubón* y calzas* acuchilladas (figs. 5.95), cortejando a mujeres mucho más modernas de aspecto que subrayan el carácter efímero que tienen para el mito sus conquistas amorosas. Igualmente, el empleo de las anacrónicas estampaciones geométricas que observamos en la fotografía del ensayo publicada en la revista *Blanco y Negro* (fig. 5.87), inciden sobre este concepto.

¹⁸² Estos trajes podrían tratarse de la indumentaria que caracterizaría a los figurantes de la mascarada del “Acto Tercero. París, Feria del Amor”, suprimido a última hora.

¹⁸³ En prensa se hizo público que Burmann fue el encargado de realizar los decorados. Cfr. “Diversiones públicas.” *La Época*, 04-11-1921, s/p., F., ob.cit. p. 23 y MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921.

¹⁸⁴ BORRÁS, T., ob. cit., p. 2.

El figurín de Don Juan con jubón y calzas granates (fig. 5.86), presenta semejanzas con el cambio de Ramón Martori para el “Acto Cuarto. Zambra trágica” (fig. 5.99). No obstante, en el dibujo, Don Juan queda identificado con la capa, sombrero y guantes, complementos junto con la espada que Fontanals posiblemente olvidó, identitarios de los galanes de las comedias del Siglo de Oro español.¹⁸⁵ Dichos complementos, a excepción de los guantes, aparecen en el texto dramático como elementos definitorios del personaje y de la acción escénica del mismo: “Don Juan.- *cogiendo su capa, su sombrero y su espada y poniéndoselos rápidamente. Llama al mozo de mulas...ensillad...paga al huésped...alcanzadme...*”¹⁸⁶

No tenemos constancia de si Martori llevó la capa en escena, aunque según el texto es imprescindible para ocultar su verdadera identidad y contribuir así al enredo propio de las comedias de capa y espada:

Se emboza fanfarronamente en su capa y va a salir. Hace ya un momento que se puso la luna, y a su luz de plata ha sucedido la fría e indecisa claridad que precede al amanecer. En el momento en que embozándose en la capa va a salir, inesperadamente, como desprendiéndose de uno de los cipreses que, en la indecisa luz tiene el mismo color que sus ropas, aparece ante él la Dama Velada.¹⁸⁷

Lo mismo ocurre con el uso del sombrero, que aunque aparece en la acción descrita en el texto y en los figurines, no se ve en las fotografías: “Pánfilo.- *Con toda gravedad. Señor, restituiros el sombrero, que habéis perdido en la batalla, para que podáis descubrirnos ante esta bellísima madonna.*”¹⁸⁸ En cambio, en las fotografías sí consta que portó la espada, suponemos que para poder coreografiar las luchas a las que debía enfrentarse, y los guantes,¹⁸⁹ aunque no son mencionados en el texto (fig. 5.95).

Otras imágenes de sumo interés, por permitirnos contemplar la evolución del personaje principal, son las pertenecientes al “Acto Quinto, Expiación”. Ante el telón de fondo que recrea el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, vemos a un Don Juan rodeado de mendigos y leprosos que ha sido reconocido por dos damas que acaban

¹⁸⁵ La utilización de la capa y la espada forman parte de la nomenclatura de las comedias del siglo XVII: “comedias de capa y espada”, que sirvieron para caracterizar al galán español del Siglo de Oro.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 124.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 142.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸⁹ Este complemento servía para incidir en el estatus del galán y para proporcionar al movimiento dinamismo escénico. Antonio Jesús González analiza la presencia y utilidad escénica de la capa, la espada, el sombrero y los guantes en los galanes de las comedias de Tirso de Molina. Cfr. GÓNZALEZ, A. J., “Indumentaria escénica en las comedias del Siglo de Oro”. *Contraluz. Revista de investigación teatral* nº1, 2006, pp. 7-76.

de entrar a escena: “... Entran dos DAMAS de la vida, desenvueltas, desenfadadas, a medio tapar con sus mantos, que a cada paso suben y bajan de medio lado, para dejar ver sus rostros escandalosamente pintados y sus cabellos muy prendidos de lazos y teñidos de rubio rabioso”¹⁹⁰ (fig. 5.89).

Don Juan es el personaje que está sentado a la derecha de la imagen. Ahora está “pobrísimamente vestido de sayal, ceñido con una cuerda a la cintura, descalzo, y trae al hombro un pesado zurrón.”¹⁹¹ Es un hombre arrepentido y su conversión lleva implícita la transformación de su aspecto, ahora más cercana a la de un santo que a la del galán que fue (figs. 5.90 y 5.91).



5.89. “Acto Quinto. Expiación”. Sevilla. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.90. Foto de estudio del acto quinto. Don Juan rodeado de mendigos. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.91. Escena perteneciente al acto quinto. *ABC*, 27-11-21.

¹⁹⁰ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 176.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 173.

En cuanto al resto de personajes masculinos, las referencias gráficas que tenemos son las que aparecen en la imagen correspondiente al acto primero (fig. 5.95), acto segundo (5.89) y dos figurines de Fontanals, asignados a personajes que hubieron de interpretar Ricardo de la Vega y Tordesillas (figs. 5.92 y 5.93). Sin poder cotejar cómo fue el reparto completo de la obra es difícil saber de qué personajes se trata y aún más cuando los actores tuvieron que hacer frente a varios papeles:

Todos se han esforzado como en cosa propia: la mayoría de ellos (por la especial construcción de la obra) tienen a su cargo dos o tres, y aun algunos cuatro papeles. Todos, sin distinción de categoría, han aceptado con los más importantes, los más insignificantes; hasta el último mendigo, hasta el personaje que pasa y dice una palabra, hasta el que pasa sin hablar, están encomendados a actores acostumbrados a triunfar en empeños arduos. Nadie ha estimado trabajo ni buen voluntad.¹⁹²



5.92 y 5.93. Figurines de Fontanals para personajes interpretados por los actores Tordesillas y Ricardo de la Vega. MNT.

Los personajes masculinos fotografiados en el cuadro perteneciente al “Acto Primero. Italia, Jardín Galante” (fig. 5.95) están caracterizados con formas acordes con la primera mitad del siglo XVI, a excepción del cuello lechuguilla,* comúnmente conocido como gorguera,* empleado en el caballero del extremo izquierdo, pues esta

¹⁹² MARTÍNEZ SIERRA, G., ob. cit., 18-11-1921, p. 4.

amplitud y plisados en los cuellos corresponden a la segunda mitad de siglo XVI. Lo mismo sucede con la indumentaria del rico y viejo mercader flamenco Huberto, que comparte escenario con su nieta Mina y su joven y malherido pretendiente Carlos (fig. 5.94).



5.94. Escena del “Acto Segundo. Por donde quiera que fui...”. Flandes.
Un teatro de arte en España (1917-1925).

En cuanto a la indumentaria que representan personajes femeninos, los tres figurines publicados en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* (figs. 5.96, 5.97 y 5.98) muestran, al igual que en las fotografías, a personajes que lucen amplios trajes con volúmenes y formas que buscaban más el efectismo teatral que la reconstrucción histórica.¹⁹³ En algunos casos, los anacronismos parecen estar justificados o al servicio de la creación del personaje, sin por ello desdeñar la armonía en el conjunto de la visualidad escénica. Por ejemplo, en el acto primero (fig. 5.95) las mujeres están inmersas en una escena de conquistas y deseos amorosos donde prima la exaltación de la belleza para atraer a los amantes. Emilia, Laura, Isabela y Quimera, rendida ésta última ante la galantería de Don Juan, aparecen caracterizadas con poca rigurosidad histórica; ejemplo de ello es la eliminación de las mangas, que siendo una de las partes del vestido más importantes en el siglo XVI, fueron las grandes ausentes en la mayoría de los diseños femeninos de Fontanals (figs. 5.94 y 5.95). Otras notas anacrónicas son

¹⁹³ Según la fecha en la que transcurre la acción, mediados del siglo XVI, el relleno que se utilizaba para ahuecar las faldas en Europa era el verdugado español, que ofrecía una imagen acampanada a la silueta femenina.

los escotes o las faldillas* de las dos damas de la derecha de la fig. 5.90. Los escotes, como explica Laver,¹⁹⁴ que eran usados como un signo jerárquico en el hombre, también eran empleados por las mujeres como “principio de seducción”. Pero aunque el escote en el siglo XVI fuera utilizado para realzar la belleza femenina, siempre quedaba velado por una tela muy fina o cubierto por el cuello de la camisa interior, hasta que a mediados de siglo, las gorgueras se convirtieron en la tipología de cuello más empleada por las clases altas. Asimismo, las estampaciones geométricas en la falda de Quimera son un ejemplo de cómo el traje se convertía en un elemento significativo para imprimir modernidad a la escena y que vuelve a remitirnos a las fórmulas de estampar las prendas que empleaban los artistas de los Ballets Rusos.



5.95. Escena correspondiente al “Acto Primero. Italia, Jardín Galante”. Florencia. *ABC*, 18-11-1921.

Una actualización interesante de la gorguera es la que luce la enamorada y prometida Mina en el acto segundo (figs. 5.94 y 5.98). Esta joven, dispuesta a romper con todas las reglas sociales para dejarse llevar por la pasión de Don Juan, viste un cuerpo negro sin mangas, rematado por un esbelto cuello blanco que a modo de gorguera le concede la altivez propia de la verticalidad dominante en los cuellos de principios del siglo XVII. En cuanto al volumen de la falda, al igual que en el acto primero, la silueta de Mina es más propia del guardainfantes* del siglo XVII y no de los verdugados* españoles que acampanaban la silueta femenina. Sin embargo, el personaje de Clara (fig. 5.91), en el acto quinto, lució una caracterización más adaptada a la moda

¹⁹⁴ LAVER, J.: *Breve Historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 93.

del siglo XVI y a las pautas que la describen en el texto; la joven aparece “vestida elegante y sencillamente de blanco.”¹⁹⁵



5.96, 5.97 y 5.98. Figurines de personajes femeninos. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

El eclecticismo de este vestuario es un ejemplo de la disparidad, tanto en las formas como en la intención artística, respecto a las recreaciones históricas que había promulgado exitosamente María Guerrero en sus vestuarios realistas. No es ese el caso de Fontanals; él no pretendió hacer una reproducción fiel de las modas existentes en el siglo XVI, sino hacer una interpretación de las mismas con el fin de adecuarse al tiempo, la esencia del texto dramático y a los personajes, como bien podemos observar en la estética del acto cuarto (fig. 5.99). En este caso, parece influido por los estereotipos de la mujer española, difundidos por la literatura y pinturas románticas, así como por la danza española demandada a nuestros artistas en el extranjero, que con sus formas incidieron sobre la construcción del imaginario de “lo español”¹⁹⁶ desde mediados del siglo XIX.

Las tres jóvenes gitanas, Constancia, Repulida y Aldonza, “bonitas y vistosamente ataviadas”,¹⁹⁷ del *Don Juan de España*, escenifican la imagen romántica de la mujer andaluza. Representan los placeres prohibidos de la noche, la pasión desenfrenada, el baile,¹⁹⁸ el canto y, en contraposición, el lado más trágico de la vida,

¹⁹⁵ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 183.

¹⁹⁶ MURGA, I.: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, p. 121.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 151.

¹⁹⁸ Manuel Machado destacó la excelente coreografía de la joven actriz y bailarina María Esparza (fig. 5.101). Cfr. MACHADO, M., ob. cit., p. 4.

las supersticiones y la muerte. Fontanals las caracteriza con el tópico de indumentaria por excelencia que mejor definía a “la española”: el traje de volantes y el mantón. Aunque podemos pensar que la principal vía de documentación fueron las pinturas románticas de temática española, o las modas del siglo XIX, también cabe la posibilidad de que Fontanals utilizará el estereotipo de la mujer española difundido a través de las artistas de las variedades.¹⁹⁹



5.99. “Acto Cuarto. Zambra trágica”. Sevilla. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Pero tenemos que poner un punto más de atención en Constancilla, interpretada por la actriz y bailarina Ofelia Cortesina (fig. 5.100), que aún destaca mucho más por la incongruencia entre el traje y el peinado, más propio de las excentricidades de Luisa Casati que de la contextualización histórica o de las referencias anteriormente citadas.²⁰⁰

Queda un último personaje femenino del que no sabemos nada a pesar de su importancia en la obra, la Dama Velada. Ella representa toda la fragilidad y los miedos de Don Juan. Es la imagen de la muerte frente al gozo de la vida. Siempre aparece sigilosa y serena interrumpiendo la acción de Don Juan. En el acto cuarto apartará el velo de su rostro para mostrar su “descarnada calavera” y a través de sus ropajes se

¹⁹⁹ Ver epígrafe 3.2.5.2.

²⁰⁰ José María Faerna se refiere a ella como una “aristócrata extravagante, amiga, amante y mecenas de artistas modernos.” Versátil en la manipulación de su imagen y reconocida por sus fiestas de disfraces al modo que ya lo hiciera Paul Poiret, Casati se convirtió en la musa de modistos y pintores en las primeras décadas del siglo XX. Cfr. FAERNA, J. M., “Luisa Casati: la mujer dandi”. *Descubrir el Arte* n° 193, 2015, pp. 77-92.

desvelarán “los huesos del esqueleto”.²⁰¹ Así lo imaginaban los autores, pero ningún reportero hizo mención a dicho personaje.



5.100 y 5.101. Ofelia Cortesina y María Esparza. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.4.3. Fantasía y exotismo: *El pavo real*, 1922. *La princesa que se chupaba el dedo*, 1917

Otros éxitos de Manuel Fontanals están vinculados a la estética más fantástica, exótica y orientalista del que fuera su debut como escenógrafo en el montaje teatral *La princesa que se chupaba el dedo* en 1917 y *El pavo real* en 1922, ambos con reminiscencias de los vestuarios de los Ballets Rusos.

La temporada 1922-1923 de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra coincide con el inicio de su “declive económico y artístico”,²⁰² y sin embargo durante la misma se estrenó uno de los montajes más exitosos de la compañía: *El pavo real*. Con esta obra, su autor Eduardo Marquina anteponía los sentimientos de los personajes a la acción dramática. Era una propuesta arriesgada por parte de Martínez Sierra con la que se reabría el debate sobre la renovación teatral en nuestros escenarios. Este tipo de teatro, denominado “teatro poético”²⁰³ era considerado por algunos intelectuales como la única vía de regeneración teatral frente al teatro más convencional.

²⁰¹ MARTÍNEZ SIERRA, G.: ob. cit., 1921, p. 165.

²⁰² CHECA PUERTA, J. L.: ob. cit., 1998, p. 184.

²⁰³ Explica Rubio Jiménez: “En España hubo unos años de intenso debate sobre el ‘teatro poético’ coincidentes con el apogeo del modernismo (1900-1914). Después, el tema quedó soterrado y aflora de cuando en cuando mezclado con otros asuntos dentro de la gran tendencia hacia la reteatralización [...]”



5.102. Catalina Bárcena en el personaje de Aissa. *La Esfera*, 25-11-1922.

El 17 de julio de 1922²⁰⁴ se estrenaba en el Teatro Goya de Barcelona, a beneficio de Catalina Bárcena, que volvía a los escenarios tras una larga ausencia, esta comedia poética en tres actos de Marquina. Su caracterización en el papel de Aissa (fig. 5.102), al igual que el resto del elenco, estaba impregnada de tintes orientalistas que acompañaban la inspiración del poeta, que según sus propias palabras provino de las “leyendas populares de la India”.²⁰⁵ Esta obra, aunque firmada por Marquina, fue resultado de una estrecha y fructífera colaboración, según María Lejárraga, de ella misma con el poeta y Martínez Sierra:

... decidimos hacer un ensayo de colaboración [...] Decidimos pedir inspiración al tesoro de las viejas leyendas hindúes. Tal es el origen de *El pavo real*. No hay para qué ocultar que predomina en la obra el inconfundible aroma de *Sakuntala* mezclado con otros elementos de los libros sagrados de la India. Hice yo la rebusca de materiales [...] Luego, mi marido y yo compusimos el plan; después, yo escribí la comedia entera en prosa y, por último, Eduardo Marquina la puso en verso.²⁰⁶

La crítica, por su parte, fue unánime al considerar esta obra escrita en verso como un nuevo renacimiento del “teatro poético”, pero como bien puntualizó el crítico de *La*

Finalmente, entre 1925-1930 [...] el tema vuelve a ocupar un lugar relevante.” Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J., “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”, en DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.: *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992, pp. 255-263.

²⁰⁴ Aunque el estreno estaba previsto para el viernes 14 de julio, se aplazó al lunes 17. Cfr. “Espectáculos. Teatro Goya”. *La Vanguardia*, 14-07-1922, p. 11.

²⁰⁵ RIBAS MONTENEGRO, “En vísperas de un acontecimiento artístico”. *Nuevo Mundo*, 10-11-1922, s/p.

²⁰⁶ MARTÍNEZ SIERRA, M.: ob. cit., p. 391.

Voz, junto a la belleza del poema no se podían olvidar los artistas colaboradores: “Martínez Sierra, Fontanals, Ferrer, pintor catalán, que ayudó eficazmente, y los intérpretes, que contribuyeron a desarrollar los propósitos nobilísimos del muy noble e inspirado autor...”²⁰⁷ En este mismo sentido, Marquina subraya en un artículo:

... y allí son partes tan esenciales en ella el verso y la rima, como el fondo decorativo, el color del aire, la calidad de un traje, la curva o rigidez de un gesto, la reptación discreta de una música injustificada, la agrupación de varios personajes o la mancha de un cendal y de un mueble, de la suma de todos estos elementos brota el sentido total de la obra, que sólo entonces se articula y vive...²⁰⁸

Gracias a los documentos gráficos percibimos que el vestuario apoyó la fantasía y belleza del poema y a la de los personajes. Asimismo, vemos que estuvo en armonía con las formas orientales, los arabescos decorativos y presuponemos que con el colorido empleado para la creación de los espacios. Pero la ausencia de figurines dificulta hacer un estudio algo más minucioso en lo que respecta al análisis del color de los trajes y a la evolución de los personajes, pues la acción transcurre en años diferentes.

Se conservan el figurín del Gran Visir y una ilustración de Rafael Barradas publicada en *Un teatro de arte en España (1917-1925)* con un pie que indica “Manuel Collado. Cartel de Barradas”. Esta última, por las semejanzas en la caracterización y apariencia con el personaje del Mago, interpretado por Manuel Collado, es muy probable que se trate de una reproducción estilizada de dicho personaje.

²⁰⁷ El autor del periódico *La Voz* olvidó mencionar a Burmann, quien en el *Mundo Gráfico* aparecía como el “autor de las decoraciones” y Fontanals como “autor de los bocetos de decoraciones, trajes y muebles”. Cfr. MAYRAL, J. L., “Estreno de *El pavo real*”. *La Voz*, 15-11-1922, p. 2 y “Estreno de *El pavo real* en Eslava”. *Mundo Gráfico*, 22-11-1922, p. 18.

²⁰⁸ Carmen González Román cita este fragmento del artículo de Marquina al referirse a las muestras de modernidad que llegaron a Málaga. *El pavo real* se estrenó en dicha ciudad en 1923. Cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Historia del Arte de Málaga. Artes escénicas en Málaga*, tomo 24. Málaga, Prensa Malagueña, 2011, p. 87.



5.103. Figurín de Fontanals para el personaje del Gran Visir. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.



5.104. Dibujo de Manuel Collado. Rafael Barradas. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

Tampoco ayuda para el análisis la omisión de descripciones del vestuario en las didascalias del texto, que sí contemplan de forma muy abreviada las localizaciones espaciales donde transcurre la acción. Esta carencia nos hace suponer que Fontanals tuvo que inspirarse en el lirismo de los diálogos y las acciones de cada personaje para componer el vestuario.

En las fotografías observamos que los trajes cumplen con la función de situar al espectador en un ambiente oriental, aunque impreciso. También marcan la evolución de los personajes en el desarrollo de la acción dramática, tanto en el tiempo como en las circunstancias que van viviendo. A pesar de no tener imágenes concretas de todos los actos, podemos reconocer a Aissa, su amado Delí y el Gran Visir en diferentes momentos de la acción. El cambio de vestuario, en estos casos, argumenta la calidad y el detalle con los que Martínez Sierra trataba sus producciones, en una época en la que las compañías no solían encargarse ni del diseño ni del coste del vestuario.²⁰⁹

²⁰⁹ Aspecto tratado en el epígrafe 4.1.1.



5.105. Vestuario para el personaje de Boris Godunov.
Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929.



5.106. Traje diseñado por Léon Bakst para
Schéhérazade. Ballets Russes. The art of costume.

El personaje del Gran Visir, interpretado por Ricardo de la Vega, aparece con dos túnicas diferentes que, aunque no corresponden exactamente con el figurín de Fontanals, son prendas que mantienen el estilo orientalista promulgado por los Ballets Rusos, cuyos signos característicos fueron el color y la profusión decorativa. Observando dicho figurín es imposible no recordar trajes tan míticos como la túnica dorada bordada con perlas y aplicaciones de cristal de estilo bizantino que vistió Fiódor Chaliapin en *Borís Godunov* (1908), o el sobretodo de mangas flotantes diseñado por Léon Bakst para *Schéhérazade* (1910) (figs. 5.105 y 5.106). En las fotografías podemos reconocer a Ricardo de la Vega en su primera intervención, en el acto segundo (cuadro quinto), cuando llega al nuevo palacio del príncipe Delí, acompañado por el Dignatario y Centinelas, para comunicarle al príncipe que debe abandonar a Aissa y volver a su lugar de origen. La siguiente imagen corresponde con el acto tercero (cuadro décimo) en la habitación de Delí. En ambos casos, la amplitud y riqueza de las túnicas ornamentadas, junto con el elevado turbante coronado con plumas, le remarca el carácter altivo y riguroso que representa.



5.107. *El pavo real*, escena del acto tercero (cuadro décimo). *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

El personaje mejor documentado es el de Aissa. Aunque desconocemos su primera caracterización, cuando solo es una pobre muchacha que tuvo el atrevimiento de acercarse al príncipe Delí para pedirle ayuda, sí la podemos reconocer en otros momentos de la acción dramática. Por ejemplo, en el acto segundo (cuadro quinto) junto con Delí antes de ser abandonada y en el mismo acto (cuadro octavo), en la cueva del Mago cuando lo visita para implorarle su ayuda. En estas dos ocasiones viste la misma túnica, pantalón de odalisca y turbante, con la única diferencia del largo velo que lleva ante el Mago.

Será en el acto tercero (cuadro noveno), cuando tras ser complacida por el Mago en su desesperación, Aissa se transformará en un bello y luminoso pavo real:

MAGO
 Está bien; ve a buscar
 a tus hijos; es corta
 la distancia; al pisar
 de la regia arboleda
 la primera vereda,
 tu traje
 se trocará en plumaje
 de nácares y seda.

...
 210
 ...

²¹⁰ MARQUINA, E.: *El pavo real*. Madrid, Reus, 1922, p. 128.



5.108. Escena del acto segundo (cuadro quinto). *ABC*, 12-11-1922.

5.109. Escena del acto segundo (cuadro octavo). *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

El traje representaba simbólicamente al ave, sin llegar a desnaturalizar u ocultar la figura femenina, sino todo lo contrario, potenciando y exaltando la belleza exterior e interior de Aissa. Según las imágenes consultadas, el traje de pavo real tuvo dos versiones. En una de ellas, las prendas base empleadas son un calzón y un corpiño sin adornar, convirtiendo la larga cola de plumas en el complemento más sugerente (fig. 5.110). Sin embargo, en la figura 5.111 apreciamos que las prendas se cubrieron con plumas y la cola está elevada simulando a la del ave (posiblemente este efecto se deba a la pose fotográfica.)



- 5.110. Escena del acto tercero (cuadro noveno). *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.
 5.111. Detalle del vestuario de Aissa, transformada en pavo real. *Mundo Gráfico*, 02-08-1922.
 5.112. Detalle del vestuario de Aissa para el acto tercero (cuadro décimo). *Mundo Gráfico*, 22-11-1922.

Pero Aissa, con esta nueva forma animal, no resolverá todos sus problemas emocionales. Podrá volver a estar cerca de sus hijos, pero no conseguirá salvar a su amado. Por ese motivo, cuando se entera que Delí está muriendo, vuelve a implorar al Mago que le devuelva su forma de mujer:

AISSA [...]

Mago, tórneme a mi ser...

Vuelva, con el padecer

De mis ojos, a caer

El llanto sobre el camino.

¡Dame el tormento divino

De mi forma de mujer! ...²¹¹

²¹¹ *Ibidem*, pp. 159-160.

Y así Aissa reaparecerá, como si de una diosa se tratase, con elevado tocado de filigrana y ligera túnica que se contrapone en la escena con la severa apariencia de las Esclavas y el Gran Visir.

Merece especial atención la indumentaria de las Esclavas. Las túnicas cortas, que nos lleva a las caprichosas modelos *lampshade* de Paul Poiret y a muchos diseños de los Ballets Rusos, están concebidas como arquitecturas textiles.²¹² Fontanals hace uso de la rigidez de las formas trapezoidales de las faldas para ilustrar en ellas a modo de telón una arquitectura fantástica que bien podría ser una referencia al exterior del palacio de Delí. Asimismo, los pantalones de odalisca sirven de extensión para el decorativismo extraordinario que impregna toda la escena y que Burmann interpretó en la pintura de los telones diseñados por Fontanals (fig. 5.113).²¹³ De esta manera, los estáticos personajes de la Esclavas cobran una dimensión simbólica representando el espacio donde transcurre la acción (figs. 5.107 y 5.114).



5.113. Dibujo de Fontanals. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*.

5.114. Esclava del palacio de Delí. *La Unión Ilustrada*, 26-11-1922.

²¹² Este concepto ha sido tratado en el epígrafe 5.2.1.

²¹³ Rosa Peralta Gilabert, en el análisis que ofrece sobre la escenografía de esta obra, concreta que el telón que observamos en la fig. 5.110 no corresponde con la escena que están representando Catalina Bárcena, como Aissa, junto a los dos niños. Peralta Gilabert identifica en esta pintura el personaje del Bonzo y la pagoda que pertenecen al acto primero (cuadro segundo), mientras la escena de Aissa con sus hijos se corresponde con el acto tercero (cuadro noveno). Pero esta afirmación nos plantea una duda: ¿fue el personaje del Bonzo sustituido por una ilustración en el telón? En la edición del texto dramático se indica que el actor que interpretó dicho personaje fue Luis Pérez de León. Por tanto si Peralta Gilabert está en lo cierto, cabe pensar que el actor prestó su voz a la ilustración. Cfr. PERALTA GILABERT, R.: ob. cit., p. 82 y MARQUINA, E.: ob. cit., s/p.

El príncipe Delí es una de las figuras peor documentadas. Para hacer un análisis de este personaje, interpretado por Ramón Martori el día de su estreno, recurrimos a las imágenes publicadas en las memorias de José Crespo, quien sustituyó posteriormente a Martori en dicho papel. Una de las fotografías representa a Delí con báculo y manto (fig 5.115). Esta caracterización debe corresponder con el aspecto del príncipe al final del primer cuadro cuando la nodriza, antes de marcharse, le entrega el báculo como signo de poder y protección ante los peligros que le puedan acechar en su aventura:

NODRIZA

[...]

Te traigo el manto en que envolvarte
y el báculo para el camino.

²¹⁴

...



5.115 y 5.116. José Crespo caracterizado para el personaje de Delí. *José Crespo. Memorias de un actor.*

La segunda fotografía es un retrato de Crespo con la túnica y el turbante confeccionados en un rico adamascado que Martori llevaba en la escena del acto segundo (cuadro quinto) (fig. 5.108). En ella podemos apreciar los detalles de los collares y broches que completaban la imagen de realeza de este personaje (fig. 5.116).

A pesar de los años que separan el estreno de *El pavo real* de *La princesa que se chupaba el dedo* (fig. 5.118), Fontanals ya había obtenido un gran éxito con su debut en

²¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra gracias a los decorados y los trajes que diseñó para esta última obra, estrenada en el Eslava el 14 de diciembre de 1917. A pesar de la importancia de este montaje teatral, tanto por el atrevimiento del texto como por su puesta en escena, son pocas las imágenes para poder analizar las caracterizaciones de los personajes de este divertido e irónico cuento para mayores de Manuel Abril. Tampoco la prensa se hizo eco pormenorizado de cómo eran los personajes, aunque sí destacó el buen hacer del artista tanto en las decoraciones como en los trajes: “Las tres decoraciones, pintadas por el Sr. Mignoni, sobre bocetos de Sr. Fontanals, e inspiradas en las acuarelas de ese gran artista que es Kay Nielsen, simplemente deliciosas en su refinada ingenuidad decorativa. El vestuario, en perfecta armonía con el decorado...”²¹⁵



5.117. Figurín de Manuel Fontanals para *La princesa que se chupaba el dedo*. MNT.

Los personajes, ubicados en un espacio y tiempo indeterminados, lucían un “disfraz exótico”²¹⁶ que acompañaba su carácter de muñecos manipulados por los propios designios de la vida. La fantasía en los diseños, sin estar condicionados por un época o estilo concreto, le permitió a Fontanals fijar la atención sobre el carácter de cada uno de los personajes:

²¹⁵ ABRIL, M.: *La princesa que se chupaba el dedo*. Madrid, Renacimiento, 1918, p. 166.

²¹⁶ Manuel Abril explicaba así los propósitos que le guiaron al escribir la obra: “Porque no se trata aquí -añade- de esa ironía que busca un disfraz exótico para disimular polichinelescamente lo que en el fondo es serio: se trata de algo que en el fondo es serio, y en el fondo también es broma. La vida entera en nuestro corazón humano es así”. Cfr. ABRIL, M.: ob. cit., p. 163.

... sobre las decoraciones de estilizada belleza, los vivos colores de los trajes resaltan como en una ilustración del libro infantil. Detalles muy graciosos de indumentaria caracterizan a los diversos personajes desde el primer momento. Al imaginarlos, el autor ha dado pruebas de muy agudo ingenio. Muchas escenas de conjunto alcanzan visualidad perfecta.²¹⁷



5.118. Escena de la obra *La princesa que se chupaba el dedo*. *La Acción*, 15-12-1917.

Manuel Abril hizo acotaciones de la mayoría de las caracterizaciones en las didascalias del texto y aunque no definió a todos los personajes, sí sirven para insinuar su carácter burlesco y así acompañar el sentido de la obra, como por ejemplo:

MAESE ROQUE vestido de ceremonia, con un gran balandrán* de larga cola y tocado con un sombrero puntiagudo del que cuelgan cintas de colores [...] el HERÁLDICO, de terciopelo negro y lazos de levísimo y albo organdí*, rizado y almidonado, en mangas, peto, cuello, corvas y zapatos. [...] el OBISPO: guedeja blanca, traje talar de verde loro con aplicaciones oro y negro [...] KALAMIS EL REPÚBLICO, vestido como un *sans-culotte** imaginario, cubierto con gorro que termina en cresta roja. [...] ABOGADO, solemne ordenancista envuelto en toga negra con vivos colorados y un alfa y una omega bordadas en las dos caras frontales del birrete prismático...²¹⁸

De todos ellos se conserva en el MNT un figurín de un personaje masculino, vestido con túnica talar estampada en su cara frontal con formas geométricas y motivos vegetales en las amplias mangas (fig. 5.117). Entre el predominio del negro y el gris, el verde es la única nota de color empleada en los zapatos, borlones y fajín. Aunque dicho figurín está atribuido al Obispo, no coincide con las características citadas anteriormente. Otros personajes como la Princesa, el Rey o los tres pretendientes: el

²¹⁷ *Ibidem*, p. 180.

²¹⁸ ABRIL, M.: *ob. cit.*, pp. 18-19.

Capitán, el Mercader y el Trovador, no quedan descritos, por tanto sus acciones hubieron de ser los apuntes para que Fontanals imaginase el aspecto de cada uno de ellos y lo armonizase con el resto. Así, vemos a Catalina como una ingenua niña y princesita de cuento que querrá casarse con todos sus pretendientes y con ninguno a la vez o a un mercader de Oriente muy presuntuoso con recargado turbante y aún más exagerado fajín que junto con la barba, que oculta casi todo el rostro, empequeñecen su figura (fig. 5.118).

5.4.4. “Seres imaginarios de Marte”

Si hasta ahora hemos afrontado el análisis de algunos de los proyectos de vestuario más paradigmáticos de Manuel Fontanals, que ponen en valor su dedicación al traje teatral de la compañía del Eslava, ahora nos aventuramos en el estudio de una colección de seres imaginarios que este artista llevó a cabo para Martínez Sierra.

En el Museo Nacional del Teatro se conservan nueve figurines atribuidos a Manuel Fontanals, donados por Enrique Fuster del Alcázar,²¹⁹ que responden a una naturaleza fantástica aunque complicada a la hora de atribuir a algún montaje teatral concreto. Las acuarelas, en las que predomina el azul pavo real y el blanco, a excepción de un personaje rojo y otro creado con tonos verdes y amarillos, muestran una diversidad de extraños personajes. Todos ellos responden a naturalezas diferentes: los hay esbeltos, rechonchos, encorvados, de extremidades superiores alargadas, sin piernas ni brazos, acabados con tentáculos y, en general, con caras que no responden a las facciones humanas. En suma, el resultado es una colección de seres deshumanizados que bien podría tratarse de un proyecto para teatro de guiñol o bien para ser representado por actores.

²¹⁹ La procedencia de estos fondos ha sido comentada en el epígrafe 4.5. La totalidad de los bocetos están adjuntos en el apéndice de figurines del “Teatro de Arte”.



5.119, 5.120, 5.121 y 5.122. “Elefante en Marte”. Marciano rojo. Bufón de Marte. Perfil de hombre en Marte. MNT.

La primera hipótesis se fundamenta en la intención de Martínez Sierra de introducir el muñeco en sus espectáculos. El caso más evidente es la primera idea que propuso Federico García Lorca para la escenificación de *El maleficio de la mariposa*, pero que acabó, como hemos comentado con anterioridad, desestimada por el director del Eslava. Otro documento en el que consta el posible interés de Martínez Sierra por el teatro de guiñol es la carta en la que Rafael Barradas lo pone al corriente de una propuesta para un guiñol plano: “(Para) el guiñol plano si le interesa puedo adaptar unas cosas que tengo pensadas y que si vd quiere yo le puedo proyectar una especie de

programa variado para esa *matinée* que tenemos...”²²⁰ Igualmente, el hecho de que se llevara a cabo algún proyecto de esta índole vuelve a presenciarse en un recibí, con fecha 23 de julio de 1919, en la que se justifica que parte del gasto realizado por los pintores-escenógrafos Amorós y Blancas ha sido: “Una embocadura para un Guiñol =en tela= y 18 metros de (...) entregados a el artista que (ejecuta) el decorado del Guiñol.” Por último, en el avance de la temporada 1919-1920, publicado en *La Acción*, se anunciaba el siguiente espectáculo: “Guiñol.- La novedad de este espectáculo consistirá en que los muñecos estarán movidos y ‘hablados’ por los mejores artistas de la compañía”.²²¹

Sin embargo, aunque esta inclinación por los muñecos existiera en el proyecto de “Teatro de Arte”, no nos consta que Fontanals estuviera vinculado con la puesta en escena de alguna representación escénica de este tipo, ni tan siquiera que se representara alguna obra teatral de esta naturaleza, aunque es un hecho que no debemos descartar.

Estas circunstancias nos hacen valorar la segunda opción, que sería la de hacer un espectáculo con actores de apariencia deshumanizada. Como hemos visto a través del estudio de los tres artistas abordados en este capítulo, Martínez Sierra no dudó en dirigir montajes escénicos con este tipo de caracterizaciones. Muestras de esta modernidad, que el director del Eslava asumió, son los insectos protagonistas de *El maleficio de la mariposa* o el simbolismo de Pepe Zamora para algunos de los personajes de la pantomima *El sapo enamorado*. Asimismo, los animales formaron parte del reparto de dos de los montajes teatrales del proyecto “Teatro de los niños”: *Matemos al lobo* y *Viaje a la isla de los animales*.

Esta colección de figurines de seres fantásticos de Manuel Fontanals no está datada y tampoco aparecen los nombres de los personajes, a excepción de uno de ellos en el que consta la siguiente anotación: “Elefante en Marte”.²²² Este nombre, junto con la apariencia de los personajes, vuelve a dirigir nuestra mirada hacia el teatro infantil y en concreto al personaje Pinocho, protagonista de las producciones que se hicieron ex profeso para el “Teatro de los niños”.

²²⁰ Carta de Rafael Barradas, incompleta, fechada del 27 de agosto en Madrid, pero sin especificar el año. GMS-CB. Consultar apéndice capítulo 5, fig. 11.

²²¹ “Entre bastidores”. *La Acción*, 12-10-1919, p. 3. Es posible que el guiñol al que se refiere el anuncio fuera *La ínfima comedia* de Federico García Lorca, posteriormente denominada *El maleficio de la mariposa*. La cuestión nominativa de este estreno ha sido apuntada en el epígrafe 5.3.2.

²²² El resto de los nombres indicados en las figuras y apéndice es una aportación propia.

En la colección de Cuentos de Calleja, fuente de inspiración para el teatro infantil de Martínez Sierra, encontramos un episodio titulado *Pinocho en el planeta Marte* (fig. 5.124), que nos aventura a plantear la posibilidad de que fuera una historia como la que cuenta e ilustra Salvador Bartolozzi la que estuviera detrás de estos imaginarios personajes. En la narración del cuento, Pinocho y Chapete se disponen a viajar a Marte. A su llegada se encontrarán con un espacio desértico habitado por diversos personajes que tenían en común “una cabeza enorme, en la que casi todo era boca. Sus cuerpos terminaban en una especie de cola retorcida; en vez de brazos tenían dos tentáculos retorcidos y delgados.”²²³ Tomando como base estas características, Bartolozzi imagina con sus pinceles una serie de individuos, algunos de ellos más cercanos a la apariencia humana y otros a la naturaleza animal. Los seres imaginarios de Fontanals bien podrían ser la reinterpretación para el teatro de estos marcianos, aunque por la fecha de publicación, 1928, consideramos este referente un poco tardío para los intereses teatrales de Martínez Sierra, que desde dos años antes había comenzado la gira de la compañía por Sudamérica y Nueva York.²²⁴

Pero en fechas anteriores, concretamente en 1918, en el episodio *Viaje de Pinocho a la Luna*, este personaje conoció a los delirantes “lunares” ideados por Bartolozzi (fig. 5.123).²²⁵ En esta ocasión, la fecha sí está próxima al momento más álgido de la compañía y es más probable pensar que fuera esta aventura la que estuviera en el punto de mira del director del Eslava. Además, la relación directa entre Fontanals y Bartolozzi, pues este último también colaboraba con el “Teatro de Arte”, nos permite pensar que entre ellos pudo haber un intercambio de ideas que facilitase la creación de estos seres imaginarios.

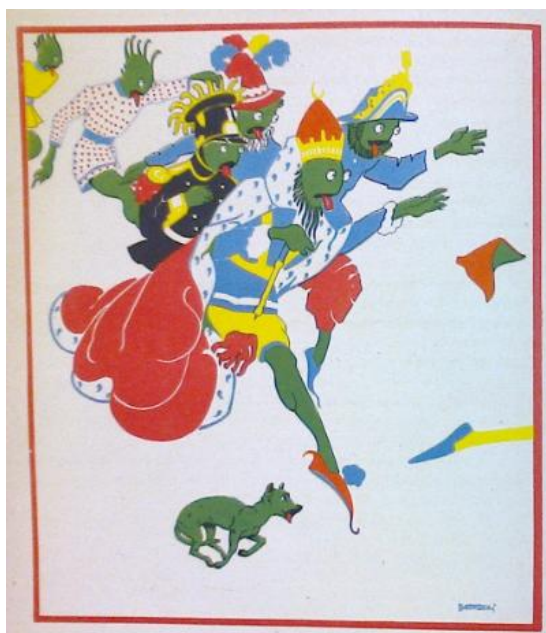
En cuanto a los dibujos, los personajes de Fontanals guardan ciertas semejanzas con la morfología de algunos de los ‘lunares’ dibujados por Bartolozzi, aunque con un aspecto más sobrio y de apariencia menos atractiva. Quizás fuera así porque Fontanals

²²³ Para consultar *Pinocho en el planeta Marte*, cfr. BARTOLOZZI, S.: *Pinocho-Chapete*. [1928] Madrid, Gahe, 1967. Las otras historias que componen el volumen son: *Chapete, «el Escarabajo»*, *Chapete va por lana*, *Pinocho, boxeador*, *Chapete en la isla del Baile y de la Risa y Pinocho, Sherlock Holmes*.

²²⁴ En febrero de 1926, Martínez Sierra abandonó el Teatro Eslava para poder iniciar su primera gira por Sudamérica. Será en 1930 cuando estrenará en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid la obra *Triángulo*. En octubre de ese mismo año, anunciará oficialmente la disolución de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra para iniciar su etapa en el cine. Cfr. FUSTER DEL ALCÁZAR, E.: *El mercader de ilusiones*. Madrid, Iberautor, 2003, pp. 202-203.

²²⁵ BARTOLOZZI, S.: *Viaje de Pinocho a la Luna*. [1918] Madrid, Saturnino Calleja, 1935.

se estaba enfrentando a un texto para adultos y no infantil, como hasta ahora hemos propuesto en nuestro análisis.



5.123. Ilustraciones de Salvador Bartolozzi para el cuento *Viaje de Pinocho a la Luna*. [1918] Madrid, Saturnino Calleja, 1935.



5.124. Ilustraciones de Salvador Bartolozzi para *Pinocho en el planeta Marte*. [1928] Madrid, Gahe, 1967.

Es difícil hallar producciones con personajes de aspecto similar al de los que Fontanals imaginó. Quizás *Sadko* (fig. 5.125), ballet de Diaghilev estrenado en 1911, sea la que ofrezca, por su ambigüedad en la creación de los seres del agua, un vestuario con rasgos que podemos identificar en los figurines de Fontanals.²²⁶ Por ejemplo, los grandes ojos alargados introducidos en los rostros dibujados en los sombreros recuerdan algunas de las fisionomías ideadas por el artista del Eslava para los rostros de estos posibles marcianos. Igualmente, las volutas que recorren el cuerpo y extremidades de estos seres imaginarios son similares a las aplicaciones de tejido que se ondulan y distancian del cuerpo en los seres acuáticos diseñados por Natalia Goncharova para *Sadko* (fig. 5.126).

²²⁶ Agradecemos especialmente al Dr. José Luis Plaza Chillón la sugerencia que nos hizo al presentarnos las posibles similitudes que podrían albergar los seres imaginarios de Fontanals con los personajes de *Sadko*.



5.125. Fotografía coral de *Sadko*. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*.



5.126. Vestido para un calamar del ballet *Sadko*. *Ballets Russes. The art of costume*.

6. CONCLUSIONES

La investigación *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)* se presentaba con la finalidad principal de comprobar cuáles fueron las muestras de modernidad que, a través del figurinismo, pudieron verse en la escena española desde 1866 hasta 1926. Con este objetivo pretendíamos estudiar un elemento más de la puesta en escena que, junto con los estudios específicos que habían abordado el análisis de la escenografía, como Ana María Arias en *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Carlos Reyero Hermosilla en *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Peralta Gilabert en *Manuel Fontanals, escenógrafo* o los estudios de Idoia Murga sobre la escenografía y la pintura en la danza, acabaría permitiéndonos conocer con mayor profundidad las diversas poéticas visualizadas en la puesta en escena.

La investigación desarrollada nos ha permitido aportar algunas conclusiones que esclarecen aspectos concretos sobre el tema tratado. En primer lugar, el marco cronológico ha quedado definido en función del propio estudio, ya que el año de inicio se corresponde con el estreno de la obra bufa *El joven Telémaco*, germen de la sicalipsis escénica, agravada por unos diseños pícaros, algo escasos de tela para una sociedad de severas convicciones morales acerca de cómo debía mostrarse la mujer en sociedad y, por extensión, en el escenario.

La sicalipsis fue un reguero de atrevimiento y de modernidad que incidió en la importancia de la expresividad corporal, aunque para ello colaborase en crear desde el escenario una imagen de “mujer-objeto”, tan denostada como admirada por un público masculino que acudía a los espectáculos del considerado “teatro menor” con el fin de satisfacer sus pulsiones eróticas y sexuales. Paradójicamente, estas actrices, cantantes y bailarinas, que en definitiva fueron las verdaderas protagonistas del “Teatro por horas”, la revista, las variedades o el cuplé, contribuyeron con su actitud y su modo de presentarse en la escena con el ideal de mujer moderna que emergía en el ámbito social. Con nuestro estudio hemos pretendido arrojar algo más de luz sobre cómo vestían y actuaban estas artistas y cómo el traje se convirtió en el signo prosódico de estos modelos escénicos, así como de la imagen de “mujer-artista” que pretendían difundir para atraer al público.

El cierre final, 1926, coincide con la salida de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra del teatro Eslava con el fin de iniciar una gira americana que acabaría poniendo fin al proyecto de “Teatro de Arte”. Las producciones de esta compañía son un referente indiscutible en la renovación escénica española, no solo por la elección de los textos dramáticos, por la incorporación a su repertorio de pantomimas o espectáculos de variedades o la evolución en la interpretación, sino por la creación de equipos interdisciplinarios en los que los artistas plásticos jugaron un papel determinante en la modernización de la plástica de los espectáculos. El decorado y el vestuario serían proyectados desde otras perspectivas muy distantes del historicismo o el realismo al que estaba habituado y con el que se sentía identificado el público.

Pepe Zamora, Manuel Fontanals y Rafael Barradas, entre otros, pusieron su creatividad al servicio de Martínez Sierra diseñando los trajes de algunas de las propuestas escénicas más relevantes de este director. El estudio de estas producciones constata que estos artistas diseñaron para la compañía de Martínez Sierra vestidos que seguían la pauta simbolista de simplificar las formas. Pero también supieron interpretar y adaptar la historia del traje a la expresividad de una nueva dramaturgia que, como en el caso de *Don Juan de España*, ofrecía una interpretación muy personal del mito castizo del don Juan.

Durante las seis décadas englobadas en el estudio, el teatro español fue absorbiendo las influencias foráneas en el vestuario teatral gracias al conocimiento que nuestros cómicos tenían de lo que se hacía en los escenarios europeos y por los tratados de declamación que incorporaban nociones básicas para orientar al actor sobre la manera de crear el personaje a través del vestido. En el plano escénico, la Compañía dramática María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza colaboró con su hacer teatral, durante los últimos años del XIX y las dos primeras décadas del XX, en la regeneración artística que necesitaba el teatro español. En cuanto al vestuario, la propia María Guerrero se encargó de diseñarlo inspirándose en la vestimenta de personajes históricos inmortalizados en grandes obras maestras de la pintura. De este modo, y siguiendo la línea reformadora iniciada por el actor François Joseph Talma, los personajes se creaban ante las pautas de veracidad y propiedad histórica, a menudo reñida con el lujo que solía desprenderse de este tipo de trajes. Lejos de cualquier polémica, su modo de entender el vestuario escénico contribuyó a mejorar la presencia del actor en el escenario y el conjunto de la plástica escénica.

El año 1916 marca un momento decisivo en nuestra investigación: Gregorio Martínez Sierra pone en marcha su proyecto de “Teatro de Arte”. Influenciado por el teatro simbolista francés y por el *modus operandi* de los Ballets Rusos de Diaghilev, creó equipos interdisciplinares donde la figura del artista plástico era clave en la constitución de la visualidad de las obras escénicas. No solo decorados y vestuario, sino cartelería, programas divulgativos y edición de los textos dramáticos fueron una labor concebida bajo un concepto de imagen global.

Los principios expuestos por Martínez Sierra en el folleto fundacional de su compañía evidencian *a priori* la importancia que el vestuario tenía para su proyecto teatral, proponiéndose que el escenario del Eslava se convirtiera en un escaparate de moda. Sin embargo, hemos evidenciado que los artistas no siempre consiguieron hacer prevalecer este objetivo, ya que en numerosas ocasiones el escenario fue un escaparate de la modernidad, pero de la modernidad que impregnaba los escenarios y no los comercios parisinos. En consecuencia, la idea primigenia de Martínez Sierra se incrementó y, retomando la impresión que produjeron los trajes de *El sapo enamorado* en Carmen de Burgos, el mayor disgusto que en más de una ocasión se pudieron llevar las damas del público sería comprobar que muchos de los patrones que vestían las actrices solo podían llevarse dentro del reino de la fantasía.

Pepe Zamora aportó la anhelada modernidad y fantasía al “Teatro de Arte”. La investigación sobre su trayectoria artística vinculada al vestuario teatral ha puesto de relieve su virtuosismo en el diseño de vestuarios sicalípticos en importantes teatros parisinos y en producciones españolas. Asimismo, hemos podido concretar que trabajando para Paul Poiret en París, conoció el aspecto más comprometido que trataban de imponer a la moda los nuevos modistos vinculados a la emergente Alta Costura: la liberación del cuerpo, que llevaba implícita la exhibición del mismo. Un objetivo que también tuvo su interpretación en el traje escénico, siendo la compañía de Diaghilev la más paradigmática al respecto. No obstante, una revisión de las primeras manifestaciones escénicas de los movimientos renovadores y vanguardistas nos ha servido para poner de relieve y justificar otras interpretaciones que surgieron en torno a la expresividad corporal y a la relación del traje con el cuerpo.

Aproximarnos al terreno de la moda también nos ha sido útil para remarcar la lucha que los modistos lideraban frente a las convenciones en la creación del traje. Ser considerados como artistas capaces de renovar la moda y, en consecuencia, imponer

ellos y no sus clientas de la alta sociedad los criterios de estilo, tuvo una repercusión especial en los escenarios al ser utilizados como escaparates donde mostrar las últimas tendencias del vestido. En un principio lo hicieron como modistos de ilustres actrices, como fue la relación establecida entre Jacques Doucet y Sarah Bernhardt y en segundo lugar, como Poiret, convirtiéndose en un emergente figurinista teatral sin por ello renunciar a su estética.

La consecuencia más inmediata de la confluencia entre moda y teatro fue que el público femenino veía el escenario como un espejo en el que mirarse y, por tanto, percibía los trajes que caracterizaban a las actrices como posibles modelos a imitar. En suma, el escenario era utilizado como un medio de difusión para la Alta Costura, de la misma manera que era un espacio experimental para los artistas plásticos que se acercaban hasta él. En cualquier caso, modistos o pintores volcaron sobre el escenario sus conceptos artísticos, provocando una situación inverosímil para el intérprete, actor o bailarín que vio como su cuerpo podía ser expuesto u ocultado por aparatosos trajes que condicionarían la creación del movimiento.

La participación de Rafael Barradas en el “Teatro de Arte” fue para el pintor uruguayo una oportunidad donde difundir, bien a través de la bidimensionalidad de la cartelería, folletos divulgativos e ilustraciones de libros o desde la tridimensionalidad del escenario, con los decorados y el vestuario, su visión particular sobre el arte. Deshumanizó a los actores de la compañía de Martínez Sierra en unos insignificantes insectos, ante la presencia de un público y una crítica que no pudo alcanzar a comprender, no aquellos trajes, sino el hecho de que Lorca se atreviera a poner en palabras de tan insignificantes seres un sentimiento tan humano como el amor. Además, fue el responsable de convertir a los actores en personajes de cuento para deleitar al público infantil con la magia del teatro. A través de la correspondencia con Torres-García y Martínez Sierra, hemos conocido su inquietud por el arte escénico y sus anhelos por ofrecer no solo una nueva visualidad a la escena, sino por concebir nuevos espectáculos que incorporar al repertorio del Eslava.

Barradas y Manuel Fontanals nos han permitido aproximarnos a la figura de Martínez Sierra como director y productor. En este ámbito, el epistolario y los justificantes de pago consultados han sido las pruebas más fehacientes que verifican el control que Martínez Sierra tenía como productor sobre el vestuario y la libertad creativa que tenían los artistas para diseñar los decorados y los trajes que les encargaba.

Manuel Fontanals, de los tres artistas abordados en la investigación, fue el más prolífico y el más ecléctico. Transformó y adaptó la historia del traje poniéndola al servicio de la puesta en escena y de las características físicas y psicológicas de los personajes y ofreció su visión particular de la tendencia orientalizante y exótica, tan bien divulgada por las producciones de los Ballets Rusos. Los detalles de sus figurines han desvelado que se enfrentaba a la labor de figurinismo no solo como un artista sino como alguien que conocía, o al menos, quería controlar, el proceso de creación del traje; las indicaciones apuntadas en los dibujos sobre tejidos y colores así lo indican.

Pero Manuel Fontanals, a la vez que nos ha permitido ver con más claridad la importancia que tenía el traje para Martínez Sierra, nos ha abierto el telón para sumergirnos en un universo tan fantástico como inesperado, protagonizado por unos seres extraños que parecen ser el proyecto de un teatro de marionetas o una consciente deshumanización del actor siguiendo la tendencia del teatro de vanguardia europeo por ocultar el cuerpo, iniciada en la escena del Eslava por Zamora y Barradas.

Esta investigación nos ha permitido, al mismo tiempo, poner en valor una serie de aspectos que merecerían ser desarrollados en futuros estudios, ya que el espacio que requieren no puede abordarse en nuestro discurso. Por ejemplo, el “género sicalíptico” posee un marco tan amplio en cuanto a número y tipos de producciones e intérpretes que merece investigaciones concretas que completen la dimensión plástica de su puesta en escena. Igualmente ocurre con las artistas vinculadas a este género, ya que presentan unas singulares personalidades que se reflejaron en el modo de vestir, tanto dentro como fuera de la escena. Pensamos en el caso particular de Tórtola Valencia, quien se diseñó parte de su vestuario escénico y dejó un importante legado de figurines y trajes que están por analizar.

Por otra parte, sería interesante comprobar si otras artistas españolas de este periodo utilizaron la relación entre el teatro y la Alta Costura del mismo modo que lo hizo Catalina Bárcena.

Entre los artistas vinculados al “Teatro de Arte”, vemos necesario profundizar en la figura de Pepe Zamora, ya que su prolífica y polifacética obra invita a realizar una revisión más completa de lo que abarca nuestro estudio. En concreto, sería muy interesante seguir analizando su labor como figurinista de revistas en los teatros parisienses y españoles. También nos ha abierto un interesante camino, junto con Paul

Poiret, para abordar la relación del cuerpo con las “arquitecturas textiles” que diseñaron en el ámbito de las fiestas y la escena.

En cuanto a las figuras de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, creemos que sus aportaciones al teatro español no han sido suficientemente valoradas. Conociendo el legado artístico y documental que ha quedado de sus proyectos, llama la atención que aún no se haya proyectado una muestra sobre el “Teatro de Arte”.

7. FUENTES

Relación de instituciones de cuyos fondos hemos obtenido documentación gráfica o escrita para la elaboración de esta investigación.

| | |
|---------|---|
| GMS-CB | Archivo Gregorio Martínez Sierra – Catalina Bárcena |
| AMF | Archivo Manuel de Falla, Granada |
| AMM | Archivo Municipal de Málaga |
| BAM | <i>Bauhaus-Archiv Museum</i> , Berlín |
| BMC | Biblioteca Municipal de Córdoba |
| BNE | Biblioteca Nacional de España, Madrid |
| BNF | <i>Bibliothèque Nationale de France</i> , París |
| BPM | Biblioteca Provincial de Málaga |
| MAE | <i>Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques</i> , Barcelona |
| CDT | Centro de Documentación Teatral, Madrid |
| CSV | Colección Sánchez Vigil |
| FFGL | Fundación Federico García Lorca, Madrid |
| FJD | Fundación Joaquín Díaz, Valladolid |
| FJM | Fundación Juan March, Madrid |
| KCI | Kyoto Costume Institute |
| LML | Legado María Lejárraga |
| LC | <i>Lybrary of Congress</i> , Washington |
| MHM | Museo de Historia de Madrid |
| MT-CIPE | Museo del Traje - Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid |
| MNCARS | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid |
| MNP | Museo Nacional del Prado, Madrid |
| MNT | Museo Nacional del Teatro, Almagro |
| MPM | Museo Picasso, Málaga |

| | |
|------|--|
| MDB | <i>Museu del Disseny</i> , Barcelona |
| MNAC | <i>Museu Nacional d'Art de Catalunya</i> , Barcelona |
| MOMA | <i>Museum of Modern Art</i> , Nueva York |
| NGA | National Gallery of Australia, Camberra |
| PG | <i>Palais Galliera. Musée de la Mode de la Ville</i> , París |
| MMA | <i>The Metropolitan Museum of Art</i> , Nueva York |
| V&A | <i>Victoria & Albert Museum</i> , Londres |

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Bibliografía general

- ARIÈS, P. y DUBY, G. (dirs.): *Historia de la vida privada. Tomo 4, De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Taurus, 1993.
- AZAÑA, M.: *Cartas 1917-1935 (inéditas). Manuel Azaña. Cipriano de Rivas Cherif*. Valencia, Pre-Textos, 1991.
- AZNAR SOLER, M.: *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia, Universitat de València, 1993.
- BARBIER, M. y BOUCHER, S.: *Lencería*. Madrid, Edimat, 2008.
- BANDRÉS OTO, M.: *El vestido y la moda*. Barcelona, Larousse, 1998.
- BAXTER-WRIGHT, E., CLARKSON, K. y KENNEDY, S.: *Moda vintage. La evolución de la moda y el vestido en los últimos cien años*. Barcelona, Parramón, 2008.
- BARRERA LÓPEZ, B., “Personificación e iconografía de la ‘mujer moderna’. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España”. *Trocadero: revista de historia moderna y contemporánea* nº 26, 2014, pp. 221-240.
- BARTHES, R.: *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, Paidós, 2003.
- *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- BATLLE I JORDÀ, C.: *Adrià Gual (1891-1902), per un teatro simbolista*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2001.
- BAUDELAIRE, C.: *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2007.
- BEATON, C.: *El espejo de la moda*. Barcelona, Vergara, 2010.
- BERNIS, C.: *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid, Ediciones el Viso, 2001.
- *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERTHOLD M.: *Historia social del teatro*, vols. I y II. Madrid, Labor, 1974.
- BLACKMAN, C.: *100 años de ilustración de moda*. Barcelona, Blume, 2007.
- BOBES NAVES, M. C. (ed.): *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 2010.
- BERENGUER, Á.: *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid, Taurus, 1992.
- BOUCHER, F.: *Historia del traje en occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- BOZAL, V.: *Arte de vanguardia: un nuevo lenguaje*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970.
- BRANDSTETTER, G.: *Poetics of dance. Body, image and space in the historical avant-gardes*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

- BRAUN, E.: *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Galerna, 1992.
- BRAVO, I.: *L'escenografia catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- BRAVO-VILLASANTE, C., “Las hadas a la moda”. *CLIJ, Cuadernos de literatura infantil y juvenil* n° 25, pp. 36-39.
- BROZAS POLO, M. P.: *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- BRIHUEGA, J.: *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.
- *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*. Madrid, Cátedra, 1979.
- BURGOS, C. de: *El arte de ser mujer*. [¿1920?] Biblok Book Export, 2014.
- BURMANN, C.: *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid, Fundación Jorge Juan, 2009.
- CARMONA, E.: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga. Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos, 1985.
- *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*. [Cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- CASTILLO, A. del: *José María Sert: su vida y su obra*. Barcelona, Argos, 1947.
- CERRILLO, L.: *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Madrid, Siruela, 2010.
- CERVERA, J.: *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional, 1982.
- CLARK, K.: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza, 2002.
- CUEVAS GARCÍA, C. (ed.): *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.
- DECAUX, A.: *Offenbach, rey del Segundo Imperio*. Buenos Aires, Librairie Academique Perrin, 1987.
- DESLANDRES, Y.: *El traje, imagen del hombre*. Barcelona, Tusquets, 1987.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: *El nuevo romanticismo*. Madrid, José Esteban, 1985.
- DÍAZ MARCOS, A. M.: *La edad de seda*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española (23ª ed.)*. Madrid, Espasa Calpe, 2014.
- Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 1927.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A. (dir.): *Historia de España*. Barcelona, Planeta, 1990.
- DUNCAN, A.: *Art Déco*. London, Thames and Hudson, 1988.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A.: *Dos siglos de imagen de Andalucía*. Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2006.
- ESPEGEL, C.: *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires, Nobuko, 2007.

- FAERNA, J. M., “Luisa Casati: la mujer dandi”. *Descubrir el Arte* nº 193, 2015, pp. 77-92.
- FAVA, A.: *La máscara cómica en la Comedia dell’Arte*. L’Aquila, Arscomica, 2007.
- FEIERABEND, P. (dir.): *Moda. El siglo de los diseñadores, 1900-1999*. Madrid, Könemann, 2000.
- FLÜGEL, J. C.: *Psicología del vestido*. Buenos Aires, Paidós, 1964.
- FUKAI, A. (dir.): *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. Tomo II: siglo XX*. Colonia, Taschen, 2005.
- GALÁN, E. V.: *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1994.
- GARAFOLA, L.: *Diaghilev’s Ballets Russes*. New York, Oxford University Press, 1989.
- GARCÍA, M. A., “Moda, modernidad y literatura”, en MONTROYA, M. I. (ed.): *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad. Las referencias estéticas de la moda*. Granada, Universidad de Granada, 2001.
- GARCÍA GARCÍA, P.: *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. (Tesis doctoral inédita). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- GARCÍA LORCA, F.: *Teatro inédito de juventud*. Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA LORENZO, L.: *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- GENTILI, L.: *Teatro de avanguardia nella Spagna del primo novecento: Cipriano de Rivas Cherif*. Roma, Bulzoni, 1993.
- GIL, R.: *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes. Adaptados a la predicación cristiana*. Barcelona, CLIE, 2006.
- GIL FONBELLIDA, M. C.: *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*. Madrid, Fundamentos, 2003.
- GOFFMAN, E.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1959.
- GÓMEZ CARRILLO, E.: *La mujer y la moda*. Madrid, Mundo Latino, 1920.
- *El libro de las mujeres*. Madrid, Mundo Latino, 1919.
- *El reino de la frivolidad*. Madrid, Renacimiento, 1923.
- *Psicología de la moda femenina*. Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1917.
- *Sensaciones de París y de Madrid*. París, Garnier, 1900.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Ismos*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999.
- *Teatro muerto*. Madrid, Cátedra, 1995.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. y GONZÁLEZ RODAO, C. (coords.): *Museo del traje. Guía 2006*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

- GÓNZALEZ, A. J., “Indumentaria escénica en las comedias del Siglo de Oro”. *Contraluz. Revista de investigación teatral* nº1, 2006, pp. 7-76.
- GORCE, J. de la (ed.): *Iconographie et arts du spectacle*. París, Klincksieck, 1996.
- HOLLANDER, A.: *Feeding the Eye*. Berkeley, University of California Press, 1999.
- JOVER ZAMORA, J. M. (dir.): *Historia de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- KENEDDY, D.: *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1995.
- *Costume and fashion: a concise history*. London, Thames and Hudson, 1986.
- LIPOVETSKY, G.: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- LLORENS, T. (coord.): *Pintura catalana. Del naturalismo al “neuentisme”*. Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2004.
- MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- MANGINI, S.: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península HCS, 2001.
- MARTIN, R. y KODA, H.: *Orientalism. Visions of the east in western dress*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994.
- MASSIP, F., “El análisis del teatro a través de la iconografía”. *Gestos* nº 37, 2004, pp. 11-30.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.): *Historia de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008.
- MENTEN, T.: *Advertising art in the art deco style*. New York, Dover, 1975.
- MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2004.
- MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*, vol. II. Madrid, Gredos, 1977.
- MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*, vol. I. Madrid, Gredos, 2007.
- MONLLEÓ PERIS, R., “Cultura urbana femenina y espacios de ocio en Castellón a finales del siglo XIX”. *Dossiers Feministes* nº 10, 2007, pp. 1221-155.
- MUÑOZ MORILLEJO, J.: *Escenografía española*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.
- NADOOLMAN LANDIS, D.: *Diseñadores de vestuario*. Barcelona, Océano, 2003.
- NOCHLIN, L.: *Realismo, la pittura in Europa nel XIX secolo*. Torino, Giulio Einaudi, 1971.
- OCAÑA, M. T. (dir.): *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona, Museo Picasso Barcelona, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- OSBORNE, R., “Simmel y la ‘cultura femenina’ (Las múltiples lecturas de unos viejos textos)”. *Reis, Revista española de investigaciones sociológicas* nº 40, 1987, pp. 97-111.

- PENA GONZÁLEZ, P.: *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.
- PEREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- PEVSNER, N. *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2003.
- POLLOCK, G.: *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- POOKE, G. y NEWALL, D.: *Arte básico*. Madrid, Cátedra, 2010.
- PRIETO STAMBAUGH, A., “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Cuadernos de investigación teatral* nº 1, nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (Citru), Conaculta, pp. 52-61.
- RAMÍREZ, J. A.: *Corpus solus*. Madrid, Siruela, 2003.
- *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2006.
- (dir.): *Historia del arte. 4. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1997.
- REYERO HERMOSILLA, C.: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.
- RODRÍGUEZ, J. C.: *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla, Renacimiento, 1994.
- SAN JOSÉ DE LA TORRE, D.: *Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos del siglo*. Madrid, Instituto Editorial Reus, 1952.
- SAURET GUERRERO, T.: *Bernardo Fernández Bádenes (Valencia, 1835 – Málaga, 1885)*. Málaga, Benedicto Editores, 1996.
- *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987.
- *José Denis Belgrano: pintor malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX, 1844-1917*. Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1979.
- SCOPA, O.: *Nostálgicos de aristocracia. El siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*. Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2005.
- SEOANE, M. C. y SAIZ, M. D.: *Historia del periodismo en España. Vol. 3, El siglo XX: 1898-1936*. Madrid, Alianza, 1998.
- SERRANO, C. y SALAÜN, S. (eds.): *Los felices años 20. España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.
- SHERINGHAM, G.: *Design in the theatre*. London, Waterlow and Sons, 1967.
- SIMMEL, G.: *Filosofía de la moda*. Madrid, Casimiro, 2014.
- *Cultura femenina*. México. Espasa-Calpe Mexicana, 1961.
- SQUICCIARINO, N.: *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, Cátedra, 1990.
- SOUSA CONGOSTO, F. de: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Istmo, 2007.
- STANISLAVSKI, C.: *El arte escénico*. México, Siglo Veintiuno, 1985.

- *Mi vida en el arte*. Buenos Aires, Quetzal, 1981.
- *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1986.
- TROY, N. J.: *Couture culture. A study in modern art and fashion*. Cambridge, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology, 2003.
- UTRERA, R.: *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC, 1985.
- *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.
- VALLE-INCLÁN, R. del: *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia, Pre-Textos, 1994.
- VILLENAL, A. de: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- VV.AA.: *España, vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- WORSLEY, H.: *Décadas de moda*. Londres, Konemann/Getty Images, 2004.
- ZUBIAURRE, M.: *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2014.

8.2. Bibliografía específica

- ABRAHAM, L. E., “Ubú Rey de Alfred Jarry”, en BARRIENTOS GARCÍA, J. L. (dir.): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 289-312.
- AGUILERA SASTRE, J., “Cipriano de Rivas Cherif, primer director de escena moderno en España”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 216-220.
- *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939): ideología y estética*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- “Feminismo y teatro. Los Martínez Sierra ante *Casa de Muñecas*”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, vol. 39, nº 2, 2014, pp. 307-340.
- “La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español. ‘El mirlo blanco’ y ‘El cántaro roto’ (1926-1927)”. *Segismundo, revista hispánica de teatro* nº 39-40, 1984, pp. 233-247.
- “Primeros Pasos de la dirección de escena en España (1900-1939)”. *ADE* nº 100, abril-junio 2004, pp. 62-74.
- “Tradición y modernidad: la cuestión del teatro nacional en España (1900-1910)” en SALAÜN, S., RICCI, E. y SALGUES, M. (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, 2000, pp. 185-216.
- AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M., “Albores de la dirección escénica en el teatro español”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 156-163.
- ALONSO DE SANTOS, J. L.: *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, Castalia, 2007

- AMORÓS, A., “Martínez Sierra y el Teatro del Arte”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 213-216.
- AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999.
- Apuntes sobre la Real Academia de Declamación y Buenas Letras de Málaga*. Málaga, Tipografía V. Giral, 1915.
- ANDURA VARELA, F. (coord.): *Cuatro siglos de Teatro en Madrid*. Madrid. [Cat. exp.] Madrid, Apsel, 1992.
- ARAQUISTÁIN, L.: *La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino, 1930.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, C., “La realidad del vestido en la España barroca”, en REYES PEÑA, M. de los (dir.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.
- BARREIRO, J. “Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad”. *Dossiers feministes* nº 10, 2007, pp. 85-100.
- BARREIRO SÁNCHEZ, S., “La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y Los Bufos Madrileños”. *Stichomythia: revista de teatro español contemporáneo* nº 8, 2009, pp. 96-107.
- BARTOLOZZI, S.: *Pinocho-Chapete*. [1928] Madrid, Gahe, 1967.
- *Viaje de Pinocho a la Luna*. [1918] Madrid, Saturnino Calleja, 1935.
- BENAVENTE, J.: *Conferencias*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1924.
- *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1964.
- *Plan de estudios para una escuela de arte escénico*. Madrid, M. Aguilar, 1940.
- BERGGRUEN, O. y HOLLEIN, M. (eds.): *Picasso and the theater*. [Cat. exp.] Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.
- BLASCO MAGRANER, J. S., “Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña”. *Cuaderno de Bellas Artes* nº 34, 2014, pp. 1-340.
- BORRÁS, T., “Los amigos del Teatro...”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*. Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, pp. 9-16.
- BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (dirs.): *Barradas. Exposición antológica. 1890-1929*. [Cat. exp.] Comunidad de Madrid/Generalitat de Catalunya/Gobierno de Aragón, 1992.
- BURGOS, C. de: *Confidencias de artistas*. Madrid, Juan Pueyo, 1917.
- CADENA, J. J.: *El arte de declamar*. Madrid, Prensa Popular, 1921.
- CAMACHO CABRERA, E., “La escenografía del vestuario teatral: Matisse, Léger, Goncharova, Picasso, Gris, De Chirico”. *ADE* nº 116, 2007, pp. 137-143.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L., “Cronología de María Guerrero”. *La Ratonera, Revista Asturiana de Teatro* nº 23, mayo 2008, pp. 118-123.
- CAÑIZARES, N., “María Guerrero: ‘la buena estrella’”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 234-237.
- CARNER, S.: *Tratado de Arte Escénico*. Barcelona, La Hormiga de Oro, 1890.

- CASARES RODICIO, E., “El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español”. *Anuario Musical* nº 48, 1993, pp. 217-228.
- “El teatro musical en España (1800-1939)”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del Teatro Español*, tomo II. Madrid, Gredos, 2003, pp. 2051-2084.
- *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.
- (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*, vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999, pp. 147-172.
- CEJADOR, J., “Acerca del feminismo”, en MARTÍNEZ SIERRA, G.: *La mujer moderna*. Madrid, La Estrella, 1920, p. 57-60.
- CERRILLO, L., “Paul Poiret y el Art Decó”. *Anales de Historia del Arte* nº extraordinario 1, 2008, pp. 513-525.
- CHAVARRÍA, X., “Tu traje es un campo de batalla”. *ADE* nº 116, 2007, pp. 115-122.
- CHECA PUERTA, J. E.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- CIURANS, E., “Adrià Gual y el teatro catalán”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 204-208.
- CIURANS, E., “El teatro catalán: una dramaturgia de la imagen”, en PELLETTIERI, O. (ed.): *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2005, pp. 315-322.
- CLÚA, I., “Idolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”. *Lectures du genre* nº 11, 2013, pp. 13-26.
- “El cuerpo como escenario: actrices e históricas en el fin de siècle”. *Dossiers feministes* nº 10, 2007, pp. 157-172.
- COTELO GARCÍA, R.: *Vocabulario de la indumentaria en la Edad de Plata*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2014.
- CUNNINGHAM, P. A.: *Reforming women’s fashion, 1850-1920. Politics, health and art*. Kent, Ohio, The Kent State University Press, 2003.
- DELEITO Y PIÑUELA, J.: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I, Teatros de Declamación: Español, Comedia, Princesa, Novedades, Lara*. Madrid, Saturnino Calleja, 1946.
- *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- DIAZ DE ESCOVAR, N.: *Conocimientos escénicos para uso de los alumnos de la Academia Provincial de Declamación de Málaga*. Málaga, Imprenta de Antonio Urbano, 1898.
- DIAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. P.: *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*. Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- DICENTA, M., “Mis 25 años de teatro (1924-1950)”. *Teatro: revista internacional de la escena* nº 16, 1955, pp. 49-51.

- DIDEROT, D.: *La paradoja del comediante*. Madrid, Mondadori, 1990.
- DÍEZ-CANEDO, E.: *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936. I, Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos de siglo*. México, Joaquín Moritz, 1968.
- DOMENECH, R. (ed.): *“La casa de Bernarda Alba” y el teatro de García Lorca*. Madrid, Cátedra, 1985.
- DOUGHERTY, D., “Una iniciativa de reforma teatral: el grupo ‘Teatro de Arte’ (1908-1911)”, en PEIRA, P. et al. (coords.): *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV. Madrid, Castalia, 1988, pp. 177-191.
- DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.: *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992/1990.
- *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos 1990.
- ECHARRI, M. y SAN MIGUEL, E., “La realización del vestuario de espectáculo”. *ADE* nº 116, 2007, pp. 144-147.
- ERTÉ: *Things I Remember. An Autobiography*. New York, The New York Times Book Co., 1974.
- ESPÍN TEMPLADO, M. P.: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, tomos I y II. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia, Tirant Humanidades, 2011.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, E.: *Nuevo escenario*. Barcelona, Lux, 1928.
- EZAMA GIL, A., “Un artículo olvidado de *Clarín* sobre María Guerrero”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* nº 130, abril-junio 1989, pp. 263-274.
- FLORENCIA HEREDIA, M., “María Guerrero: embajadora cultural de España en Argentina”, en PELLETTIERI, O. (dir.): *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires, Galerna, 2006, pp. 59-74.
- FRANCÉS, J.: *El año artístico. 1916*. Madrid, Mundo Latino, 1917.
- FROST, P. (dir.): *Vintage Couture. Christie’s. London, 29-11-2012*. [Cat. subasta]
- FUSTER DEL ALCÁZAR, E.: *El mercader de ilusiones*. Madrid, Iberautor, 2003.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T., “El teatro dei Piccolli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos”. *Teatro: revista de estudios teatrales* nº 11, 1997, pp. 135-153.
- GARCÍA GODOY, M. T., “El vocabulario de la moda en el primer tercio del XIX: el diccionario de los flamantes”, en MONTOYA, M. I. (ed.): *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad. Las referencias estéticas de la moda*. Granada, Universidad de Granada, 2001.
- GARCÍA LORCA, F.: *El maleficio de la mariposa*. [Edición de Piero Menarini]. Madrid, Cátedra, 1999.
- GARCÍA LORENZO, L., “Don Juan... y siempre al final de la muerte (De Valle Inclán a Martínez Sierra)”. *Segismundo* nº 17-18, vol. 9, 1973, pp. 49-75.

- “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”. *Segismundo* nº 5-6, 1967, pp. 191-199.
- GARCÍA PADRINO, J., “El ‘Pinocho’, de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad”. *Didáctica (Lengua y literatura)* nº 14, 2002, pp. 129-143.
- GARCÍA SEDAS, P.: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas: un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona, Parsifal, 2001.
- *Joaquím Torres-García, epistolari català 1909-1936*. Barcelona, Curial-Abadía de Monserrat, 1997.
- GIBSON, I., “En torno al primer estreno de Lorca”, en DOMÉNECH, R. (ed.): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 57-76.
- GÓMEZ GARCÍA, M.: *Diccionario Akal del Teatro*. Madrid, Akal, 1997.
- GONZÁLEZ, A. J. “Indumentaria escénica en las comedias del Siglo de Oro”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* nº 1, 2006, PP.7-98.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L., SUÁREZ-PAJARES, J. y ARCE BUENO, J. (eds.): *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Historia del Arte de Málaga. Artes escénicas en Málaga*, tomo 24. Málaga, Prensa Malagueña, 2011.
- GRANDA, J. J.: *RESAD. Historia de una escuela centenaria*. Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.
- “La enseñanza teatral en España en la primera mitad del siglo XX”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 318-325.
- GRANDES ROSALES, M. A.: *La noche esteticista de Edward Gordon Craig*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997.
- GUERRERO ZAMORA, J.: *Historia del teatro contemporáneo*, tomos 1-2. Barcelona, Juan Flors, 1961
- HERRERA, A. (coord.): *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. [Cat. exp.] Madrid, Obra social Caja Madrid, 2009.
- HORMIGÓN, J. A., “Inicios de la dirección de escena en España”. *ADE* nº 100, abril-junio 2004, pp. 52-61.
- HUERTA CALVO, J.: *El teatro en el siglo XX*. Madrid, Playor, 1985.
- INGLES, E.: *Bakst. The art of Theatre and Dance*. London, Parkstone, 2000.
- INNES, C.: *Avant garde theatre: 1892-1992*. London, Routledge, 1994.
- *Holy Theatre: Ritual and the Avant Gard*. New York, Cambridge University Press, 1981.
- ISBERT, P.: *Mi vida artística. Memorias. Su teatro, su cine, su época*. Molina de Segura, Nausicaä, 2009.
- JOYA, J. M., “El actor en la primera mitad del siglo XX”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 220-233.

- JULLIEN, D.: *Les amoureux de Shéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*. Genève, Droz, 2009.
- KIRKPATRICK, S.: *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la mujer, 2003.
- KOWZAN, T.: *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992.
- KUNICKA, E., “La presencia del personaje marionetizado en los escenarios españoles en los años 20 y 30 del siglo XX”. *Itinerarios* vol. 16, 2012, pp. 153-168.
- “La recuperación del guiñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca”. *Theatralia* nº 11, 2009, p. 185-196.
- LABRADOR BEN, J. M. y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A.: *Teatro frívolo y teatro selecto. La producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)*. Madrid, CSIC, 2005.
- LAGOS, M., “El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939)”. *ADE* nº 77, 1999, pp. 264-274.
- LAVER, J.: *Costume in the theatre*. London, George G. Harrap, 1964.
- La historia del Teatro Español*, fascículo III. Madrid, Unión de Actores, 1983.
- LÉAL, B (comisaria): *Picasso, el sombrero de tres picos: dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. [Cat. exp.] Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- LEVY, E., “Futurist influences upon early twentieth-century music”, en BERGHAUS, G. (ed.): *International Futurism in Arts and Literature*. Berlín, De Gruyter, 2000.
- LISSORGUES, Y. (ed.): *Realismo y Naturalismo en España. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- LÓPEZ PINILLOS, J.: *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*. Madrid, Pueyo, 1920.
- LUMBRERAS, S., “Sobre indumentarias escénicas y la construcción de las apariencias”. *ADE* nº 116, 2007, pp. 105-109.
- MAÑUECO RUIZ, Á.: *La mujer en el teatro español del periodo de la II República*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- MARQUINA, E., “Catalina”, en MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*. Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, pp. 51-68.
- MARTÍNEZ DE LA PERA CELADA, E. (dir.): *Inspiraciones. Mariano Fortuny y Madrazo*. [Cat. exp.] Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- MARTÍNEZ ESPADA, M.: *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1947.
- MARTÍNEZ ROGER, A. (coord.): *Adolphe Appia. Escenografías*. [Cat. exp.] Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004.

- MARTÍNEZ SIERRA, G.: *El poema del trabajo. Diálogos fantásticos, Flores de escarcha*. Madrid, Estrella, 1921.
- *Feminismo, feminidad, españolismo*. Madrid, Juan Pueyo, 1917.
- *La mujer moderna*. Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
- (ed.): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*. Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926.
- MARTÍNEZ SIERRA, M.: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MATÍA POLO, I., “En el Eslava con Martínez Sierra: La colaboración de Encarnación López Júlvez ‘La Argentinita’ con el Teatro renovador del Arte”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* nº 10, 2014, pp. 43-59.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C.: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- MESA, E. de: *Apostillas a la escena*. Madrid, Renacimiento, 1929.
- MILÁ I FONTANALS, M.: *Manual de declamación*. Barcelona, Imprenta y Fundición de Pons y C., 1848.
- MILLÁ GACIO, L.: *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona, Biblioteca Teatro Mundial, 1914.
- MIRALLES, F., SANTOS TORROELLA, R. y GARCÍA-SEDAS, P.: *Barradas a L'Hospitalet, 1925-1928*. [Cat. Exp.] L'Hospitalet, Ajuntament de l'Hospitalet, 1993.
- MONTIJANO RUIZ, J. J.: *Aproximación a la historia del teatro frívolo español*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid, Fundamentos, 2010.
- *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. (Tesis doctoral) Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- *Madrid frívolo. Breve historia de la revista musical madrileña y los teatros que la albergaron*. Madrid, Ediciones La Librería, 2013.
- *Una aportación al estudio de la historia escénica española. El problema en la denominación de los subgéneros teatrales*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- MORATÓ, C.: *Divas rebeldes*. Barcelona, Plaza Janés, 2010.
- MUÑOZ, M.: *Historia del teatro en España. 3. La zarzuela y el género chico*. Madrid, Tesoro, 1965.
- MURGA, I.: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* nº 85-86, 2012, pp. 11-24.
- *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- NAVAS, F.: *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*. El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928.

- NIEVA, F.: *Las cosas como fueron*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2000.
- NIEVA DE LA PAZ, P.: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Filología, 1993.
- NOMBELA, J.: *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del Arte Teatral*. Madrid, Imprenta del Hospicio, 1880.
- NOMMICK, Y. y ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: *Los Ballets Rusos de Diaghilev y España*. Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.
- NÚÑEZ PUENTE, S., “Dos cartas inéditas de María Lejárraga dirigidas a Gregorio Martínez Sierra”. *Signa* nº 17, 2008, pp. 283-291.
- O’CONNOR, P. W.: *Gregorio y María Martínez Sierra: crónica de una colaboración*. Madrid, Julia García Verdugo, 1987.
- *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- OLIVA, C.: *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis, 2004.
- *Historia gráfica del arte escénico*. Murcia, Universidad de Murcia-Consejería de Educación, 2010.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2008.
- OSMA, G. de: *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*. Barcelona, Elba, 2010.
- PACO NAVARRO, J. de: *José Crespo. Memorias de un actor*. Murcia, Consejería de Cultura, 1994.
- PAEPE, C. de (dir.): *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Volumen IV. Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*. Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996.
- PALAU DE NEMES, G., “La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas”. *Revue belge de philologie et d’histoire* vol. 40-3, 1962, pp. 714-728.
- PAVIS, P.: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 2002.
- *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- PAZ, M. (coord.): *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- PELÁEZ IZQUIERDO, M. J.: *Hacia una escenografía del cuerpo y del género en la dramaturgia anglo-americana*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- PELÁEZ MARTÍN, A., “Cincuenta años vistiendo a los clásicos: la indumentaria teatral en los Teatros Oficiales (1940-1990)”, en REYES PEÑA, M. de los (dir.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- “El arte escénico en la Edad de Plata”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del Teatro Español*, tomo II. Madrid, Gredos, 2003, pp. 2201-2238.

- *La moda y los clásicos. Colección de Alta Costura en el Museo Nacional del Teatro*. Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2009.
- (ed.): *Vestir el género frívolo. Álvaro Retana*. Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2006.
- PELÁEZ MARTÍN, A. y ANDURA, F. (coords.): *Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José de Zamora*. [Cat. exp.] Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- (coords.): *50 Años de figurinismo teatral en España. Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.
- (coords.): *El teatro en Madrid, 1583-1925*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.
- PERALTA GILABERT, R.: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid, Fundamentos, 2007.
- PÉREZ DE AYALA, R.: *Las máscaras*, vol. I y II. Madrid, Renacimiento, 1924.
- PLAZA CHILLÓN, J. L.: *Clasicismo y vanguardia en "La Barraca" de F. García Lorca, 1932-1937 (de pintura y teatro)*. Granada, Comares, 2001.
- *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada, Fundación Caja de Granada, 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 teatrales* nº 13-14, 1998-2001, pp. 95-135.
- POIRET, P.: *Vistiendo la época*. Barcelona, Parsifal, 1989.
- POLO BROZAS, M. P.: *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- PRITCHARD, J. (ed.): *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2011.
- PURVIS, A., RAND, P. y WINESTEIN, A. (eds.): *The Ballets Russes and the art of design*. New York, Monacelli Press, 2009.
- QUERALT, M. P.: *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*. Barcelona, Lumen, 2005.
- RAMÍREZ, J.: *Catalina Bárcena*. Caracas, 1928.
- REBOLLO CALZADA, M.: "La propuesta teatral de los *Teatros de Arte* en España (1900-1930)". *Teatro. Revista de estudios teatrales* nº 19, 2003, pp. 135-146.
- *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004.
- RESMA, J. de: *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.* Madrid, Joachin Ibarra, 1783.
- RETANA, Á.: *Historia del arte frívolo*. Madrid, Tesoro, 1964.
- REYERO HERMOSILLA, C.: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- RIVAS CHERIF, C. de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*. Valencia, Pre-Textos, 1991.

- ROMERO GÓMEZ, Y. (comisaria): *Escenografías para Manuel de Falla 1919-1996: Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa*. [Cat. exp.] Granada, diputación Provincial de Granada, 1996.
- RODRIGO, A.: *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid, Algaba, 2005.
- ROGER MARTÍNEZ, A., “El cuerpo permanece: una escenografía de Fernand Léger”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* nº 3, 1999, pp. 37-44.
- ROMEA, J.: *Ideas generales sobre el Arte del Teatro. Para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1858.
- ROMERO FERRER, A.: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993.
- ROMERO MUÑOZ, C., “Carteles de Barradas para el ‘Teatro de Arte’ de Martínez Sierra”. *ADE* nº 60-61, julio-septiembre 1997, pp. 167-170.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., “Anselmo González, ‘Alejandro Miquis’”. *ADE* nº 77, octubre 1999, p. 288.
- “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del Teatro Español*, tomo II. Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1844.
- “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en LISSORGUES, Y (ed.): *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- *El teatro en el siglo XIX*. Madrid, Playor, 1983.
- *El Teatro poético en España, del Modernismo a las Vanguardias*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.
- (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”, en DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.: *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, CSIC, 1992, pp. 255-263.
- RUIZ MORCUENDE, F., “Sicalíptico y sicalipsis”. *Revista de Filología Española*, tomo VI, 1919, p. 394.
- “Suripanta”. *Revista de Filología Española*, tomo VI, 1919, pp. 310-312.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1989.
- *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Cátedra, 2000.
- SAINZ DE ROBLES, F. C.: *Los antiguos teatros de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- SALAÜN, S.: *El cuplé, (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”. *Dossiers Feministes* nº 10, 2007, pp. 63-83.

- “La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina”, en GONZÁLEZ PEÑA, M. L., SUÁREZ-PAJARES, J. y ARCE BUENO, J. (eds.): *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- SALAÜN, S., RICCI, E. y SALGUES, M. (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, 2005.
- SALAZAR, A., “Notas. Diaghileff”. *Revista de Occidente* nº 76, 1929, pp. 121-133.
- SAN MARTÍN, A. de: *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo*. Madrid, Imprenta Española, 1870.
- SÁNCHEZ, J. A. (ed.): *El arte de la danza y otros escritos. Isadora Duncan*. Madrid, Akal, 2003.
- (ed.): *La escena moderna*. Madrid, Akal, 1999.
- “Teatros y artes del cuerpo”, en SÁNCHEZ, J. A. (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 57-102.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, I.: *María Guerrero*. Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M., “Colección de documentos del escritor y editor Gregorio Martínez Sierra: recuperación y tratamiento”. *Revista General de Información y Documentación* vol. 19, nº 1, 2009, pp. 317-340.
- SASSONE, F.: *María Guerrero (La grande), primera actriz de los teatros de todas las Españas*. Madrid, Escelicer, 1943.
- SCHLEMMER, O., “Hombre y figura artística (1925)”, en SÁNCHEZ, J. A. (ed.): *La escena moderna*. Madrid, Akal, 1999, pp. 180-190.
- SCHOUVALOFF, A.: *Bozzetti di scena e costumi. Collezione Thyssen-Bornemisza*. London, Sotheby’s Publications, 1987.
- *The Art of Ballets Russes. The Serge Lifar Collection of theater designs, costumes and paintings at the Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut*. [Cat. exp.] New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1998.
- TAIROV, A., “El teatro liberado (1923)”, en SÁNCHEZ, J. A. (ed.): *La escena moderna*. Madrid, Akal, 1999, pp. 302-315.
- THATCHER GIES, D.: *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P.: *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- TRÖSTER, F.: *Costumes the theatre*. Prague, Artia, 1962.
- “Paul Poiret’s Minaret style: Originality, reproduction and Art in Fashion”. *Fashion Theory* vol. 6, 2002, pp. 117-144.
- TUDA RODRÍGUEZ, I. (ed.): *Jeanne Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Artistas de la escena*, tomo II. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2006.
- UNAMUNO, M. de, “La regeneración del teatro español” [1896], en UNAMUNO, M. de: *Obras completas, VIII. Ensayos*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

- URDIALES, A., “Mucho más que moda y suave decadencia”. *Educación y Biblioteca* n° 164, marzo-abril 2008, pp. 12-16.
- URIARTE, L.: *El retablo de Talía*. Madrid, Imprenta Española, 1918.
- VALBUENA PRAT, Á.: *Historia del teatro español*. Barcelona, Moguer, 1956.
- VELA, D.: *Salvador Bartolozzi. Narrativa y Teatro para Niños* (Tesis doctoral inédita). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- VELÁZQUEZ, V., “Conversando con Yvonne Blake y Pedro Moreno”. *ADE* n° 116, 2007, pp. 123-129.
- VILA SAN-JUAN, P.: *Memorias de Enrique Borrás*. Barcelona, AHR, 1956.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. y DOUGHERTY, D.: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid, Tabapress, 1992.
- *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- VÍLLORA, P. (ed.): *Teatro Frívolo. El joven Telémaco, La corte de Faraón, Las Leandras*. Madrid, Fundamentos, 2006.
- YAURI, A.: *El diseño del vestuario teatral*. Perú, Servicio de Publicaciones 1972.
- ZAMORA, J.: *Princesas de Aquelarre y otros relatos eróticos*. Sevilla, Renacimiento, 2012.
- ZAYAS DE LIMA, P., “Cuerpo, traje y mirada: reflexiones sobre el vestuario teatral”, en PELLETTIERI, O. (ed.): *El teatro y sus claves*. Buenos Aires, Galerna, 1996, pp. 23-68.

8.2.1. Textos dramáticos

- ABRIL, M.: *La princesa que se chupaba el dedo*. Madrid, Renacimiento, 1918.
- BENAVENTE, J.: *La comida de las fieras*. Madrid, Sociedad de autores españoles, 1913.
- *La losa de los sueños*. Madrid, Administración de las obras teatrales, 1922.
- *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra, 1993.
- BORRÁS, T.: *El Sapo Enamorado*. Madrid, Rivadeneyra, 1921.
- DUMAS, A.: *La dama de las camelias*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1892.
- FALLA, M. de y MARTÍNEZ SIERRA, G.: *El amor brujo*. Madrid, Imprenta Velasco, 1915.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Los medios seres. Comedia en tres actos”. *Revista de Occidente* n° 76, octubre 1929, pp. 87-119.
- GRAU, J.: *El hijo pródigo*. Madrid, Atenea, 1918.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, J. M.: *1864 y 1865*. Madrid. Imprenta de Anselmo Santa Coloma, 1865.
- KOKOSCHKA, O.: *Mörder Hoffnung der Frauen*. Berlín, Geschrieben, 1907.

- LÓPEZ, S.: *Mario y María*. Madrid, Sociedad de autores españoles, 1917.
- MARQUINA, E.: *El pavo real*. Madrid, Reus, 1922.
- *Las flores de Aragón*. Madrid, Renacimiento, 1915.
- MARTÍNEZ SIERRA, G.: *Amanecer. Las golondrinas. El ideal*. Madrid, Estrella, 1921.
- *Don Juan de España*. Madrid, Estrella, 1921.
- *El reino de Dios. La adúltera penitente. Navidad*. Madrid, Estrella, 1922.
- *Madame Pepita*. Madrid, Prensa Moderna, 1912.
- *Pasión Lunática. La selva muda. Égloga. Cuento de labios en flor*. París, Garnier Hermanos, s/d.
- *Teatro de ensueño*. Madrid, Renacimiento, 2011.
- *Triángulo. La hora del diablo*. Madrid, Renacimiento, 1930.
- MOLIÈRE: *El médico a palos*. Santiago de Chile, Pehuén editores, 2001.
- PÉREZ GONZÁLEZ, F.: *La Gran Vía*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910.
- PICÓN, J.: *La isla de San Balandrán*. Madrid, Centro General de Administración, 1864.
- RICHEPIN, J.: *Le Minaret*. París, *Monde Illustré*, 1913.
- RIVAS CHERIF. C. de.: *Con flores a María*. Madrid, Imprenta Velasco, 1915.
- ROSTAND, E.: *El aguilucho*. Madrid, La Farsa, 1932.
- VALLE-INCLÁN, R. del: *La cabeza del dragón*. Madrid, Alborada, 1987.
- VEGA, L. de: *La dama boba*. Madrid, Cátedra, 1992.
- VEGA, R. de la: *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Madrid, Imprenta Velasco, 1907.
- VIDAL Y PLANAS, A.: *Los gorriones del prado*. Madrid, Prensa Popular, 1924.

8.3. Hemerografía

- “Actualidades”. *La España Musical*, 06-09-1866, p. 3.
- “Ante la escena”. *El País*, 01-11-1919, p. 2.
- “Artistas españolas”. *Iris*, 04-05-1901, s/p.
- “Bailes rusos en el Real”. *La Época*, 19-05-1916, p. 2.
- “Catalina Bárcena. La dama de las camelias”. *La Correspondencia de España*, 20-01-1917, p. 4.
- “Con éxito muy lisonjero...”. *La Época*, 13-06-1862, s/p.
- “Concluye la carta de ayer”. *Diario de Madrid*, 16-01-1802, p. 2.
- “Correo de espectáculos”. *El Globo*, 11-11-1899, s/p.
- “*Courrier des Théâtres*”. *Le Figaro*, octubre 1905, abril y mayo de 1906.

- “Crónica general”. *La Nueva Iberia*, 12-09-1868, s/p.
- “De España a América. La Guerrero y Mendoza”. *La Correspondencia de España*, 10-04-1906, p. 1.
- “De Teatros”. *El País*, 28-12-1919, s/p.
- “Diversiones públicas”. *La Época*, 04-11-1913, s/p.
- “Diversiones públicas”. *La Época*, 20-09-1916, s/p.
- “Diversiones públicas”. *La Época*, 24-10-1916, s/p.
- “Diversiones públicas”. *La Época*, 29-10-1919, s/p.
- “El año teatral. 1895”. *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1896, p. 218.
- “El teatro”. *La Acción*, 12-10-1919, p. 3.
- “El teatro. Gacetillas”. *La Acción*, 27-09-1916, p. 4.
- “El teatro. Gacetillas”. *La Acción*, 18-12-1918, p. 5.
- “En Apolo”. *Sicalíptico*, 26-11-1904, s/p.
- “Entre bastidores”. *El Liberal*, 29-12-1905, s/p.
- “Entre bastidores”. *El Liberal*, 02-02-1914, s/p.
- “Eslava. ‘El corregidor y la molinera’ por Martínez Sierra y Manuel Falla. *El Día*, 08-04-1917, p. 2.
- “Espectáculos”. *La Dinastía*, 24-01-1895, p. 4.
- “Espectáculos”. *La Vanguardia*, 10-10-1904, p. 9.
- “Espectáculos. Teatro Goya”. *La Vanguardia*, 14-07-1922, p. 11.
- “Estreno de *El pavo real* en Eslava”. *Mundo Gráfico*, 22-11-1922, p. 18.
- “Fin de una historia. El Teatro de Variedades. Los bailes de máscaras. Los duros nuevos”. *La Ilustración Ibérica*, 11-02-1888, p. 82.
- “Gacetillas”. *El Sol*, 05-02-1922, p. 2.
- “Gacetillas”. *El Sol*, 05-02-1925, p. 8.
- “Gacetillas”. *La España*, 04-01-1868, s/p.
- “Guía de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-12-1921, p. 6.
- “Guía de espectáculos”. *El Imparcial*, 06-02-1925, p. 8.
- “Guía de espectáculos: Eslava”. *El Imparcial*, 16-03-1920, p. 5.
- “Informaciones teatrales. Gacetillas”. *La Correspondencia de España*, 10-11-1919, p. 5.
- “Kursaal”. *ABC*, 24-02-1920, p. 13.
- “La Bella Otero”. *Actualidades*, 10-02-1909, s/p.
- “La célebre bailarina La Tortajada”. *Nuevo Mundo*, 01-03-1906, s/p.
- “La Guerrero y Mendoza”. *El Heraldo*, 19-01-1907, p. 2.
- “La pantomima ‘El sapo enamorado’”. *Mundo Gráfico*, 06-12-1916, s/p.
- “La túnica amarilla”. *Mundo Gráfico*, 26-04-1916, s/p.

- “La verbena de la Paloma”. *La Gran Vía*, 25-02-1894, p. 119.
- “Las Flores”. *El Arte de el teatro*, 15-02-1908, pp. 9-12.
- “‘Linterna Mágica’ en Eslava”. *La Voz*, 17-12-1921, p. 4.
- “Literatos actores”. *El Globo*, 24-08-1899, s/p.
- “Los estrenos”. *El Día*, 01-11-1919, p. 4.
- “Los estrenos de ayer”. *El Sol*, 01-11-1919, p. 9.
- “Los teatros en provincias”. *Respetable Público*, 31-01-1909, p. 6.
- “Los teatros. Gacetillas”. *La Correspondencia de España*, 21-01-1910, p. 6.
- “Los teatros. Gacetillas”. *La Correspondencia de España*, 16-11-1915, p. 7.
- “Madrid. Novedades teatrales.”. *La Ilustración Artística*, p. 811.
- “María Guerrero de Mendoza”. *Por esos mundos*, 01-09-1902, pp. 179-190.
- “Más fuerte que el amor”. *El Arte de el teatro*, 01-04-1906, pp. 7-10.
- “Miscelánea”. *El Artista*, 07-09-1866, p. 6.
- “Mujeres con pantalones”. *Alrededor del mundo*, 10-11-1904, pp. 293-294.
- “Música y teatros”. *La Vanguardia*, 07-07-1922, p. 19.
- “Notas teatrales”. *ABC*, 19-02-1906, p. 11.
- “Notas teatrales”. *ABC*, 24-01-1908, p. 5.
- “Notas teatrales. ‘Rosaura, la viuda astuta’”. *ABC*, 16-11-1919, p. 16.
- “Noticias de espectáculos”. *El Día*, 01-07-1886, s/p.
- “Noticias generales”. *La Época*, 13-06-1862, s/p.
- “Noticias y comentarios”. *La Lectura Dominical*, 08-06-1907, p. 364.
- “Pepe Zamora ha visto así nuestros escenarios. Un madrileño de París”. *Informaciones*, 08-02-1952, s/p.
- “Por esos tablados...”. *El Globo*, 24-01-1908, s/p.
- “Qué obra preferiría usted representar”. *ABC*, 29-09-1927, p. 11.
- “San Sebastián”. *La Época*, 22-08-1916, s/p.
- “San Sebastián”. *La Época*, 05-09-1916, s/p.
- “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-02-1911, p. 3.
- “Teatro Eslava. La corte de Faraón”. *Comedias y comediantes*, 08-02-1910, pp. 1-16.
- “Teatro Español. Los próximos estrenos”. *El Imparcial*, 18-02-1906, p. 4.
- “Teatros. Gacetillas”. *La Correspondencia de España*, 20-12-1912, p. 7.
- “Teatros. Lara”. *Heraldo Militar*, 06-11-1913, s/p.
- “Un precursor del teatro. Los bufos y Arderius”. *El Arte de el teatro*, 15-07-1906, pp. 2-3.
- “Vida teatral”. *El Globo*, 12-04-1915, s/p.

- Anuncio “Blanco-Cera de Matilde Díaz”. *La Correspondencia de España*, 12-07-1873, p. 4.
- Anuncio “Breeches. La Mondiale”. *Cara y caretas*, 04-01-1913, s/p.
- Anuncio “Desnudos de mármol”. *Sicalíptico*, 19-03-1904, s/p.
- Anuncio “Hermanas Pay Pay”. *Eco Artístico*, 25-08-1912, s/p.
- Anuncio “Las mujeres galantes”. *El Liberal*, 25-04-1902, s/p.
- Anuncio “Las mujeres galantes”. *El Liberal*, 12-05-1902, s/p.
- Anuncio “Las mujeres galantes”. *El Liberal*, 26-05-1902, s/p.
- Anuncio “Las mujeres galantes”. *El Liberal*, 17-06-1902, s/p.
- Anuncio “Peele” Catalina Bárcena. *Nuevo Mundo*, 11-10-1916, s/p
- Anuncio “Peele” Ramón Peña. *Nuevo Mundo*, 04-10-1916, s/p.
- Anuncio “Portfolio del desnudo”. *Vida Galante*, 05-07-1901, s/p.
- Anuncio “Portfolio del desnudo”. *Vida Galante*, 15-11-1901, s/p.
- Anuncio “Portfolio del desnudo”. *Vida Galante*, 17-01-1902, s/p.
- Anuncio “Portfolio del desnudo”. *Vida Galante*, 07-03-1902, s/p.
- Anuncio “Rigolina”. *Eco Artístico*, 15-07-1912, s/p.
- Anuncio “Perfumería Floralia”. *La Esfera*, 27-10-1917, s/p.
- Anuncio “Perfumería Floralia”. *La Esfera*, 03-11-1917, s/p.
- Anuncio “Perfumería Floralia”. *La Esfera*, 24-11-1917, s/p.
- A., “Inauguración del Teatro de los Niños”. *La Época*, 30-12-1921, s/p.
- “Una aventura inesperada de Molière”. *La Época*, 01-11-1919, s/p.
- Veladas teatrales. Eslava: Kursaal”. *La Época*, 25-02-1920, s/p.
- ABRIL, M. “La instalación del Teatro de Eslava”. *Blanco y negro*, 20-09-1925, pp. 107-110.
- ALFONSO (fotografía). *Nuevo Mundo*, 27-02-1920, s/p.
- (fotografía). *Comedias y comediantes*, 01-11-1911, s/p.
- Almanaque de Los Bufos Madrileños, para 1868*. Madrid, Imprenta Española, 1867.
- ALSINA, J., “La fijación de los valores”. *La Vanguardia*, 29-11-1921, p. 16.
- “La losa de los sueños”. *Comedias y comediantes*, 01-11-1911, s/p.
- “Ibsen en Eslava. *Casa de Muñecas*”. *Mundo gráfico*, 09-05-1917, s/p.
- ANDRENIO: “Veladas Teatrales. Las pantomimas de Eslava. *El sapo enamorado*: poema de Tomás Borrás, música del maestro Luna”. *La Época*, 03-12-1916, p. 3.
- A.P.L., “Eslava: La pantomima.” *El Heraldo de Madrid*, 03-12-1916, p. 2.
- “Gacetillas teatrales. Eslava: Concha Catalá”. *El Heraldo de Madrid*, 21-10-1916, p. 2.

- “Gacetillas teatrales. Las pantomimas de Eslava”. *El Heraldo de Madrid*, 06-11-1916, p. 2.
- ARISTARCO, “Teatros. Barcelona”. *Vida Galante*, 24-02-1905, s/p.
- ARISTÓFANES, “Las maravillas del teatro moderno. Con Justo Medio ha desaparecido.” *Muchas Gracias*, 15-03-1924, p. 11.
- ASENSIO MAS, R., “La Verdad en el Teatro”. *Vida Galante*, 28-02-1902, s/p.
- BARBERÁN, J. L., “La resurrección de ‘La dama de las camelias’”. *Mundo Gráfico*, 21-10-1931, pp. 6-7.
- BARRADAS, R., “Reconstrucciones infantiles”. *El Figaro*, 15-10-1918, p. 3.
- BENAVENTE, J., “El Teatro de los poetas”. *El Heraldo de Madrid*, 13-07-1907, p. 1.
- B.G., “Los teatros. Goldoni, en Eslava. ‘La viuda astuta’. Revista de trajes”. *El Sol*, 16-11-1919, p. 9.
- “Revista de trajes”. *El Sol*, 01-11-1919, p. 9.
- BLASCO, R., “Teatro artístico”. *La Correspondencia de España*, 13-12-1899, p. 3.
- BLUM, L. L., “Le gout au théâtre”. *Gazette du bon ton*, tomo I, 1912-1913, pp. 185-188.
- “Le gout au théâtre. En regardant ‘Aphrodite’”. *Gazette du bon ton*, tomo II, 1914, pp. 167-168.
- BORRÁS, T., “Don Juan de España en el Teatro de Eslava”. *El Sol*, 18-11-1921, p. 2.
- BURGOS, C. de, “La elegancia en el teatro. El reino de la fantasía”. *El Heraldo de Madrid*, 03-12-1916, p. 2.
- “La elegancia en escena”. *El Heraldo de Madrid*, 21-10-1916, pp. 2-3.
- “Trajes rojos”. *Nuevo Mundo*, 28-12-1917, s/p.
- CADENAS, J. J., “La vida del teatro”. *Blanco y Negro*, 28-11-1915, pp. 19-20.
- “La vida del teatro”. *Blanco y Negro*, 12-11-1916, p. 31.
- “Notas teatrales”. *ABC*, 27-11-1915, p. 19.
- CALVO, L., “Una conversación con Martínez Sierra”. *ABC*, 25-08-1927, pp. 11-14.
- CAMPÚA (fotografía). *La Esfera*, 28-11-1914, s/p.
- CARAMANCHEL, “Los teatros. Estrenos. ‘El perfecto amor’, ‘Con flores a María’”. *La Correspondencia de España*, 22-02-1914, p. 6.
- “Los teatros. Estrenos. ‘La cabeza del dragón’”. *La Correspondencia de España*, 06-03-1910, p. 6.
- CARRETERO, J. M., “Los estrenos. Observaciones de un espectador”. *El Día*, 28-04-1917, p. 3.
- CIFUENTES, R. (fotografía). *Actualidades*, 05-05-1909, s/p.
- Comoedia Illustré* n° 13, 05-04-1913.
- CÓRCHOLIS, “Memorias íntimas del teatro. María Guerrero.” *Nuevo Mundo*, 05-11-1903, s/p.

- DARANAS, M., “El teatro. Eslava. Kursaal”. *La Acción*, 24-02-1920, p. 3.
- DARÍO, R., “Las letras hispanoamericanas: María Guerrero.” *Vida Literaria*, 11-02-1899, pp. 100-101.
- DEL ARCO, “Vd. dirá...Pepito Zamora”. *Diario de Barcelona*, 11-10-1951, s/p.
- DHOY, J., “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Anacronismos indisculpables”. *ABC*, 03-11-1927, p. 11.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Decoraciones simplificadas”. *ABC*, 16-06-1927, p. 13.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. El complejo arte de caracterizarse”. *ABC*, 30-06-1927, p. 14.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Escenografía norteamericana”. *ABC*, 24-10-1929, pp. 10-11.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Figurines futuristas”. *ABC*, 24-07-19230, p. 11.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Indumentaria histórica”. *ABC*, 27-12-1928, pp. 11-13.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Una interpretación cubista”. *ABC*, 13-03-1930, p. 11.
- “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Vestuarios”. *ABC*, 08-12-1927, p. 13.
- “Vestuario y decoración”. *Blanco y negro*, 20-05-1928, pp. 107-113.
- “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 03-03-1927, pp. 11-13.
- “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 07-04-1927, pp. 11-13.
- “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 19-05-1927, pp. 11-14.
- “Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena”. *ABC*, 01-03-1928, p. 14.
- DÍAZ (fotografía). *La Acción*, 15-12-1917, p. 2.
- DON PABLOS, “Teatro Eslava. Dos estrenos.” *Heraldo de Madrid*, 23-03-1920, p.6.
- ELEPE, “Kursaal”. *La Correspondencia de España*, 24-2-1920, p. 6.
- EL XXXVI, “La Argentinita sienta plaza de actriz”. *Blanco y Negro*, 23-11-1919, p. 14.
- F., “Informaciones y noticias teatrales. Don Juan de España”. *ABC*, 19-11-1921, p. 23.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Federico García Lorca”. *ABC*, 13-06-1952, p. 15.
- “Veladas teatrales”. *La Época*, 07-02-1925, p. 1.
- FERNÁNDEZ ARDAVIN, L., “El dominio del gesto. Fisonomías de Catalina Bárcena”. *Blanco y Negro*, 11-01-1925, p. 90.
- FERNÁNDEZ BRERON, J., “Folletín. Revista Teatral”. *La España*, 25-09-1866, s/p.

- FERNÁNDEZ HIDALGO, E., “Severo Torelli en el teatro Español”. *La Unión Católica*, 21-02-1894, p. 1.
- FERNÁNDEZ LEPINA, A., “Estreno de la obra *Los medios seres*”. *El Imparcial*, 08-12-1929, p. 3.
- FILLOL, G., “La escena, anoche en Eslava.” *La Tribuna*, 23-03-1920, p. 9.
- FILÓCRITO, “La semana teatral”. *España*, 03-05-1917, p. 15.
- FLORIDOR, “La vida del teatro”. *ABC*, 27-11-1921, p. 10.
- FRÉJAVILLE, G., “Toute Nue!”. *Comoedia*, 31-03-1924, pp. 1-2.
- FRESNO, “El médico a la fuerza”. *ABC*, 02-11-1919, p. 6.
- “Eslava-Concert”. *ABC*, 20-01-1920, p. 6.
- “Función a beneficio de la asociación de la prensa de Madrid”. *ABC*, 17-01-1924, p. 27.
- “Rosaura, la viuda astuta”. *ABC*, 20-11-1919, p. 5.
- GABALDÓN, J. J., “La vida escénica. En Eslava. ‘La adúltera penitente’”. *La Nación*, 16-10-1917, p. 11.
- “La vida escénica. En Eslava”. *La Nación*, 28-04-1917, p. 5.
- “La vida escénica. Eslava”. *La Nación*, 15-12-1917, p. 11.
- “La vida escénica. Mario y María”. *La Nación*, 24-11-1916, p. 13.
- GARCÍA (fotografía). *Pluma y Lápiz* nº 140, p. 1.
- GARCÍA SÁNCHEZ, F., “Entre bastidores”. *La Esfera*, 09-03-1918, p. 21.
- GAUTIERS-VILLARS, H., “L’Après-midi d’un faune””. *Comoedia Illustré*, 15-06-1912, s/p.
- G. DE CANDAMO, B., “Princesa. La Túnica Amarilla”. *Summa*, mayo 1916, pp. 33-36.
- G. DE LINARES, A., “La fiesta del tatuaje”. *Nuevo Mundo*, 10-02-1922, s/p.
- GIGNOUX, R., “Avant le Rideau. Le Minaret”. *Le Figaro*, 19-03-1913, p. 3.
- GIL FILLOL, “La escena. Anoche en Eslava”. *La Tribuna*, 23-03-1920, p. 9.
- GÓMEZ CARRILLO, E., “París, día por día”. *La Vida Literaria*, 26-09-1899, p. 402.
- GOÑI (fotografía). *La Acción*, 27-04-1917, p. 2.
- GUERRA, A., “Teatros”. *Vida Galante*, 14-07-1905, s/p.
- “Teatros. Madrid”. *Vida Galante*, 17-03-1905, s/p.
- “Teatros. Madrid”. *Vida Galante*, 02-06-1905, s/p.
- “Teatros. Madrid”. *Vida Galante*, 21-07-1905, s/p.
- H., “Manuel Fontanals, el innovador de la escenografía española, nos expone sus teorías acerca del decorado y de la plástica del Teatro moderno”. *La Libertad*, 29-08-1934, p. 3.
- HERNÁNDEZ CATÁ, A., “Monna Vanna”. *El arte de el teatro*, 01-02-1907, pp. 2-3.

- IGLESIAS, I., “Catalina Bárcena”. *España. Semanario de la Vida Nacional*, 28-05-1915, p. 9.
- J. A., “Teatro Lara”. *El Liberal*, 13-12-1899, s/p.
- “Eslava. Nuevo programa del Teatro de los Niños”. *El Sol*, 5-2-1922, p. 2.
- J. G. O., “El discutido estreno de ‘Los medios seres’”. *El Heraldo de Madrid*, 09-12-1929, p. 5.
- KAULAK (fotografía). *La Esfera*, 30-12-1916.
- KOKOSCHA, O. (ilustración). *Der Sturm*, 14-07-1910, p. 1.
- La moda elegante*, 06-12-1900.
- LASERNA, J. de, “Los teatros. Eslava. ‘Kursaal’”. *El Imparcial*, 24-02-1920, p. 2.
- Las mujeres en la intimidad*. Cuaderno 3º, 1902.
- LAUNAY, G., “Répétition générale”. *Le Matin*, 20-03-1913, p. 3.
- Le Théâtre* nº 345, 01-05-1913.
- LIERN, R., “El gabinete central de telégrafos...”. *La Correspondencia de los bufos*, 16-02-1871, s/p.
- LIMENDOUX, F., “Roi du coeur”. *Vida Galante*, 28-02-1902, s/p.
- LINOR, G., “Les spectacles de Musique du Théâtre des Arts”. *Comoedia*, 04-04-1913, p. 1.
- LOPEZ, L., “Crónica Teatral”. *La Ilustración española y americana*, 08-10-1916, p. 5.
- MACHADO, M., “Los teatros. Eslava ‘Don Juan de España’, por G. Martínez Sierra”. *La Libertad*, 19-11-1921, p. 4.
- MAÑARA, D. de, “El Madrid Galante. Una sección en Romea”. *Vida Galante*, 08-04-1903, s/p.
- MAQUIAVELO, “Los Teatros. Eslava, *Don Juan de España*”. *El Globo*, 19-11-1921, p. 2.
- MARÍN (fotografía). *Mundo Gráfico*, 22-11-1922, s/p.
- (fotografía). *La Unión Ilustrada*, 26-11-1922, s/p.
- MARÍN ALCALDE, A., “El Teatro de los Niños”. *La Acción*, 30-12-1921, p. 5.
- “El teatro. Eslava, *La adúltera penitente*”. *La Acción*, 16-10-1917, p. 3.
- MARÍN Y ORTIZ (fotografía). *La Unión Ilustrada*, 31-10-1918, s/p.
- MARQUINA, R., “Las novedades de ayer. Eslava, ‘La estrella de Justina’”. *El Heraldo de Madrid*, 07-02-1925, p. 5.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., “Vida Nacional. El teatro de Martínez Sierra”. *Blanco y Negro*, 20-11-1921, pp. 25-26.
- “Vida nacional. La actriz del bello gesto”. *ABC*, 15-05-1921, p. 25.
- MARTÍNEZ SIERRA, G., “Algunas consideraciones sobre el teatro moderno”. *Alma Española*, 14-02-1904, pp. 5-6.
- “Don Juan de España”. *ABC*, 18-11-1921, pp. 3-4.

- MAYRAL, J. L., “Estreno de *El pavo real*”. *La Voz*, 15-11-1922, p. 2.
- MIQUIS, A., “La losa de los sueños”. *Comedias y comediantes*, 01-11-1911, s/p.
- “La túnica amarilla”. *Nuevo Mundo*, 28-04-1916, s/p.
- “Los estrenos. En Eslava. *El maleficio de la mariposa*.” *El Universal*, 24-03-1920, p. 3
- “Los medios seres”. *La Esfera*, 14-12-1929, p. 6.
- MONTALBÁN, A. de, “Crónica de viajes. Contratando artistas”. *Vida Galante*, 15-08-1902, s/p.
- “Crónica de viajes III. Contratando artistas”. *Vida Galante*, 09-10-1902, s/p.
- MONTANER, J., “La danza de los cien velos”. *El Sol*, 10-06-1919, p. 1.
- MÚGICA, E., “Los teatros. Eslava, ‘Navidad’”. *El Globo*, 22-12-1916, s/p.
- NOVY, Y., “La nouvelle revue ‘Toute nue’ au Concert Mayol”. *Comoedia*, 26-03-1924, p. 2.
- ORTEGO, “Actualidades, por Ortego”. *Gil Blas*, 07-11-1967, p. 3.
- PANDO, J., “Los trajes ‘malditos’ de la diva adúltera”. *Magazine El Mundo*, 01-02-2004.
- PÉREZ, D., “El renacimiento del teatro poético en España”. *ABC*, 12-11-1922, pp. 12-13.
- PÉREZ DE AYALA, R., “La reteatralización”. *España*, 25-11-1915, p. 4.
- PITA, A., “Pecadoras”. *Sicalíptico*, 19-03-1904, s/p.
- Portfolio del Desnudo*, cuadernos 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19. [Suplemento de *Vida Galante*]. 1901.
- QUITTARD, H., “Les théâtres”. *Le Figaro*, 04-04-1913, p. 5.
- RESINES (fotografía). *La Esfera*, 25-11-1922, s/p.
- RETANA, Á., “La Goya”. *Princesas del arte*, 1915, s/p.
- RIBAS MONTENEGRO, “En vísperas de un acontecimiento artístico”. *Nuevo Mundo*, 10-11-1922, s/p.
- RIVAS CHERIF, C., “El teatro, ¿es arte o industria? Aficionados y profesionales”. *El Heraldo de Madrid*, 24-07-1926, p. 4.
- SÁ DEL REY, E., “Artistas en la Intimidad. La Guerrero y Mendoza”. *El Arte de el teatro*, 01-02-1907, pp. 7-10.
- SALAZAR (fotografía). *Mundo gráfico*, 29-11-1916, s/p.
- SAN JOSÉ, D., “La noche del Tenorio”. *La Esfera*, 24-02-1917, s/p.
- Sicalíptico*, año I, nº 2, 16-01-1904.
- SILES, J. de, “Campaña Teatral”. *Revista de España*, noviembre y diciembre 1890, p. 130.
- Théâtre Femina*, octubre 1925.
- VENTURA, C., “La casa de Catalina Bárcena”. *Blanco y negro*, 07-02-1926, pp. 85-89.

- VIDAL, J. (fotografía). *La Ilustración Artística*, 02-10-1916, p. 639.
- (fotografía). *La Ilustración Artística*, 04-12-1916, p. 786.
- (fotografía). *La Tribuna*, 23-03-1920, p. 9.
- VILLABELLA, E. de, “San Sebastián”. *Arte Musical*, 31-08-1916, p. 7.
- VITERBO, M., “Paris Qui Jazz!...”. *Comoedia*, 17-10-1920, p. 2.
- ZAMORA, J., “El verdadero Secreto de la Elegancia”. *Perfiles*, primavera 1920, s/p.
- ZEDA, “Veladas teatrales. En Lara, La losa de los sueños”. *La Época*, 10-11-1911, s/p.
- ZEGRI (fotografía). *ABC*, 23-03-1920, p. 4.
- (fotografía). *Blanco y Negro*, 21-11-1915, p. 45.

8.4. Recursos digitales

8.4.1. Artículos de revistas y libros digitales

- CUESTA GUADAÑO, J., “Francés, José, *Guignol, Teatro para leer*”. *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 3, 2013, p. 1.
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_7
- GARCÍA DELGADO, D., “Pecadoras y bohemios. Un esbozo de la prensa sicalíptica en España a comienzos del s. XX”. *Nonnullus. Revista digital de Historia* nº 4, 2009, pp. 25-35. <http://www.nonnullusrevistadehistoria.com/nonnullus-4/>
- HUERTA CALVO, J., “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”. *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 2, 2012, pp. 1-9.
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1
- MORALES SÁNCHEZ, M., CANTOS CASENAVE, M. y ESPIGADO TOCINO, G. (eds.): *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M., “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”. *Revista del Museo del Traje* nº 0, 2007, pp. 113-122.
<http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-12-MNM.pdf>
- OSMA, G. de: “Fortuny recuperado”. *Museos.es* nº 0, 2004, pp. 90-101.
<http://eu.www.mcu.es/museos/MC/MES/Revistas/DesdeMuseoRev0.html>
- RUBIO JIMÉNEZ, J., “Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral”. *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 3, 2013, pp. 1-9.
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=6_1
- SORIA TOMÁS, G., “Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922)”. *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 2, 2012, pp. 1-4.
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_5
- TATOT, C-H., “La création du monde”. *Plumart* nº 25, 2001.
<http://www.plumart.com/vf2501/html/1125creationmonde.html>

8.4.2. Portales, páginas webs y otros recursos específicos

- Aparences: Art, histoire et actualité culturelle*. “El gótico internacional en Italia”.
<http://www.aparences.net/es/periodos/gotico-internacional/el-gotico-internacional-en-italia/>
- Archivo Manuel de Falla, Granada. <http://www.manueldefalla.com/>
- ASARO, G., “Cécile Sorel, de la Comédie-Française au couvent, en passant par le music-hall et le cinéma”. *L'Histoire par l'image*. http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1159
- Ayuntamiento de Hospitalet. Exposición *Barradas a l'Hospitalet, 1925-1928*.
<http://canal-h.net/diari/setmana/barradas04/imatges.htm>
- BARREIRO, J.: Blog personal. <https://javierbarreiro.wordpress.com/>
- Bauhaus-Archiv Museum*, Berlín. <http://www.bauhaus.de/en/>
- Biblioteca Digital Comunidad de Madrid. <http://www.bibliotecavirtualmadrid.org>
- Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid.
<http://www.memoriademadrid.es/>
- Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es>
- Biblioteca Virtual de Andalucía. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/>
- Biblioteca Virtual de Prensa histórica. <http://prensahistorica.mcu.es>
- Bibliothèque municipale de Lyon*. “Années Folles”.
<http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=13639&view=print>
- Bibliothèque Nationale de France*. <http://www.bnf.fr/>
- Blog La imagen del siglo. “Divas de la Belle Époque”.
<http://laimagendelsiglo.blogspot.com.es/>
- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona*.
<http://www.cdmae.cat/>
- Centro de Documentación Teatral. <http://teatro.es/>
- Centro Virtual Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Christie's. The Art People. Vintage couture*.
<http://www.christies.com/lotfinder/salebrowse.aspx?intSaleid=23804&lid=1&viewType=listview>
- Cirque du Soleil. Varekai*.
<https://www.cirquedusoleil.com/es/press/kits/shows/varekai/costumes.aspx>
- Corpus Diacrónico del Español (CORDE), Real Academia Española.
<http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- DECRETO 112/1993, de 31 de agosto, por el que se establecen las Enseñanzas de Arte Dramático en Andalucía. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/1993/117/4>
- DELGADO, L., “Maletas de los años 20”. Modelos del mes, junio 2009. Museo del Traje. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/06-2009.pdf>
- Diccionario de Autoridades (1726-1739), Real Academia Española.
<http://web.frl.es/DA.html>

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española. (22ª ed.).
<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Eclap. E-library for performing arts. <http://www.eclap.eu/>

EscénaTe. <http://escenate.es/>

FERNÁNDEZ, D.: Blog Vestuario Escénico. <https://vestuarioescenico.wordpress.com>

FERNÁNDEZ MANRIQUE, E., “Catalina Bárcena, la diva y su colección de alta costura”. Blog personal, 03-01-2013.
<http://www.elenafernandezmanrique.com/catalina-barcena-la-diva-y-su-coleccion-de-alta-costura/>

Fototeca del Patrimonio Histórico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio

Fundación Joaquín Díaz, Valladolid. <http://www.funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=10>

Fundación Juan March, Madrid. <http://www.march.es/>

FUNES, M. L., “¿Lanvin a la venta?”. *ABC*, Blog Laboratorio de Estilo, 24-05-2015.
<http://abcblogs.abc.es/laboratorio-de-estilo/2015/05/24/lanvin-a-la-venta/>

Futur-Ism. <http://www.futur-ism.it/>

Harvard College Library. Diaghilev's Ballets Russes. 1909-1929. Twenty years that changed the world of art.
<http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/>

Hemeroteca *ABC*. <http://hemeroteca.abc.es/>

Hemeroteca *La Vanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

Hodson Archer. Ballets Old & New. “*La création du monde*”.
http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/La_Creation_du_Monde.html

IGLESIAS SIMÓN, P.: Web personal. <http://www.pabloiglesiassimon.com/>

Internet Archive. Digital Library. <https://archive.org/>

La Opinión de Málaga. <http://www.opinionmalaga.es/>

La Ratonera. Revista Asturiana de teatro. <http://www.la-ratonera.net/>

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1990-24172>

Lybrary of Congress, Washington.
<http://www.loc.gov/pictures/item/ggb2005012416/>

Museo del Traje - Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid.
<http://museodeltraje.mcu.es/>

Museos en Femenino. Didáctica 2.0. <http://www.museosenfemenino.es/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. <http://www.museoreinasofia.es/>

Museo Nacional del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/>

Museo Nacional del Teatro, Almagro. <http://museoteatro.mcu.es/>

Museu del Disseny, Barcelona. <http://www.museudeldisseny.cat/es>

- Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona. <http://www.museunacional.cat/es>
- Museum of Modern Art*, Nueva York. <http://www.moma.org/>
- National Gallery of Australia. Ballets Russes. The art of costume.*
<http://nga.gov.au/Exhibition/BalletsRusses/>
- NIEVA, F., “Pepito Zamora, luces de ‘follies’”. *La Razón*, 23-02-2013.
<http://www.larazon.es/opinion/columnistas/pepito-zamora-luces-de-follies-NB1232609#.Ttt1RZFkSrBcpjG>
- Orden de 1 de agosto de 1992, por la que se aprueba el currículo de las enseñanzas de Arte Dramático. <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1992-20201>
- ORDEN de 27 de septiembre de 1993, por la que se establecen criterios y orientaciones para la elaboración de proyectos curriculares de centro, las asignaturas de las diversas especialidades, su distribución horaria y su correspondencia con las materias de las enseñanzas de Arte Dramático en Andalucía.
<http://www.juntadeandalucia.es/boja/1993/118/22>
- Palais Galliera. Musée de la Mode de la Ville de Paris.* <http://palaisgalliera.paris.fr/fr/>
- PARGA, M., “La fascinante historia de Jeanne Lanvin”. *Vogue España*, Blog Runway Rider, 17-03-2014. <http://blogs.vogue.es/runwayrider/la-fascinante-historia-de-jeanne-lanvin/>
- PERALES, L., “Buscar hoy un artesano es arqueología”. *El Cultural*, 23-07-2010.
http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=27626.
- RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., “El lado más humano de la Diva en *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos”. Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla.
<http://www.escriptorasyescrituras.com/cv/ladohumano.pdf>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid. <http://www.resad.es/>
- Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.ES. <http://ceres.mcu.es/>
- RODRÍGUEZ COLLADO, M., “Mantón de Manila, 1850-1860”. Pieza del mes, febrero 2012, Museo del Romanticismo.
http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezames_febrero_12.pdf
- Russian Avant-Garde Gallery.* <http://www.russianavantgard.com/>
- Teatro Español, Madrid. <http://www.teatroespanol.es/>
- Tebeosfera. <http://www.tebeosfera.com/>
- The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York. <http://www.metmuseum.org/>
- Treccani.* La cultura italiana. <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Universitat de Barcelona.* Noticias. “Yvonne Blake”.
http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2013/entrevistes/yvonne_blake.html
- Victoria & Albert Museum*, Londres. <http://www.vam.ac.uk/>
- VILLENA, L. A. de: Web personal. <http://luisantoniodevillena.es/web/>

8.4.3. Vídeos y audios

- Agencia EFE: “Christie’s subasta los Lanvin de la actriz Catalina Bárcena”. Londres, 01-12-2012. <https://www.youtube.com/watch?v=g1USfkT2H5E>
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. y MARTÍNEZ ROGER, Á. (dirs.): *Música y espacios para la vanguardia española*. [CD-ROM] Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2002.
- BENAVENTE, J.: *El encanto de una hora*. Muestra de 3º de Dirección, RESAD de Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=p4nHtz9jl9A>
- DIEGO, E. de: Vestirse de *déco*. Conferencia Fundación Juan March, 14-04-2015. <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100372&l=1>
- Holland Festival 2012. “La création du monde 1923-2012”. CNN-Ballet de Lorraine. <https://www.youtube.com/watch?v=4AXGgvxlJu0>
- Plataforma Katapult. Ikerne Jiménez, escenógrafa, figurinista y músico. <http://katapulta.org/portfolio/ikerne-gimenez/>
- RNE. Las mañanas de RNE. “Palabras moribundas: sicalipsis”, 01-10-2014. <http://www.rtve.es/alcarta/audios/las-mananas-de-rne>
- SANCHO, M. A.: *Sigfrido Burmann. El Mago de los sueños*. Sevilla, De Castro-Sancho, 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=8QJ20Q0dcOU>
- Sastrería Cornejo. Eiko Ishioka, proceso creativo del vestuario de la película *Teresa, cuerpo de Cristo*. <https://www.facebook.com/sastreriacornejo/videos/747483638618154/>
- TVE. Documental “Imprescindibles - Elio Berhanyer, maestro del diseño”. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-elio-bernhayer/2118667/>
- TVE. Documental “La apasionante vida de Anita Delgado”. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cronicas/cronicas-apasionante-vida-anita-delgado/475173/>
- UNED. Documental “Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad 1930 – 1980)”, 16-11-1912. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/uned/uned-mujeres-bajo-sospecha-memoria-sexualidad-1930-1980-16-11-12/1580811/>

8.5. Fuentes documentales

- BORRÁS, T., “Catalina Bárcena”. [Folleto divulgativo]. Madrid, Tipografía artística, 1928. MNT.
- Carta de la *maison* Jeanne Lanvin dirigida a Gregorio Martínez Sierra, 05-11-1923. GMS-CB.
- Carta de Manuel Fontanals a Gregorio Martínez Sierra, s/d. GMS-CB.
- Carta (incompleta) de Rafael Barradas a Gregorio Martínez Sierra. 27 de agosto, año sin determinar. GMS-CB.
- “Catalina Bárcena. Verano 1922”. [Folleto divulgativo]. MNT.

- “Catalina Bárcena en Nueva York”. s/d. [Folleto divulgativo]. MNT.
- “Compañía G. Martínez Sierra. Primera actriz Catalina Bárcena”. s/d. [Folleto divulgativo]. MNT.
- Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Encarnación López (Argentinita) para la temporada de invierno de 1919. Madrid, 27-05-1919. 3/2/2 CSV.
- Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y María Esparza para la temporada 1920-1921. Madrid, 20-04-1920. 3/2/3 CSV.
- Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 5 de mayo de 1920. GMS-CB.
- Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 3 de junio de 1920. GMS-CB.
- Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Ricardo de la Vega, con membrete del Sindicato de Actores Españoles para la temporada de 1921. 3/1/36 Madrid, 26-11-1921. CSV.
- Factura de la *maison* Jeanne Lanvin a Gregorio Martínez Sierra, 16-10-1924. GMS-CB.
- MARQUINA, E., “Catalina Bárcena. Teatro Goya”. [Folleto divulgativo]. Madrid, Poveda, s/d. MNT.
- MARQUINA, E., “Catalina Bárcena. Teatro Victoria Eugenia”. [Folleto divulgativo]. Madrid, Poveda, s/d. MNT.
- MARTÍNEZ SIERRA, G.: “Compañía cómico-dramática dirigida por G. Martínez Sierra, 1916”. [Programa fundacional] Blog personal Enrique Fuster del Alcázar. <http://gregoriomartinezsierra.org/>
- Nota manuscrita de Rafael Barradas donde constan los trajes realizados para *El maleficio de la mariposa*, 31-03-1920. GMS-CB.
- Recibí de Amorós y Blancas por trabajos y material realizados al Teatro Eslava, 23 de julio de 1919. MNT.
- Recibo firmado por Rafael Barradas, 27-04-1920. GMS-CB.
- “Teatro Campoamor. Compañía cómico-dramática del Teatro Eslava de Madrid dirigida por G. Martínez Sierra. Primera actriz Catalina Bárcena”. s/d. [Programa de mano]. MNT.
- “Teatro Cervantes. Compañía cómico-dramática de Enrique Borrás”. 22-02-1916. [Programa de mano]. AMM.
- “Teatro de los niños”, s/d. [Folleto divulgativo]. MNT.
- “Teatro Eslava. Linterna Mágica”. 25-12-1921. [Programa de mano]. MNT
- “Teatro San Fernando. Temporada de Primavera 1924”. [Programa de mano]. MNT.
- “Teatro Victoria Eugenia. Compañía cómico-dramática del Teatro Eslava dirigida por Gregorio Martínez Sierra. Primera actriz Catalina Bárcena”. s/d. [Programa de mano] MNT.

9. APÉNDICES

9.1. Apéndice capítulo 4

| | |
|---|--|
| Fig. 1. Estrenos del “Teatro Artístico” de Jacinto Benavente | |
| Programa de la primera función: 10-09-1899. Teatro de las Delicias de Carabanchel Alto. | |
| <i>La fierecilla domada</i> de Shakespeare. | <p>Reparto: Benavente, Ruiz Contreras, Alonso y Orera, López del Castillo, Barinaga, Martínez Sierra, Blanco y Poveda. Dirigido por Antonio Vico (hijo).</p> <p>Vestuario: “... entre los trajes de época que se exhibirán, los habrá verdaderamente fantásticos”. “Literatos actores”. <i>El Globo</i>, 24-08-1899, p. 3.</p> |
| Programa de la segunda función: 12-12-1899. Teatro Lara. | |
| <i>Cenizas</i> . Comedia en tres actos de Valle-Inclán. | <p>Reparto: Matilde Rodríguez, Josefina Álvarez, Dolores Arnau, Benavente, Martínez Sierra, Palomera y Alonso y Orera. Reparto citado en “Correo de espectáculos”. <i>El Globo</i>, 11-11-1899, p. 3.</p> <p>Josefina Álvarez, Dolores Arnau, Enriqueta Azúa, Jacinto Benavente, Martínez Sierra, Antonio Palomero y Morano. Reparto citado en J. A., “Teatro Lara”. <i>El Liberal</i>, 13-12-1899, s/p.</p> |
| <i>Despedida cruel</i> . Juguete cómico en un acto de Jacinto Benavente. | <p>Reparto: Loreto Prado, Martínez Sierra y Benavente. Reparto citado en “Correo de espectáculos”. <i>El Globo</i>, 11-11-1899, p. 3.</p> <p>Josefina Blanco, Benavente y Martínez Sierra. Reparto citado en J. A., “Teatro Lara”. <i>El Liberal</i>, 13-12-1899, s/p.</p> |

Fig. 2. Trajes de Catalina Bárcena subastados en Londres en 2012.



Robe Raquel Meller.

Robe de style de Jeanne Lanvin, invierno 1922-23.

Vestido de tafetán* negro, con una aplicación en forma de lágrima* en el centro del corpiño. El escote, con volante ribeteado en bias* dorado, simula el escote berta* muy usado en el siglo XIX. La falda, constituida con volantes adornados con un bordado de arabescos geométricos (dorado, rojo, negro y diversos tonos de gris) que florece a la altura de la cadera, nos remite a los “vestidos de volantes” que se llevaron hacia 1850-1862.

Lote 59

Precio de venta: £4,750



La Montería.

Diseño de Jeanne Lanvin, 1923-1924.

Vestido de organza negro bordado con vórtices plateados compuestos por bodoques* que también se usan para perfilar, junto con una aplicación de gasa marfil, el bajo de la falda y el escote. Tres serpentina cintas en coral acentúan el centro de la prenda. El patrón recto del corpiño es propio de la moda de los años veinte.

Lote 58.

Precio de venta: £13,750



Robe de style.

Diseño de Jeanne Lanvin, datado en 1923-24.

La combinación de tres tejidos, seda, gasa translúcida y encaje plateado, así como las asimetrías del corpiño y el bordado de la falda, proporcionan gran dinamismo a este vestido de línea muy similar al modelo *La Montería*.

Lote 60.

Precio de venta: £2,750



Modelo *garçonne*.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1920.

Modelo corto de línea recta, estilo *garçonne* o *flapper*, confeccionado en chifón* de seda color marfil. A la altura de la cadera la falda es cortada en forma de capa. La prenda en su totalidad está bordada con abalorios* formando líneas diagonales (cuerpo), verticales (falda) y lágrimas.

Lote 61.

Precio de venta: £375



Betty Daussemond.

Robe de style de Jeanne Lanvin (sin etiqueta), datado hacia 1922-23.

Vestido de organza* blanca. Lanvin vuelve a utilizar como patrón el cuello berta para adornar un corpiño recto. Estrechos volantes dinamizan la vaporosa falda. Ramilletes de flores distribuidos en los hombros y el costado izquierdo concluyen este modelo de estilo romántico.

Lote 62.

Precio de venta: £20,000

Adquirido por el V&A.



Robe de style.

Diseño de Jeanne Lanvin, 1924.

Vestido corto de seda y tul en marfil. Las flores se crean con la técnica de la pintura y tejido drapeado*. Este modelo lleva el cuello berta tan característico en los diseños de Lanvin.

Lote 63.

Precio de venta: £3,250



Robe de style.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1922-1923.

Modelo de tafetán “azul Lanvin” adornado en la cintura con apliques de tela a modo de pétalos que sirven de soporte a un variopinto jardín de pequeñas flores amarillas, azules, rosas y fucsias.

Lote 64.

Precio de venta: £2,125



Coucou.

Diseño de Jeanne Lanvin, 1923.

Vestido de línea recta combinado en crepé marfil y crepé amarillo plisado. Este último incorporado a modo de festón con un corte ondulado debajo del pecho que queda remarcado por una hilera de pequeñas flores metálicas.

Lote 65.

Precio de venta: £2,375



Vestido de cocktail.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1923-1924

Modelo con forma *evasé** de organza blanca con aplicaciones ovaladas del mismo tejido en blanco y rosa que aumentan proporcionalmente en relación al largo y el ancho del vestido.

Lote 66.

Precio de venta: £6,875



Bergère Légère.

Diseño de Jeanne Lanvin, 1926.

Vestido de organza blanca adornado con gasas de diferentes tonos rosas que conforma círculos superpuestos en el bajo y situadas como cintas ondulantes a modo de cuello.

Lote 67.

Precio de venta: £51,650



Tabardo rosa y vestido de lamé* dorado.*

Conjunto diseñado por Jeanne Lanvin, verano 1929.

Tabardo* rosa adornado con un festón recto por todo su contorno, bolsillos cuadrados y bufanda de lamé dorado.

El vestido túnica de línea recta con mangas de encaje dorado.

Lote 68.

Precio de venta: £6,000



Vestido de cocktail.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1920.

Modelo en seda salmón con exuberante bordado *art déco* de perlas, hilos y cintas doradas.

Lote 70.

Precio de venta: £500



Eau de nil.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1923.

Vestido de *cocktail* de línea recta en gasa gris bordado en plata y perlas de cristal simulando las olas.

Lote 71.

Precio de venta: £3,000

Adquirido por el MNT.



Le diamant noir.

Vestido sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1923.

Modelo recto en gasa negra bordada con cintas en plata dispuestas diagonalmente y dirigidas hacia el centro de la prenda donde confluyen en el ojo solar.

Lote 72.

Precio de venta: £1,875



Capa

Modelo sin etiquetar, atribuido a Paul Poiret. Datado hacia 1920.

Capa de raso negro ribeteada en todo su contorno con un festón, también negro, de terciopelo que incide sobre su forma de tulipán, de la misma manera que lo hacen las aplicaciones de encaje y cintas doradas. El forro escarlata le ofrece mayor prestancia.

Lote 73.

Precio de venta: £625



La dama de las camelias.

Vestido teatral diseñado por Jeanne Lanvin, verano 1924.

Vestido marfil de tafetán de papel, adornado con encaje *chantilly** negro en escote y falda. En la falda se distribuyen lazos de gran tamaño en terciopelo rojo cereza a juego con la cinta que siluetea el corpiño en “V” a la altura del escote.

Lote 74.

Precio de venta: £1,375



Vestido de Cocktail.

Vestido teatral diseñado por Jeanne Lanvin, 1920.

Corpiño de seda lamé dorado, con mangas estrechas de tul de seda negro, adornado con bordados geométricos. La falda, también bordada con lentejuelas negras y una variedad de cuentas de colores, termina en cintas a modo de flecos.

Lote 75.

Precio de venta: £375



Modelo Turco.

Vestido teatral diseñado por Jeanne Lanvin, 1923.

Corpiño de percal* en “V” con peto de terciopelo. Falda marfil con efecto de lamé. Las flores pintadas son el único ornato de la prenda. Un amplio echarpe de terciopelo negro, forrado en marfil, complementa este conjunto.

Lote 76.

Precio de venta: £1,750



Modelo satén.

Vestido teatral sin etiquetar, atribuido a Jeanne Lanvin. Datado hacia 1924.

Vestido ligeramente ajustado al cuerpo en satén marfil con falda capeada y adornada por el bajo y en el hombro derecho con cintas drapeadas de satén turquesa, negro y marfil.

Lote 77.

Precio de venta: £188



Robe Pistache.

Vestido teatral diseñado por Jeanne Lanvin, invierno 1922-3.

Conjunto de tafetán verde oliva compuesto por una casaca con el delantero abotonado por una hilera de pequeños botones. Esta prenda lleva incorporada una esclavina* de tres volantes, enmarcada por un cuello camisero y un faldón drapeado. Tres ribetes negros adornan el bajo de la falda y otros tantos en sentido vertical conforman una cenefa central.

Lote 78.

Precio de venta: £2,750



Vestido de noche.

Modelo diseñado por Jeanne Paquin. Datado hacia 1930.

Vestido confeccionado en crepé negro cortado al bias; técnica muy utilizada en los años treinta que reavivó el interés por las formas sinuosas del cuerpo frente a la rectitud que se había impuesto en la década anterior.

Lote 79.

Precio de venta: £188



Vestido de novia.

Vestido teatral diseñado sin etiquetar. Datado hacia 1930.

Vestido de mangas largas y cuello smoking (transformado en camisero) clasificado como traje de novia. Inspirado en modelos de 1870, lleva sobrefalda a modo de volante por el delantero y acabada en cola por la espalda.

Lote 80.

Precio de venta: £188



Vestido de noche.

Modelo etiquetado con la marca Bullock's Wilshire. Este vestido data de la época de Catalina Bárcena con la productora *Fox Pictures* en Hollywood, entre 1931 y 1939. Durante esos años el departamento de costura Bullock's Wilshire vestía a algunas de las principales estrellas de cine.

Es un traje combinado en crepé negro y corpiño transparente de encaje crudo, con escote en "V" acabado con una gran lazada, que hace de este diseño un modelo muy sugerente.

Lote 81.

El precio de salida se estableció entre £1,000-1,200. Este traje no fue vendido. Posteriormente fue adquirido por el MNT (nº de inventario CE 112584).



Vestido de noche.

Modelo sin etiquetar. Datado en la década de 1930.

Vestido de satén marfil estampado con motivos florales en violeta, fucsia, escarlata, verde y amarillo. El corte a la cintura, marcado por un amplio fajín, sirve a su vez para concluir el escote en "V". La falda está plisada de forma irregular.

Lote 82.

El precio de salida se estableció entre £1,000-1,500. Este traje no fue vendido. Posteriormente fue adquirido por el MNT (nº de inventario CE 112585).



Vestido de noche.

Modelo de Bullock's Wilshire. Datado hacia 1930.

Vestido largo, sin mangas y escote asimétrico. El bolero está cortado al bias y adornado con piel en las mangas.

Lote 83.

Precio de venta: £188



Vestido de tarde.

Modelo sin etiquetar. Datado entre 1930 y 1940.

Se trata de un vestido en seda púrpura, cortado a la cintura con corpiño abotonado, cuello inclinado y mangas tres cuartos plisadas en el codo. La falda recta lleva bolsillos acolchados asimétricos, simulando la forma de un cuello.

Lote 84.

El precio de salida se estableció entre £500-1,000. Este traje no fue vendido. Posteriormente fue adquirido por el MNT (nº de inventario CE 112586).



Vestido de noche.

Vestido sin etiquetar. Datado en la década de 1930.

Modelo de noche de crepé de seda marfil con bandas púrpura y amarillas en las mangas. Lleva a juego un bolero con escote en "V" y sin mangas, que se cierra a la altura de la cintura con una lazada púrpura y amarilla.

Lote 85.

El precio de salida se estableció entre £1,500-2,000. Este traje no fue vendido. Posteriormente fue adquirido por el MNT (nº de inventario CE 112587 y CE 112588).



Vestido de tarde.

Vestido sin etiquetar, posiblemente de Jeanne Lanvin. Datado hacia 1920.

Modelo de terciopelo amarillo cítrico, cortado en recto, con detalles fruncidos en los hombros y a la altura de la cadera y con cuello corbata.

Lote 86.

Precio de venta: £813



Flamenco.

Vestido sin etiquetar. Datado hacia 1930.

Modelo en crepé negro con falda de vuelo y corpiño en chifón blanco. Las mangas están constituidas por dos volantes, combinando nuevamente el negro y el blanco.

Lote 87.

El precio de salida se estableció entre £2,300-3,800. Este traje no fue vendido. Posteriormente fue adquirido por el MNT (nº de inventario CE 112589).



Vestido de noche.

Vestido sin etiquetar. Datado hacia 1930.

Modelo de seda estampada en listas rojas y azul marino, con la cintura baja y falda de vuelo ligeramente fruncida. Tiene el cuello camisero abierto en “V”, mangas tres cuartos y hombros muy rectos con hombreras y detalles plisados.

Lote 88.

Precio de venta: £188



Vestido de noche.

Vestido sin etiquetar, posiblemente de Dior para Lucien Lelong, hacia 1930.

Modelo largo con mangas de seda estampada en zigzag, alternado el blanco y negro. La falda, cortada al bias, presenta una cascada de pliegues en el centro delantero coincidente con la bajada en “V” de la cintura, a su vez adornada con una gran lazada.

Lote 89.

Precio de venta: £1,250



Vestido de noche.

Vestido sin etiquetar, posiblemente Coco Chanel (por la forma puede datarse hacia 1930).

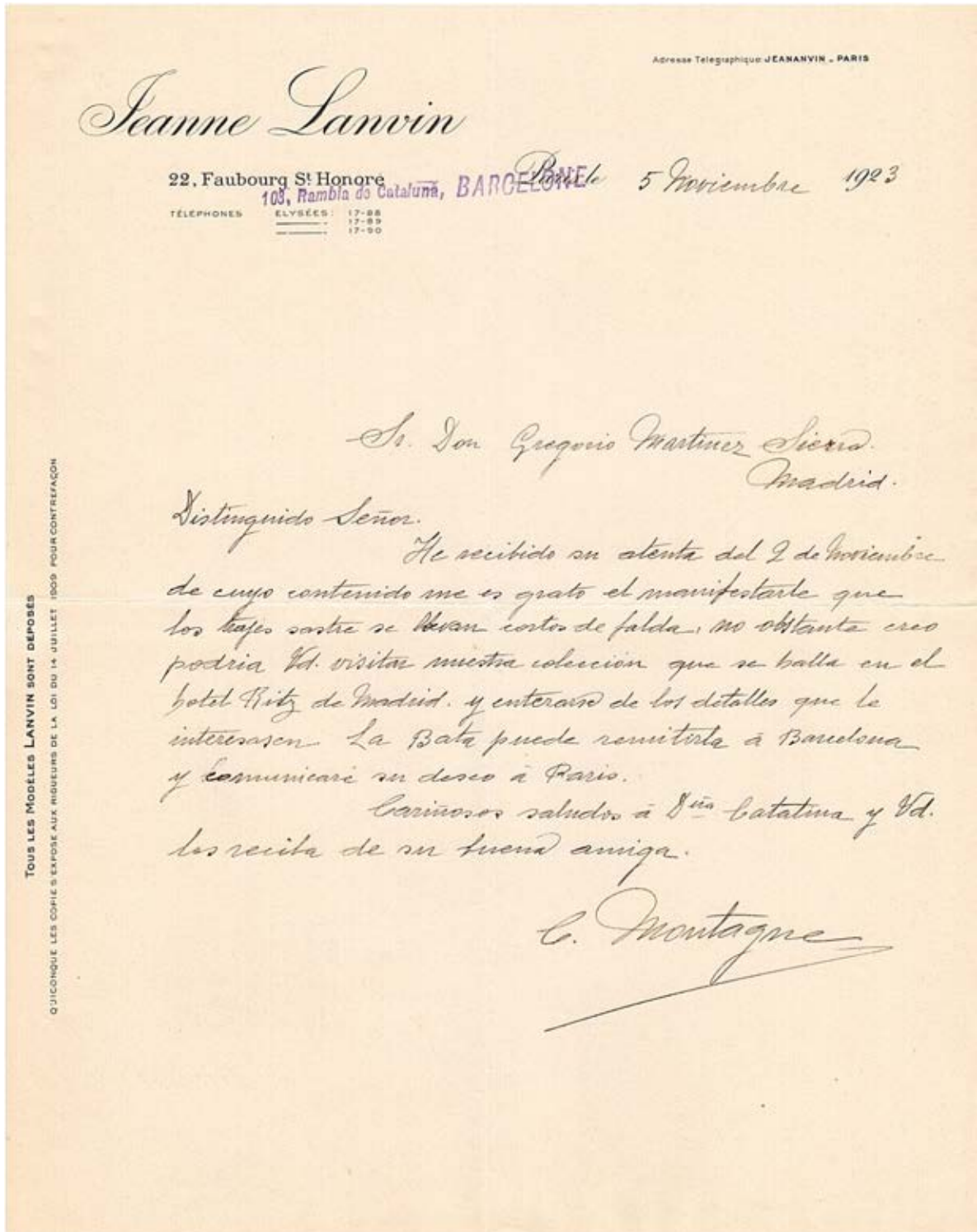
Vestido “columnar” cortado al bias, con tirantes entrelazados en la espalda y chaqueta de manga larga como sobretodo.

Lote 90.

Precio de venta: £625



Fig. 3. Carta de la *maison* Jeanne Lanvin dirigida a Gregorio Martínez Sierra, con fecha de 5 de noviembre de 1923. GMS-CB.



9.2. Apéndice capítulo 5

Fig.1. Folleto fundacional de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra (1916). GMS-CB.





LISTA DE LA COMPAÑIA

ACTRICES: Irene ALBA.—Catalina BÁRCENA.—Irene CABA. Josefina INFIESTA.—Francisca JUANDES.—Josefina MORER.—Elvira PACHECO.—Cecilia PEREZ.—Pilar PEREZ.—Ana María QUIYADA.—Natividad RIOS.—Rafaela SATORRES. Amalia SIMÓ.—Rosario TOSCANO.—ACTORES: Fernando AGUIRRE.—Manuel CABA.—Menandro CARMONA.—Pedro CODINA.—Manuel COLLADO.—Pablo HIDALGO.—Vicente HUARTE.—Ricardo MARCHANTE.—Ignacio MESEGUER.—Francisco MOLINERO.—Manuel PARIS.—Nicolás PERCHICOT.—José RAUSELL.—Castor SAPELA.—Ricardo SIMÓ-RASO.—Jesús TORDESILLAS.—APUNTADORES: Emilio Girón.—Serafin Lozano.—Roberto Zappino.—DECORADO DE Amorós y Blancas.—Brunet y Pons.—Mignoni.—Moragas y Alarma.—Jungent y Vilomara. TRAJES DE J. Zamora.—MUEBLES DE Vázquez Hermanos, de Madrid. TAPICERIA DE Rodríguez Hermanos, de Madrid.—REPRESENTANTE: Angel Salcedo.—GERENTE DE LA EMPRESA: VICENTE COROS.

NUESTRO PROPÓSITO

es, en primer lugar, divertirles a ustedes. La vida, especialmente en Europa, se ha puesto últimamente demasiado triste; por lo cual un poco de diversión razonable es casi artículo de primera necesidad. Hay que divertirse; es decir, hay que distraer el ánimo hacia algo que nos haga reír francamente, pensar fácilmente, esperar ilusionadamente; lograr, en suma, el optimismo necesario para seguir viviendo en buen humor... a pesar de tantísimos pesares. ¶ Mercado de optimismo y buen humor preteude esta empresa abrir para ustedes. Habrá en él de todo: risa y llanto; paradoja y filosofía; poesía y sátira; declamaciones elocuentes para los amigos del viejo sistema parlamentario; pantomimas para el buen entendedor; suspiros a la luz de la luna; ilusiones de amor bajo el sol; románticas desesperaciones al caer la tarde... hasta su punto de desvario, cuando sea oportuno, y hasta su chispa de extravagancia, cuando venga bien. ¶ Representa-





rá nuestra compañía comedias y farsas; dramas y sainetes, melodramas, cuando llegue la hora; tragedias, cuando salte la ocasión; no hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación será la que impongan el arte y el buen gusto; y tan de buen gusto (si el autor de la ficción le tiene) es hacer reír como hacer llorar. El jardín del entendimiento es grande, y caben en él todos los matices; no pensamos, deliberadamente, excluir ninguno, que sería mutilar el propósito y empequeñecer la intención. ¶ Cierta que traemos



idea de hacer siempre arte serio, por el respeto que ustedes—respetable público nuestro—nos merecen; pero, no pocas veces, es mucho más seria la enseñanza encerrada en la burla, que la que contiene el sermón. Esperamos hacer pensar a ustedes casi siempre, sin aburrirles casi nunca. Pueden ustedes asistir a una escuela, donde los mejores ingenios del mundo pasado y presente, irán desenvolviendo



para ustedes su personal—tantas veces genial—interpretación de la vida; porque, lo mismo que en los géneros, no ha de haber exclusión ni prejuicio en la elección de los autores. Todos los modernos de España, a quienes ya están ustedes acostumbrados a admirar; algunos a quienes aun no han tenido ustedes ocasión de aplaudir; varios de los antiguos; no pocos de los de otras tierras... Si alguno de ellos se ha puesto alguna vez demasiado serio, al dictar la lección, procu-





raremos que vaya recitada por actrices bonitas, artísticamente pintadas, muy bien vestidas; por actores que sepan «llevar la ropa» y hablar con la emoción necesaria para convertir las ideas en sentimientos. Siempre habrá en los labios que digan las palabras de sabiduría para que ustedes las escuchen, «el más rojo carmin y la mejor sonrisa». ¶ Escaparaté y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honrarnos con su atención, el marco de nuestro escenario. Dibujantes, pintores, modistos, pasau días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de ser cosa baladí ni efecto del azar; todo estará pensado, todo estará compuesto por quien sabe y puede. El caso es que ustedes vengan a nuestra casa con deseo, y salgan de ella con afán de volver. ¶ No hemos escatimado tiempo, trabajo, estudio ni dinero. Venimos a ofrecer de buena fe mercancía que creemos buena. No falta a nuestro esfuerzo, para hacer de él obra útil y grande, sino la generosa colaboración de ustedes. El telón se levanta; mas, para que la farsa logre su intención, es preciso que muchos acudan a reír su agudeza. Vengan ustedes a hacer eficaz esta empresa de arte.



Damas y caballeros, vayau pasauo.



Fig.2. *Comoedia Illustré* n°13, 05-04-1913.



LE MINARET
Comédie en trois actes
en vers de Jacques
Richepin.

Musique de scène de

Si l'on croit à la poésie
qui s'élevait par le passé,
et si l'on croit, — la
place actual moment et l'œuvre
d'ailleurs facile, — l'œuvre
à se servir, à s'inspirer sur
cette joie, tendre et passion-
nément comode, qui a
été par la force d'inspiration de
Nabuccodonosor, un d'œuvre de
Monsieur de la... Je ne la, l'œuvre
soudainement par la...
dans son...

à la Renaissance
Représentée pour la pre-
mière fois, le 30 mars
1913.

Taniko Richepin

non, l'œuvre de la poésie
européenne d'aujourd'hui, al-
ternant, mais d'œuvre qui se
trouvent par cette qualité se
trouvent qu'elle se est que
l'œuvre, l'œuvre, c'y plait, l'œuvre
c'est l'œuvre par des person-
nes possibles. Et l'œuvre
dans la poésie de la...
de son, de son Richepin
de son, de son l'œuvre
et son œuvre à son, que...

Mlle Ver-
ven

Mlle Ver-
ven

Mlle Ver-
ven

Mlle Ver-
ven

Mlle Ver-
ven

Mlle Ver-
ven

Toujours de la... — La classe de petit bon Paillo.

Fig.3. *Le Théâtre* n° 345, 05-1913.





ALBA
 (M^{te} María Gadea)
 ROSA
 (M^{te} Cruz Lapuerta) (M. J. Wences)
 LA GRAN SENYAL (M. Gual) (M. Eury-Ranc) (M^{te} Teresa)
 ROSA
 (M. F. de Solís)

Fig. 4. Diseño de Erté para *Le Minaret*, 1913. *Things I Remember. An Autobiography*.



Fig. 5. Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 3 de junio de 1920. GMS-CB.

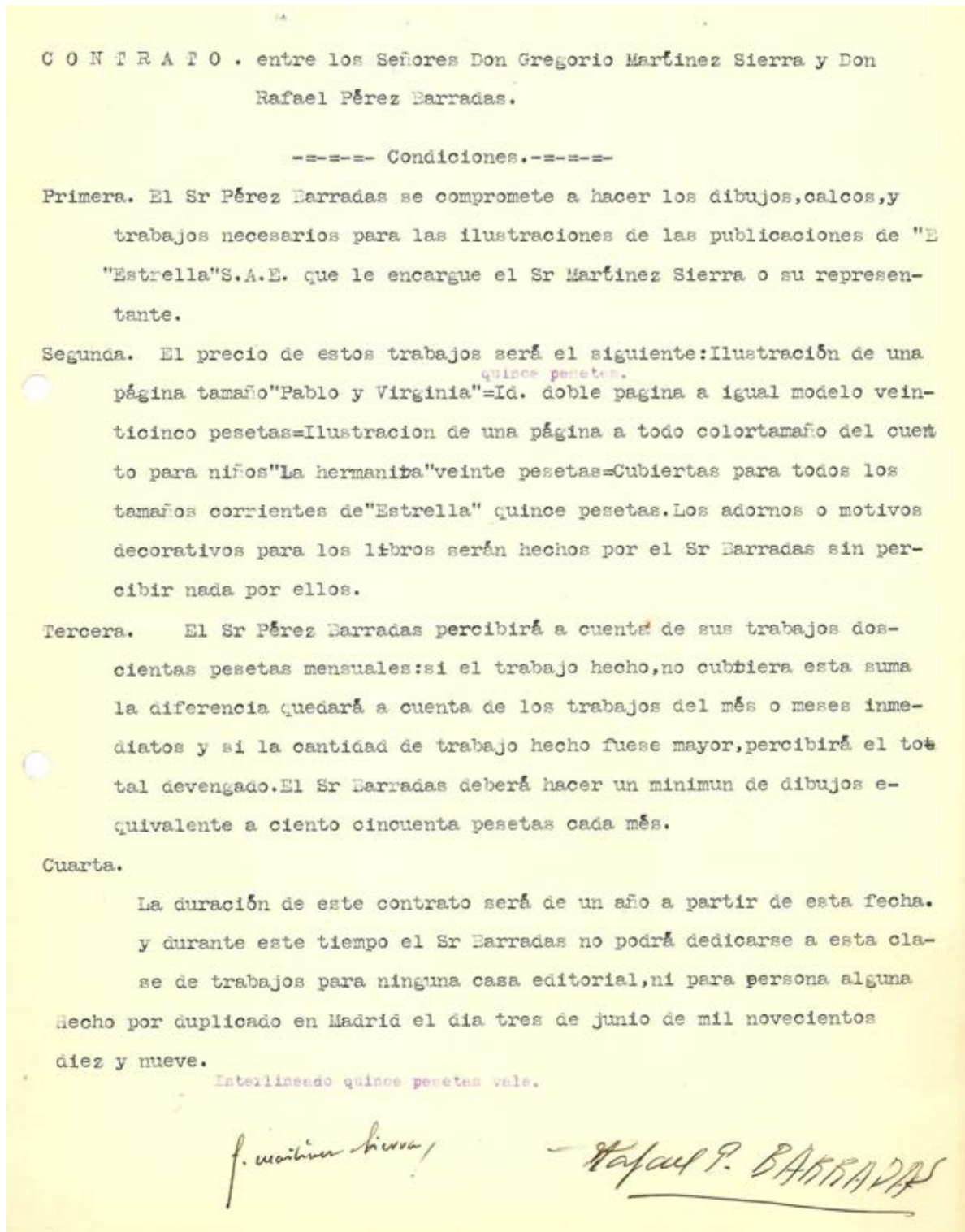


Fig. 6. Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Rafael Barradas, 5 de mayo de 1920. GMS-CB.

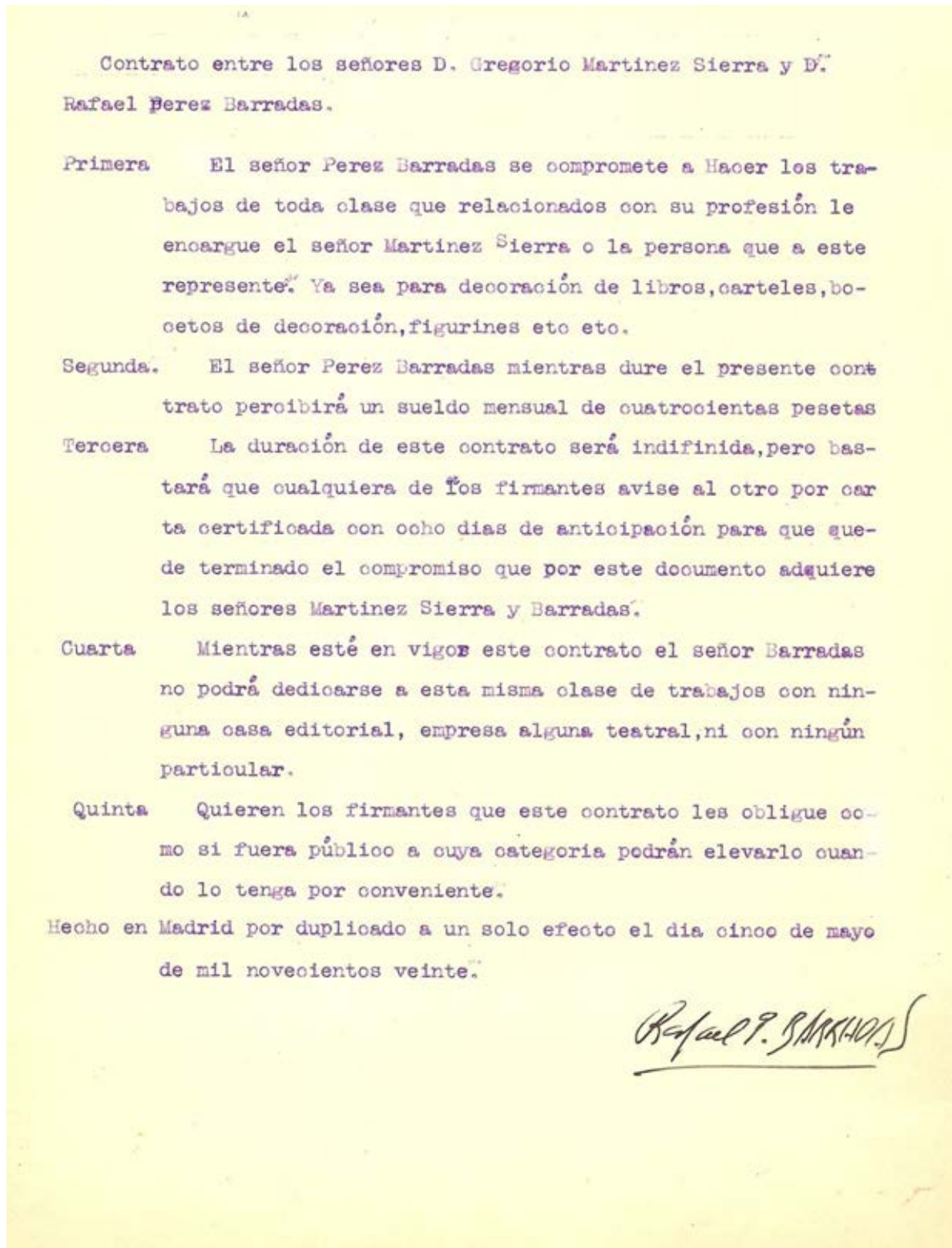


Fig. 7. Estrenos del “Teatro de los niños”.

| Programa de la primera función: 29-12-1921 | | |
|---|---|---|
| <p><i>Matemos al lobo.</i> Cuento escénico en verso de Luis de Tapia.</p> | <p>Argumento: Los personajes clásicos de los cuentos: Caperucita, la Cenicienta, La Bella del Bosque, El Gato con botas y Pulgarcito, junto con Pinocho, se reúnen para matar al lobo feroz. Con este designio deciden invitarlo a un banquete. Pero el lobo, en cuanto come, se vuelve bueno y los conjurados desisten de ejecutarle, pues han conseguido sin esperarlo un mejor propósito, suprimir su fiereza.</p> | <p>Reparto: “Hagamos mención, para tributarles nuestro aplauso, de Milagro Leal, Isabel Barrón, Paquita Sánchez, María Esparza, María Ibarra, Natividad Jiménez, Collado, Martori, Vega y Pérez León.” Reparto citado en PONTES, J., “El teatro en Madrid. Eslava”. <i>El Globo</i>, 30-12-1921, p. 2.</p> <p>Decorado y trajes: Rafael Barradas.</p> |
| <p><i>Viaje al portal de Belén.</i> Fantasía en cuatro cuadros con versos de Manuel Abril.</p> | <p>“Es un nacimiento animado, compuesto también graciosamente, y en cuyo último cuadro se intercalan villancicos y diálogos de poetas clásicos españoles.”</p> <p>A., “Veladas teatrales. Inauguración del Teatro de los niños”. <i>La Época</i>, 30-12-1921, p. 1.</p> <p>“Manuel Abril muestra a los niños el buen amigo Pinocho guiando a tres de sus admiradores hacia el portal de Belén, adonde llegan por fin a través de unos ingeniosos diálogos.” “En Eslava. El Teatro de los niños”. <i>El Heraldo de Madrid</i>, 12-12-1921, p. 5.</p> | <p>Música: Conrado del Campo</p> <p>Decorados y trajes: Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas.</p> |
| <p>Selección de números de <i>Linterna mágica</i>. Presentación del número mímico, Charlot.</p> | <p>“Linterna mágica” no es una obra teatral en el sentido propio de la palabra [...] Tal vez estemos en presencia de una nueva modalidad futura del arte teatral que excluya la literatura como medio esencial de expresión y busque por otros procedimientos nuevos horizontes de interés y emoción.”</p> <p>“‘Linterna mágica’ en Eslava”. <i>La Voz</i>, 17-12-1921, p. 4.</p> | <p>Reparto para el día del estreno, según el artículo de <i>La Voz</i>, ob. cit.: “María Esparza, Helena Cortesina, Josefina Santaularia, Milagros Leal, Manuel Collado, Baena, Vega, etc.”</p> |

| | | |
|--|--|---|
| Segundo estreno: 04-02-1922 | | |
| <i>Viaje a la isla de los animales.</i> Gregorio Martínez Sierra. | Argumento: Pinocho, en compañía de su rival Guignol, emprende un viaje a la isla de los animales, para conquistar la peluca que ha de darle el amor de la encantadora Pimpinela. | Reparto: “Manuel Collado, inimitable Pinocho [...] Leal, Barrón, Cortesina, Satorres y Corona, y los Sres. Pérez de León, de la Vega, Crespo y Gabaldón.” J. A., “Eslava. Nuevo programa del Teatro de los niños”. <i>El Sol</i> , 05-02-1922, p. 2. Decorado y trajes: Rafael Barradas. |
| <i>Charlot viajero.</i> Pantomima grotesca. | | Reparto: “Ofelia Cortesina y los Sres. Pérez de León, José Crespo y Vázquez.” J. A., ob. cit. Decorado: Rafael Barradas. |

Fig. 8. “Las fiestas de Madrid. La de la ‘Melonera’”. Rafael Barradas. Dibujo publicado en *El Figaro*, 11-09-1918, p. 15.



Fig. 9. Nota manuscrita de Rafael Barradas donde constan los trajes realizados para *El maleficio de la mariposa*, 31-03-1920. GMS-CB.

Barradas =

Dibujos para el libro
Catalina Barcena

Dibujos p. Ep. Kussel
"Mte de Amor"

Dibujos - figurines -
"El Maleficio de la
Mariposa"

Decoraciones
"El Maleficio de la Mariposa"

- Trajes -

1. Sra Barcena -
71 cucarachitas -
4 " pequeñas
1 mariposa -
1 alacena
1 Clempis -
1 - Clous - "Mte de Amor"
1 Gaitero - camineta
Lester y en suite alon
"Mte de Amor"

31 Marzo 1920 etc etc.

Fig. 10. Recibo firmado por Rafael Barradas, 27-04-1920. GMS-CB.

| | | |
|-------------------|--|------------|
| 1 traje de pivrot | << Colombina está ratisa >> | pts 20 |
| 1 " " | " payaso << chite de amar >> | " 30 |
| 1 pantalón, | maleta y paraguas " " | 15 |
| 11 trajes | cucarachas << Maleficio de la mariposa >> | 440 |
| 4 " " | " pequeñas " " " | 80 |
| 1 " " | alacran " " " | 50 |
| 1 " " | ciempie " " " | 50 |
| 1 " " | S ^{ra} - Barcena " " " | 50 |
| | (Reapas y 2 sombreros ") " " | |
| 1 " " | mariposa " " " | 30 |
| 3 " " | modelos Fontanals << La multimillonaria >> | 105 |
| 1 " " | " " " " " | 25 |
| | | <u>895</u> |

27 Abril 1920

Cont^o 29/4/1920

Recibi

BARRADAS

Total pts = 895

Fig. 11. Carta incompleta de Rafael Barradas a Gregorio Martínez Sierra. 27 de agosto, año sin determinar. GMS-CB.

Madrid - 27 Agosto.

Querido Don Gregorio.

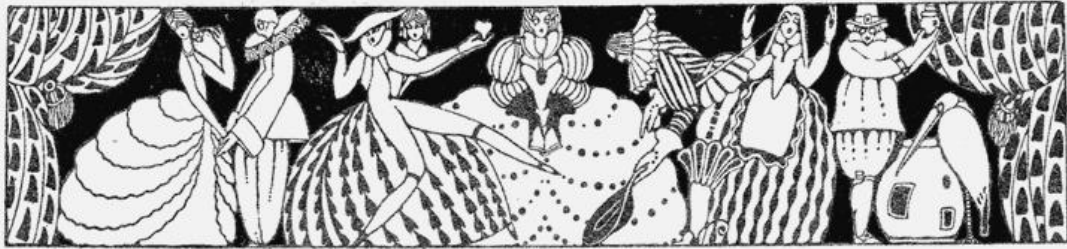
Confío, en su poder los proyectos de "El fatuaje de Lovis y = Novelón ="

El fatuaje = lo hice pensando en ese programa de Navidad que hemos acariciado. Tantos neces.

El Novelón será más bien para un finco feite - aunque es de un charlotismo que también divertirá a los chicos. También tengo en preparación otra Comediette muy divertida que si Ud quiere se la mandaré. También es clownista - se titula La mala ramba o el challo con cuatro patas -

Para el quínoel plano si le interesa puedo adaptar unas cosas que tengo pensadas y si Ud quiere yo le puedo proyectar una especie de programa variado para esa "matinee" que tenemos

Fig. 12. Carta de Manuel Fontanals a Gregorio Martínez Sierra, s/d. GMS-CB.



COMPañIA COMICO-DRAMATICA
♥ GREGORIO MARTINEZ SIERRA ♥

Querido Gregorio: Tuve ganas de saber sus
nuevos para poderle decir que no tuviera ninguna inquietud
por lo que se está haciendo aquí, pues todo marcha y cada
día mejor: Angelo tiene unos 20 trajes que en cuanto
se puedan probar con nada estarán terminados. Ahora se
empresado una nueva serie de unos 20, pero que en vista
de lo que V. me dice dejaremos para pasar a los de la próxima
Si V. pudiera mandarme una lista de personajes de los actos
que faltan o números de ellos si son personajes recurrentes,
podríamos completar los figurines; en nota aparte man-
taré lo portado por Angelo hasta ahora con vestidos
homocinios y toda clase de materiales, visto los precios y
el resultado me parece bien. Buena tiene 5 deca-
raciones terminados. Mañana empieza otra, en la que
me faltan los calceados unos 15 días, por cada una
le mando él una nota al gestor de los mismos, hasta

Vi todas las muestras que se hicieron para la pintura del teatro
y sin amor propio creo que lo que proponíamos era lo más distin-
guido. Lo que hacen no está ni mef. un suave y anodino
gris Fianon-Flamengue. Lo único que esto mef. realmente
mef. son los años del teatro = yo le costo a W más que a mi. =

ahora las que hay hechas, unas con otras, resultan a 750
pta una. pero lo medio ^{esta} bajaré mucho con las que sef. ^{hacen}
con lo que quedaran en un precio razonable. Como
trabajo está bien. En cuanto puede libre el teatro de andamios,
los ilenos montando una a una para ponerles a punto
de luz y detalles que podrían entorpecerlos luego (foridos,
bambalinas, etc.) Quisiera poder guardar cada decoración
completa de detalles y punto de luz con calma y no
tendremos tiempo para hacerlo con todos. Como mi hermano
se va a Barcelona donde con Baso. pueden hacer los tejidos
de indio de mascaros y Reynoso después del telón de anuncio.
que empezará enseguida. Trabajaré en algún decorado a base
de los telos que tejimos, que por cierto he llegado todo bien.
Aprovechando que Ampelo va a J. Sebastian voy o adelanté
el D. Juan. libro. dentro 15 días le mandare para que vea
nada más por ahora. Tengo un par de cosas ~~de~~ de ver
armado el decorado que parece responder a nuestros espe-
ransas y espero podemos divertir poniendolo a punto con calma.
Con cariñosos saludos para Catalina le mande un abrazo
Ferdinand.

Fig. 13. Recibí de Amorós y Blancas por trabajos y material realizados al Teatro Eslava, 23 de julio de 1919. MNT.

AMORÓS Y BLANCAS
 PINTORES ESCENÓGRAFOS

Teatro Eslava.

ESTUDIO:
 Batalla del Salado, 24 provisional
 MADRID

Heimos recibido de Don Gregorio Martín Sierra, la cantidad de setecientas noventa y nueve pesetas por los ciento trabajos de pintura escenográfica.

= 12 folios en papel
 = Arreglo de una cancela para Café color.
 = Dos decoraciones de casa probra para la obra titulada Las lágrimas de la Guini.
 = Una embocadura para un Guinol = en tela =
 = y 18 metros de tela entregada al artista que ejecuta el decorado del Guinol.

Quedan estos trabajos estan inventariados en la nota presupuesto entregada anteriormente a dicha Empresa.

Madrid a 23 de Julio de 1919.

Los 1499 pesetas Amorós y Blancas




Fig. 14. Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Encarnación López (Argentinita) para la temporada de invierno de 1919. Madrid, 27-05-1919. 3/2/2 CSV. (El subrayado es mío)

CONTRATO entre la señorita Encarnación López (Argentinita) y con Gregorio Martínez Sierra.

--- Condiciones. ---

- Primera.= La señorita Encarnación López ingresará en la Compañía que dirige el Sr. Martínez Sierra, al dar principio, en octubre, la temporada de invierno de mil novecientos diez y nueve -mil novecientos veinte.
- Segunda.= La señorita Encarnación López tomará parte en la interpretación de toda clase de obras teatrales que la dirección determine, con música ó sin música.
- Tercera.= La señorita Encarnación López percibirá un sueldo de ciento cincuenta pesetas por día en que se celebre función.
- Cuarta.= La señorita Encarnación López, una ó dos veces á la semana, á juicio de la dirección, hará una sección artística especial, en la cual ella constituirá todo el espectáculo. En estas funciones, percibirá á más del sueldo arriba indicado otras ciento cincuenta pesetas.
- Quinta.= El compromiso de la señorita Encarnación López con el Sr. Martínez Sierra, terminará en el mes de abril ó mayo, al terminar la temporada en Madrid de la Compañía que dicho señor dirige.
- Sexta.= Quieren los firmantes de este contrato que les oblige como si fuera público.

Hecho en Madrid, por duplicado á 27 de mayo de 1919.

p. Martínez Sierra,

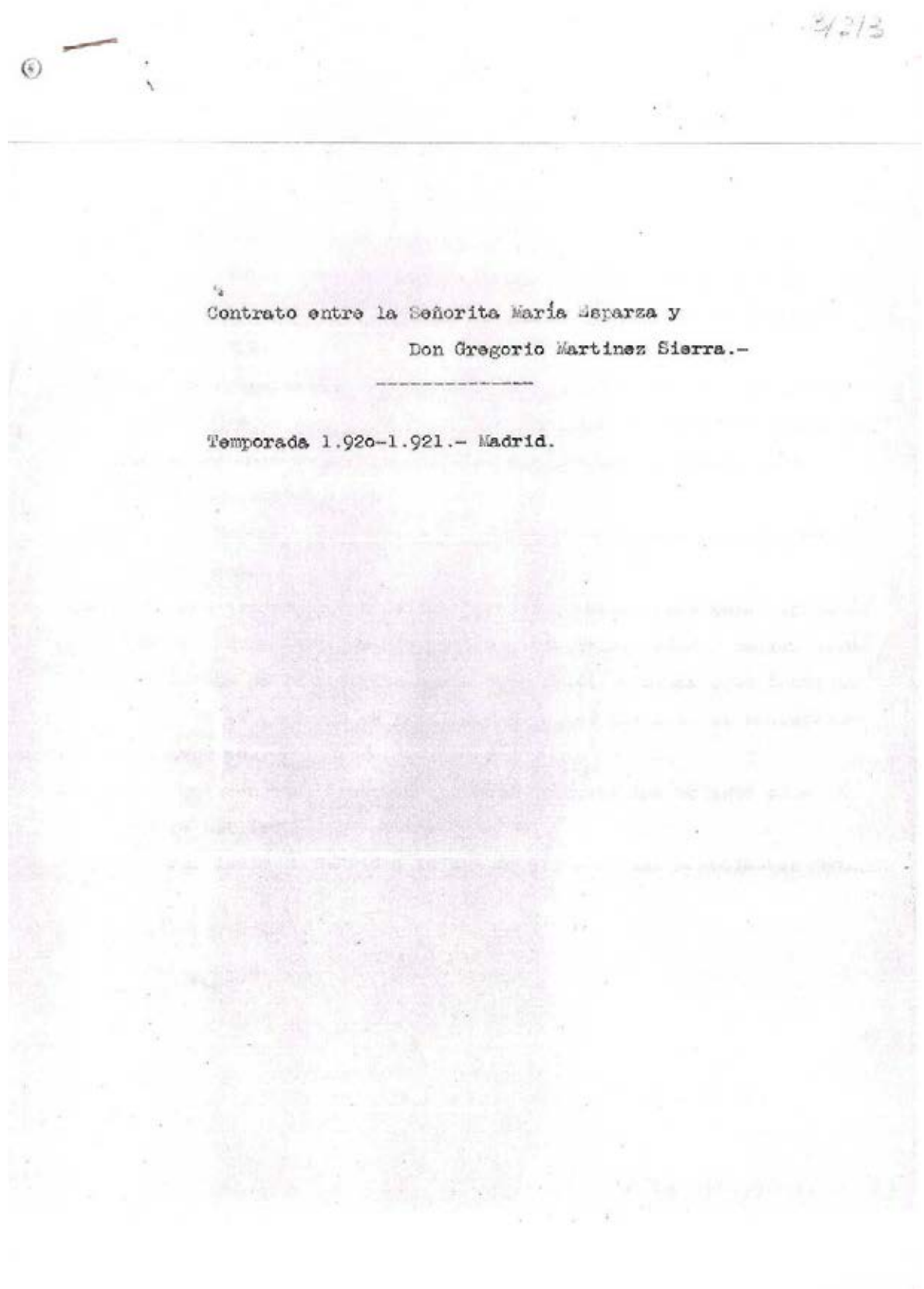
Encarnación López

Los trajes de fantasía y de época serán de cuenta del Sr. Martínez Sierra, excepto los que la Srta. Encarnación López quiera conservar para su uso.

p. Martínez Sierra,

Encarnación López

Fig. 15. Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y María Esparza para la temporada 1920-1921. Madrid, 20-04-1920. 3/2/3 CSV.



Entre la Señorita María Esparza y Don Gregorio Martínez Sierra se ha con-
venido el presente Contrato con arreglo a las siguientes

C o n d i c i o n e s
- - - - -

Primera.- La Señorita María Esparza formará parte de la Compañía que di-
rige el Señor Martínez Sierra durante todo el tiempo que la cita-
da Compañía actúe en el Teatro Eslava de Madrid en la temporada
1.920-1.921.

Segunda.- La Señorita María Esparza tomará parte en todos aquellos es-
pectáculos, de cualquier clase que sean, que la Dirección determine
y además hará su número especial siempre que la citada Dirección
lo estime conveniente.

Tercera.- La Señorita María Esparza percibirá cien pesetas por cada día
de actuación.

Cuarta.- Los trajes de fantasía y para obras especiales serán de cuen-
ta del Señor Martínez Sierra; los de calle, sociedad y bailes serán
de cuenta de la Señorita María Esparza. Al terminar este Contrato
los trajes quedarán de propiedad de aquel que hubiera satisfecho
su importe.

Quinta.- Quieren los firmantes que este Contrato les obligue como si
fuera público.

Hecho por duplicado en Madrid a veinte de abril de mil novecientos veinte.

Fig. 16. Contrato entre Gregorio Martínez Sierra y Ricardo de la Vega, con membrete del Sindicato de Actores Españoles para la temporada de 1921. 3/1/36 Madrid, 26-11-1921. CSV.

Núm del sindicato 4215 Núm de visación 1546

Sindicato de Actores Españoles

HORTALEZA, 11 Y 13.-MADRID

En Madrid a 26 de Noviembre de mil novecientos 21, concurren, de una parte, D. Gregorio Martínez Sierra de profesión Empresario, vecino de Madrid con domicilio en Arborea n.º 1, y de la otra, D. Ricardo de la Vega de profesión Actor, vecino de Madrid, domiciliado en Coya n.º 6: concurre el primero según dice asegura, y el segundo en el ejercicio de su propia representación y derecho, y considerándose ambos plenamente capacitados para formalizar el presente contrato.

MANIFIESTAN:

PRIMERO: Que D. Gregorio Martínez Sierra contrata a D. Ricardo de la Vega en concepto de Actor para tomar parte en _____ funciones, integrando la Compañía de _____ que para actuar en Madrid tiene constituida _____

SEGUNDO: Que D. Ricardo de la Vega, percibirá por cada una de las funciones a que hace referencia este contrato, el sueldo de veinticinco pesetas céntimos, que le será abonado deceualmente o a diario, a elección del mismo, a medida que vaya devengándose.

TERCERO: Que como señal y a cuenta del presente contrato, D. _____ entrega a D. _____ la cantidad de _____ pesetas _____ céntimos, que est _____ declara recibir en el día de la fecha y que habrá de serle deducida, una vez que las mencionadas funciones comiencen a tener efecto, a razón de un sueldo por cada _____ devengados.

CUARTO: Que en complemento del presente contrato, la partes que le suscriben, aceptan y fijan como cláusulas del mismo, todas y cada una de las condiciones consignadas en las BASES DE TRABAJO y en las OBSERVACIONES y DISPOSICIONES GENERALES integrantes de aquellas, establecidas por el «Sindicato de Actores Españoles» de Madrid; cuyas condiciones declaran ambos contratantes serles por entero conocidas por haber procedido a su previa y detenida lectura y poseer cada uno de ellos un ejemplar impreso de las mismas.

QUINTO: Que para cualquier cuestión o incidencia que pudiera suscitarse respecto a la interpretación o cumplimiento del presente contrato, las partes que le suscriben se someten de manera especial y expresa a la jurisdicción de los Tribunales de justicia de Madrid.

Este contrato empezará a regir el 26 de Noviembre de 1921 y terminará al acabar la temporada de Madrid en el Teatro Eldora

}

ASI LO CONVIENEN Y ESTIPULAN, obligándose solemnemente a cuanto dejan consignado, y en señal de conformidad y previa su lectura, firman el presente contrato que se extiende por duplicado y a un solo efecto en el día de la fecha

9.3. Figurines del “Teatro de Arte”

La información aportada en cada figurín transcribe los apuntes que constan en los dibujos, su lugar de conservación o procedencia y la referencia de catalogación.

9.3.1. *La dama de las Camelias*. 22 de enero de 1917. Figurines de Pepe Zamora



“Margarita Gautier, 1^{er} acto”.
MNT (F. 6666)



“Olimpia, 4^o acto”.
MNT (F. 6667)



“Margarita Gautier, 3^{er} acto”.
MNT (F. 6668)



“Michelle, 3^{er} acto”.
MNT (F. 6669)



“Olimpia, 1^{er} acto”.
GMS-CB



“Margarita Gautier, 5º acto”.
GMS-CB

9.3.2. *La princesa que se chupaba el dedo*. 14 de diciembre de 1917. Figurín de Manuel Fontanals



MNT (F. 6665)

9.3.3. *El médico a la fuerza*. 31 de octubre 1919. Figurines de Manuel Fontanals



“El médico. Leandro”
MNT (F. 6654)



“Leandro”
MNT (F. 6655)



“Sganarelle. Médico”
MNT (F. 6656)



“Perrin”
MNT (F. 6657)



“Sganarelle”
MNT (F. 6658)



“Martina”
MNT (F. 6659)



MNT (F. 6674)

9.3.4. “Pelucón, Notario y Guiñol”

Los tres figurines siguientes, conservados en el MNT, están clasificados como pertenecientes a *El médico a la fuerza*. No obstante, sugerimos que por los nombres indicados en los dibujos y por las características formales de los mismos no corresponden a dicha obra.



“Pelucón”
MNT (F. 6660)



“Notario”
MNT (F.6661)



“Guiñol”
MNT (F. 6662)

9.3.5. *Rosaura la viuda astuta*. 12 de noviembre de 1919. Figurines de Manuel Fontanals



“Marionette”
MNT (F. 6670)

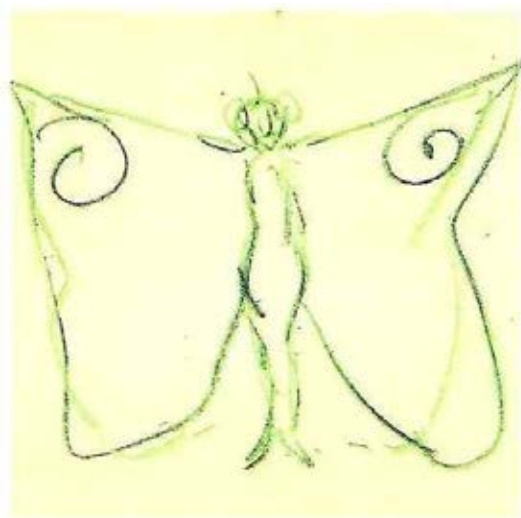


“Arlecchino”
MNT (F. 6671)



“Criado de Pantalones”
MNT (F.6672)

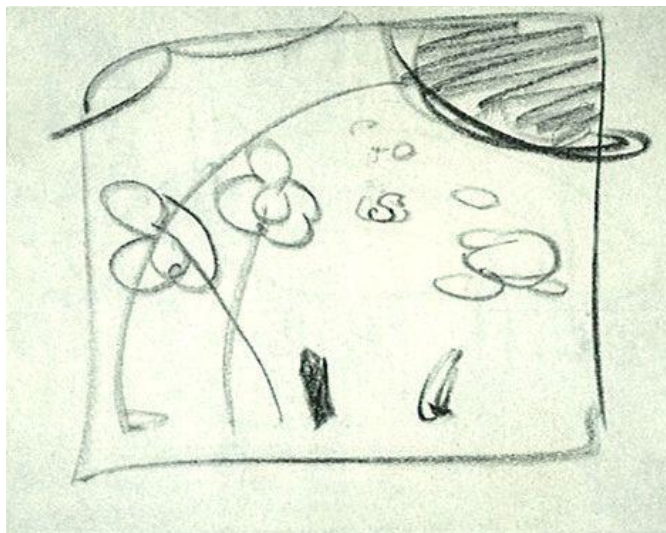
9.3.6. *El maleficio de la mariposa*. 22 de marzo de 1920. Figurines de Rafael Barradas



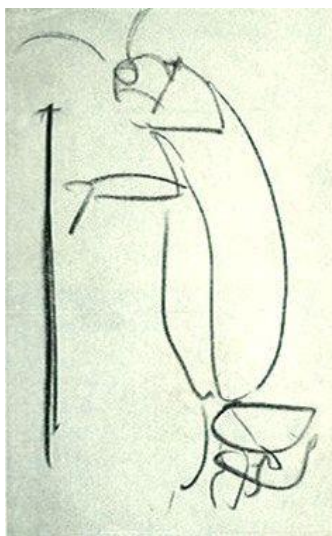
FFGL. Figurín 3 (v.)



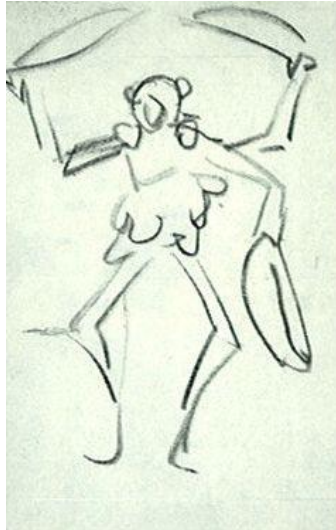
FFGL. Figurín 3 (r.)



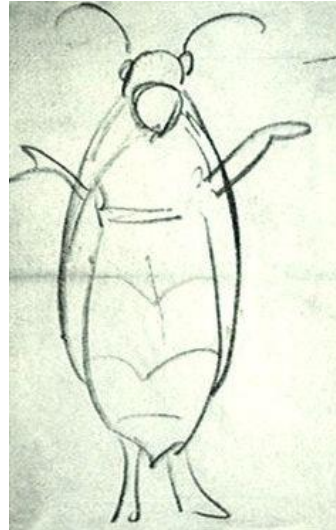
FFGL. Figurín 4 (v.)



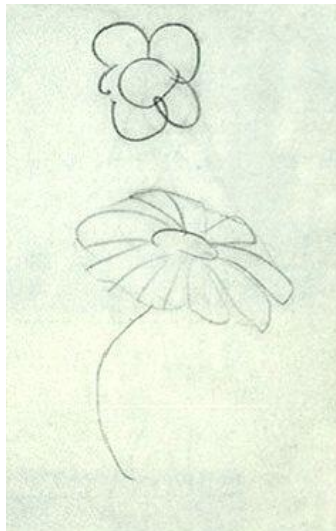
FFGL. Figurín 4 (r.)



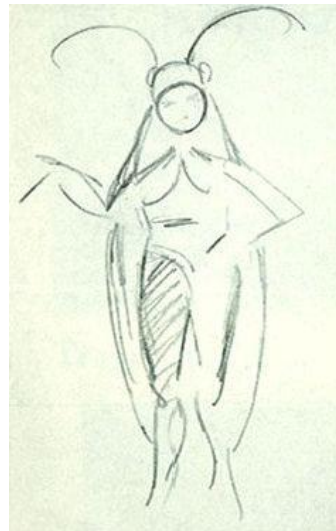
FFGL. Figurín 5 (v.)



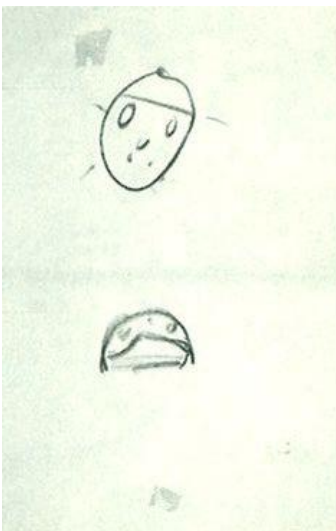
FFGL. Figurín 5 (r.)



FFGL. Figurín 6 (v.)



FFGL. Figurín 6 (r.)



FFGL. Figurín 7 (v.)



FFGL. Figurín 7 (r.)

9.3.7. *Don Juan de España*. 18 de noviembre de 1921. Figurines de Manuel Fontanals



“Ricardo de la Vega”.
MNT (F. 6642)



“Tordesillas”.
MNT (F. 6643)



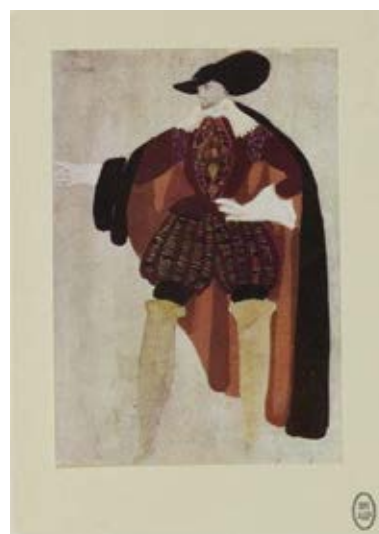
MNT (F. 6644)



MNT (F. 6663)



Un teatro de arte en España (1917-1925)



Un teatro de arte en España (1917-1925)



Un teatro de arte en España (1917-1925)



Un teatro de arte en España (1917-1925)



Un teatro de arte en España (1917-1925)

9.3.8. *Viaje a la isla de los animales*. 4 de febrero de 1922. Figurín atribuido a Sigfrido Burmann



MNT (F. 6673)

9.3.9. *El pavo real*. 17 de julio de 1922. Figurín de Manuel Fontanals



Un teatro de arte en España (1917-1925)

9.3.10. Figurines de Manuel Fontanals sin identificar



“Pénombre”
MNT (F. 6682)



“Malachite”
MNT (F. 6683)



“Divinité”
MNT (F. 6684)



MNT (F. 6685)

9.3.11. “Seres imaginarios de Marte” (Asignación propia)



“Mujer marciana” MNT (F. 6645)



“Bufón de Marte” MNT (F. 6646)



“Payaso 1” MNT (F. 6647)



“Perfil de hombre en Marte” MNT (F. 6648)



“Elefante en Marte”
MNT (F. 6649)



“Marciano rojo” MNT (F. 6650)



“Payaso 2” MNT (F. 6651)



“Hombre marciano” MNT (F. 6652)



“Mariposa” MNT (F. 6653)

9.4. Cronología de obras escénicas citadas

| Título | Autor | Estreno | Artistas |
|---------------------------------|---|---|---|
| <i>La isla de San Balandrán</i> | Texto: José Picón. Música: Cristóbal Oudrid. | 12 junio de 1862, Teatro de la Zarzuela, Madrid. | |
| <i>1864 y 1865</i> | Texto: José María Gutiérrez de Alba. Música: Emilio Arrieta. | 30 de enero de 1865, Teatro del Circo, Madrid. | |
| <i>El joven Telémaco</i> | Texto: Eusebio Blasco. Música: José Rogel. | 23 de septiembre de 1866, Teatro Variedades, Madrid. | Escenografía: Luis Muriel. Sastra: Pelegrine Malatesta. |
| <i>La Gran Vía</i> | Texto: Felipe Pérez. Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde. | 2 de julio de 1886, Teatro Felipe, Madrid. | Escenografía: Giorgio Busato y Bernardo Bonardi. |
| <i>Danse Serpentine</i> | Loie Fuller | 1891, <i>Casino Theater</i> , Nueva York | Vestuario: Loie Fuller |
| <i>La verbena de la Paloma</i> | Texto: Ricardo de la Vega. Música: Tomás Bretón. | 17 de febrero de 1894, Teatro Apolo, Madrid. | |
| <i>La dama boba</i> | Lope de Vega | 25 de febrero de 1895, Teatro Español, Madrid. | |
| <i>Ubú Rey</i> | Alfred Jarry | 10 de diciembre de 1896, <i>Nouveau Théâtre</i> , París. | |
| <i>La comida de las fieras</i> | Jacinto Benavente | 7 de noviembre de 1898, Teatro de la Comedia | |
| <i>La fierecilla domada</i> | William Shakespeare | 10 de septiembre de 1899, Teatro de las Delicias, Carabanchel Alto. | |
| <i>Cenizas</i> | Ramón del Valle-Inclán | 12 de diciembre de 1899, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>Despedida cruel</i> | Jacinto Benavente | 12 de diciembre de 1899, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>L'aiglon</i> | Edmond Rostand | 15 de marzo de 1900, <i>Théâtre Sarah Bernhardt</i> , París. | |
| <i>General con todo</i> | Texto: Angulo Música: maestro Julián | 11 de octubre de 1904, Teatro Apolo, Barcelona. | |

| | | | |
|--|--|--|---|
| <i>El encanto de una hora</i> | Jacinto Benavente | 30 de diciembre de 1905, Teatro de la Princesa | |
| <i>Más fuerte que el amor</i> | Jacinto Benavente | 22 de febrero de 1906, Teatro Español, Madrid. | Escenografía: Luis Muriel. |
| <i>Monna Vanna</i> | Maurice Maeterlinck | 8 de enero 1907, Teatro Español, Madrid. | |
| <i>Le Pavillon d'Armide</i> | Libreto: Alexandre Benois. Música: Nikolai Tcherepnin | 25 de noviembre de 1907, Teatro <i>Maryinsky</i> , San Petersburgo | Vestuario: Alexandre Benois. Coreografía: Michel Fokine |
| <i>Asesino, esperanza de las mujeres</i> | Oskar Kokoschka | 1908, Viena. | |
| <i>Las flores</i> | Serafín y Joaquín Álvarez Quintero | 26 de enero de 1908, Teatro Español, Madrid. | Escenografía: José Martínez Garí. |
| <i>Boris Godunov</i> | Modest Moussorgsky | 19 de mayo de 1908, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. | Vestuario: Ivan Bilibin. Escenografía: Alexander Golovin. |
| <i>El pájaro azul</i> | Maurice Maeterlinck | 30 de septiembre de 1908, Teatro de Arte, Moscú. | Vestuario y escenografía: V. E. Egórov. |
| <i>Cléopâtre</i> | Libreto: Michel Fokine. Música: Anton Arensky. | 2 de junio de 1909, <i>Théâtre du Châtelet</i> , París. | Vestuario y escenografía: Léon Bakst. Coreografía: Michel Fokine. |
| <i>La corte de Faraón</i> | Texto: Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Música: Vicente Lleó. | 21 de enero de 1910, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Juan Vila. Escenografía: Ricardo Alós. |
| <i>Chantecler</i> | Edmond Rostand | 7 de febrero de 1910, <i>Théâtre de la Porte Saint-Martin</i> , París. | Vestuario: Alfredo Edel. |
| <i>La cabeza del dragón</i> | Ramón del Valle-Inclán | 5 de marzo de 1910, Teatro de la Comedia. | |
| <i>El ama de la casa</i> | Gregorio Martínez Sierra | 1 de abril de 1910, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>Sumurun</i> | Friedrich Freksa | 24 de abril de 1910, <i>Deutsches Theater</i> , Berlín. | Vestuario y escenografía: Ernst Stern. Música: Viktor Hollaender. |
| <i>Schéhérazade</i> | Libreto: Léon Bakst y Michel Fokine. Música: Nikolái Rimsky-Korsakov | 14 de junio de 1910, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. | Vestuario y escenografía: Léon Bakst. Coreografía: Michel Fokine. |

| | | | |
|----------------------------------|--|--|--|
| <i>L'Oiseau de feu</i> | Igor Stravinsky | 25 de junio de 1910, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. | Vestuario: Léon Bakst y Alexander Golovin. Escenografía: Alexander Golovin. Coreografía: Michel Fokine |
| <i>Canción de cuna</i> | Gregorio Martínez Sierra | 21 de febrero de 1911, Teatro Lara, Madrid. | Escenografía: Manuel Amorós y Julio Blancas. |
| <i>Le spectre de la rose</i> | Libreto: Jean-Louis Vaudoyer. Música: Carl-Maria von Weber | 19 de abril de 1911, <i>Théâtre de Monte-Carlo</i> . | Vestuario y escenografía: Léon Bakst. Coreografía: Michel Fokine |
| <i>La Mille et Deuxième Nuit</i> | Paul Poiret | 24 de junio de 1911, residencia de Poiret en avenida <i>d'Antin</i> , París. | Ambientación: Raoul Dufy. Diseño invitaciones: Raoul Dufy y Joseph Charles Mardrus. |
| <i>La losa de los sueños</i> | Jacinto Benavente | 9 de noviembre de 1911, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>Orfeo y Euridice</i> | Christoph Willibald Gluck | 1912, <i>Festspielhaus</i> , Hellerau. | Vestuario y escenografía: Adolphe Appia |
| <i>Thamar</i> | Texto: Léon Bakst. Música: Mily Balakirev | 20 de mayo de 1912, <i>Théâtre du Châtelet</i> , París. | Vestuario y escenografía: Léon Bakst. Coreografía: Michel Fokine |
| <i>L'après-midi d'un faune</i> | Libreto: Stéphane Mallarmé. Música: Claude Debussy | 29 de mayo de 1912, <i>Théâtre du Châtelet</i> , París. | Vestuario y escenografía: Léon Bakst. Coreografía: Vaslav Nijinsky |
| <i>Madame Pepita</i> | Gregorio Martínez Sierra | 20 de diciembre de 1912, Teatro de la Comedia, Madrid. | Escenografía: Manuel Amorós y Julio Blancas. |
| <i>Le Minaret</i> | Jacques Richepin | 20 de marzo de 1913, <i>Théâtre de la Renaissance</i> , París. | Vestuario: Paul Poiret, Erté y Pepe Zamora. Escenografía: Eugène Ronsin. Música: Tiarko Richepin |
| <i>Le festin de l'araignée</i> | Gilbert de Voisins | 3 de abril de 1913, <i>Théâtre des Arts</i> , París. | Vestuario y escenografía: Maxime Dethomas. Coreografía: Léo Staats. Música: Albert Roussel. |

| | | | |
|---------------------------------|---|---|---|
| <i>Cabeza de zanahoria</i> | Jules Renard | 6 de mayo de 1913, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>Los pastores</i> | Gregorio Martínez Sierra | 7 de noviembre de 1913, Teatro Lara, Madrid. | Escenografía: Manuel Amorós y Julio Blancas. |
| <i>Shakuntala</i> | Kalidasa | 1914, Teatro <i>Kamerny</i> , Moscú. | Vestuario: Alexander Tairov. Escenografía: Pavel Kuznetsov. |
| <i>Las golondrinas</i> | Gregorio Martínez Sierra. Música: José M ^a Usandizaga | 4 de febrero de 1914, Teatro Price, Madrid. | Vestuario: Juan Vila. Escenografía: José Martínez Garí. |
| <i>Con flores a María</i> | Salvatore di Giacomo | 21 de febrero de 1914, Teatro Lara, Madrid. | |
| <i>Aphrodite</i> | Pierre Frondaie | 17 de marzo de 1914, <i>Théâtre de la Renaissance</i> , París. | Vestuario: Paul Poiret y Pepe Zamora. Escenografía: Eugène Ronsin. Música: Henry Février. |
| <i>Le Coq d'Or</i> | Libreto: Vladimir Bielsky. Música: Nikolai Rimsky-Korsakov | 24 de mayo de 1914, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. | Vestuario y escenografía: Natalia Goncharova. Coreografía: Michel Fokine. |
| <i>Las flores de Aragón</i> | Eduardo Marquina | 30 de noviembre 1914, Teatro de la Princesa, Madrid. | |
| <i>El amor brujo</i> | Gregorio Martínez Sierra. Música: Manuel de Falla | 15 de abril de 1915, Teatro Lara, Madrid. | Vestuario y escenografía: Néstor Martín-Fernández de la Torre. |
| <i>El capricho de las damas</i> | Ricardo Blasco. Música: Luis Foglietti | 17 de noviembre de 1915, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Pepe Zamora. Escenografía: José Martínez Garí. |
| <i>Soleil de nuit</i> | Nikolái Rimsky-Korsakov | 20 de diciembre de 1915, <i>Grand Théâtre</i> , Ginebra. 29 de diciembre de 1915, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. | Escenografía y vestuario: Mijaíl Larionov. Coreografía: Léonide Massine |
| <i>Mimismagia</i> | Fortunato Depero | Proyecto de 1916. No representado. | Vestuario: Fortunato Depero |

| | | | |
|----------------------------|--|--|--|
| <i>Thamira Khytharedes</i> | Innokentii Annensky | 1916, Teatro <i>Kamerny</i> , Moscú. | Vestuario y escenografía: Alexandra Exter |
| <i>La túnica amarilla</i> | Georges C. Hazelton y J. Harry Benrimo | 22 de abril de 1916, Teatro Princesa, Madrid. | |
| <i>Las Meninas</i> | Música: Gabriel Fauré | 21 de agosto de 1916, Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián. | Vestuario: José María Sert. Escenografía: Carlo Socrate. Coreografía: Léonide Massine |
| <i>¡Adios Juventud!</i> | Sandro Camasio y Nino Oxilia | 4 de septiembre de 1916, Teatro Principal, San Sebastián. 28 de septiembre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | |
| <i>El reino de Dios</i> | Gregorio Martínez Sierra | 22 de septiembre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. (Estreno: 31 de diciembre de 1915, Teatro Novedades, Barcelona) | Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>Sadko</i> | Libreto: Nikolái Rimsky-Korsakov y Vladimir Belsky. Música: Nikolái Rimsky-Korsakov | 9 de octubre de 1916, <i>Manhattan Opera House</i> , Nueva York. (Estreno: 6 de junio de 1911, <i>Théâtre du Châtelet</i> , París) | Vestuario: Natalia Goncharova. Escenografía: Boris Anisfeld. Coreografía: Michel Fokine. |
| <i>Mamá</i> | Gregorio Martínez Sierra | 20 de octubre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>Don Juan Tenorio</i> | José Zorrilla | 28 de octubre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Mauricio Vilumara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent y Juan Lafora. |
| <i>Amanecer</i> | Gregorio Martínez Sierra | 16 de noviembre de 1916, Teatro Eslava de Madrid. (Estreno: 7 de abril de 1915, Teatro Lara de Madrid). | |
| <i>Mario y María</i> | Sabatino López | 23 de noviembre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | |
| <i>El sapo enamorado</i> | Tomás Borrás | 2 de diciembre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Pepe Zamora. Música: Pablo Luna. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| <i>Navidad</i> | Gregorio Martínez Sierra. | 21 de diciembre de 1916, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Juan Lafora. Escenografía: Salvador Alarma y Oleguer Junyent. Música: Joaquín Turina. |
| <i>Salomé</i> | Oscar Wilde | 1917, Teatro <i>Kamerny</i> , Moscú. | Vestuario y escenografía: Alexandra Exter |
| <i>La dama de las camelias</i> | Alejandro Dumas | 22 de enero de 1917, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Pepe Zamora. Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>El corregidor y la molinera</i> | Gregorio Martínez Sierra. Música: Manuel de Falla | 7 de abril de 1917, teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Rafael de Penagos. Escenografía: Benedito. |
| <i>Casa de muñecas</i> | Henrik Ibsen | 27 de abril de 1917, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Salvador Alarma, Manuel Amorós y Julio Blancas. |
| <i>Parade</i> | Libreto: Jean Cocteau. Música: Erik Satie. | 18 de mayo de 1917, <i>Théâtre du Châtelet</i> , París. | Vestuario y escenografía: Pablo Picasso. Coreografía: Léonide Massine |
| <i>La adúltera penitente</i> | Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso | 15 de octubre de 1917, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Oleguer Junyent. Escenografía: Mauricio Vilumara, Salvador Alarma y Oleguer Junyent. Música: Joaquín Turina. |
| <i>La princesa que se chupaba el dedo</i> | Manuel Abril | 14 de diciembre de 1917, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Manuel Fontanals. |
| <i>El hijo pródigo</i> | Jacinto Grau | 14 de marzo de 1918, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Manuel Fontanals. Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>La felicidad de Antonietta</i> | Émile Augier | 21 de diciembre de 1918, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>Le Tricorne</i> | Libreto: Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. Música: Manuel de Falla | 22 de julio de 1919, <i>Alhambra Theatre</i> , Londres. | Vestuario y escenografía: Pablo Picasso. Coreografía: Léonide Massine |

| | | | |
|------------------------------------|--------------------------|---|--|
| <i>La transformación</i> | Ernst Toller | 25 de septiembre de 1919, <i>Theater Die Tribune</i> , Berlín. | Vestuario y escenografía: Robert Neppach. |
| <i>El médico a la fuerza</i> | Molière | 31 de octubre 1919, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Manuel Fontanals. |
| <i>Rosaura, la viuda astuta</i> | Carlo Goldoni | 12 de noviembre de 1919, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Manuel Fontanals. Escenografía: Fernando Mignoni. Música: Manuel Font de Anta. |
| <i>Eslava-Concert</i> | | 28 de diciembre de 1919, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Rafael Barradas |
| <i>Kursaal</i> | | 23 de febrero de 1920, Teatro Eslava, Madrid. | Escenografía: Rafael Barradas |
| <i>El maleficio de la mariposa</i> | Federico García Lorca | 22 de marzo de 1920, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Rafael Barradas. Escenografía: Fernando Mignoni. |
| <i>Paris qui Jazz</i> | Albert Willemetz | 6 de octubre de 1920, <i>Casino de Paris</i> . | Vestuario: Paul Poiret y Pepe Zamora. Escenografía: Jacques-Charles. |
| <i>Romeo y Julieta</i> | William Shakespeare | 17 de mayo de 1921, Teatro <i>Kamerny</i> , Moscú. | Vestuario y escenografía: Alexandra Exter |
| <i>Chout</i> | Música: Serge Prokofiev | 17 de mayo de 1921, <i>Théâtre de la Gaité-Lyrique</i> , París. | Vestuario y escenografía: Mikhail Larionov. Coreografía: Mikhail Larionov y Tadeo Slavinsky |
| <i>Don Juan de España</i> | Gregorio Martínez Sierra | 18 de noviembre de 1921, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Manuel Fontanals. Escenografía: Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann. Música: Conrado del Campo. |
| <i>Linterna mágica</i> | | 17 de diciembre de 1921, teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas. Música: María Rodrigo. |

| | | | |
|--|--|--|--|
| <i>Viaje al portal de Belén</i> | Manuel Abril | 29 de diciembre de 1921, teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas. Música: Conrado del Campo. |
| <i>Matemos al lobo</i> | Luis de Tapia | 29 de diciembre de 1921, teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Rafael Barradas |
| <i>Viaje a la isla de los animales</i> | Gregorio Martínez Sierra | 4 de febrero de 1922, teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Rafael Barradas |
| <i>Ballo meccanico futurista</i> | Ivo Pannaggi | 2 de junio de 1922, <i>Casa d'Arte Bragaglia</i> , Roma | Vestuario: Ivo Pannaggi y Vinicio Paladini |
| <i>El pavo real</i> | Eduardo Marquina | 17 de julio de 1922, Teatro Goya, Barcelona. 14 de noviembre de 1922, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario: Manuel Fontanals. Escenografía: Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann. Música: María Rodrigo. |
| <i>El ballet triádico</i> | Oskar Schlemmer | 30 de septiembre de 1922, <i>Württembergisches Landestheater</i> , Stuttgart. | Vestuario: Oskar Schlemmer. |
| <i>La création du monde</i> | Libreto: Blaise Cendrars. Música: Darius Milhaud | 25 de octubre de 1923, <i>Théâtre des Champs-Élysées</i> , París. | Vestuario y escenografía: Fernand Léger. Coreografía: Jean Borlin. |
| <i>Macchina del 3000</i> | Fortunato Depero | 1924 | Vestuario: Fortunato Depero. Música: Franco Casavola |
| <i>Toute Nue!!</i> | Léo Lelièvre, Henri Varna and Fernand Rouvray | 26 de marzo de 1924, <i>Concert Mayol</i> , París. | Vestuario: Pepe Zamora y Gaston Zanel. Escenografía: Eugène Ronsin. |
| <i>Baby</i> | Honorio Maura | 29 de marzo de 1924, Teatro Eslava, Madrid. | |
| <i>Le train bleu</i> | Libreto: Jean Cocteau. Música: Darius Milhaud | 20 de junio de 1924, <i>Théâtre des Champs-Élysées</i> , París. | Vestuario: Chanel. Escenografía: Pablo Picasso y Henri Laurens. Coreografía: Bronislava Nijinska |

| | | | |
|------------------------------------|--|--|---|
| <i>El oro del Rhin</i> | Richard Wagner | 21 de noviembre de 1924, <i>Stadttheater</i> , Basilea. | Vestuario y escenografía: Adolphe Appia |
| <i>Ballet Rêlache</i> | Libreto: Francis Picabia. Música: Erik Satie | 4 de diciembre de 1924, <i>Théâtre des Champs-Élysées</i> , París. | Escenografía: Francis Picabia. Coreografía: Jean Borlin. |
| <i>La estrella de Justina</i> | Luis Fernández Ardavin | 6 de febrero de 1925, Teatro Eslava, Madrid. | Vestuario y escenografía: Sigfrido Burmann. |
| <i>Los cuernos de don Friolera</i> | Ramón del Valle-Inclán | 7 de febrero de 1926, salón de la casa familiar de los Baroja, c/Mendizábal, Madrid. | |
| <i>Apollon musagète</i> | Música: Igor Stravinsky | 3 de enero de 1929, <i>Théâtre national de l'Opéra</i> , París. (Estreno Ballets Rusos: 12 de junio de 1928, <i>Théâtre Sarah Bernhardt</i> , París) | Vestuario: Coco Chanel. (Vestuario 1928: André Bauchant) Escenografía: André Bauchant. Coreografía: George Balanchine |
| <i>Le Bal</i> | Libreto: Boris Kochno. Música: Vittorio Rieti. | 7 de mayo de 1929, <i>Théâtre de Monte-Carlo</i> . | Vestuario y escenografía: Giorgio de Chirico. Coreografía: George Balanchine. |
| <i>Los medios seres</i> | Ramón Gómez de la Serna | 7 de diciembre de 1929, Teatro Alkazar, Madrid. | Escenografía: José de Almada Negreiros. Sastres: Angelo Ongaro y Raimunda Chicharro. |

9.5. Glosario

Abalorio

(Del ár. hisp. *alballúri*, el de vidrio, este del ár. clás. *billawr*, y este del gr. βήρυλλος, berilo).¹

Cuenta de vidrio agujereada que se utiliza para hacer gran variedad de adornos.

Balandrán

(Del prov. *balandran*, der. de *balandrà* 'balancear').

Vestidura talar ancha que a lo largo de los siglos ha ido adoptando diversas formas. Por ejemplo, en el siglo XV era un abrigo con mangas que se podía llevar debajo del manto, y en el siglo siguiente era una capa con esclavina y aberturas para sacar las manos. Según el *Diccionario de Autoridades*,² también podía llevar mangas perdidas largas (mangas que cuelgan). El balandrán era usado por los eclesiásticos.

Basquiña

(De *vasco*).



Falda exterior larga hasta los pies, usada para salir a la calle. El ancho del tejido con el que se confecciona se plisa en la cintura. Actualmente se sigue usando como complemento en algunos trajes regionales.

Jubón y basquiña (segunda mitad del siglo XVIII). MT-CIPE.

¹ La etimología de este glosario está tomada del *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (22ª ed.). Versión electrónica: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. [Consultado el 16-06-2015]

² *Diccionario de Autoridades. Real Academia Española*. Versión electrónica: <http://web.frl.es/DA.html>. [Consultado el 02-09-2015]

Batista

Tejido muy ligero de algodón.

Berta

(Del n. p. *Berta*)

Volante alrededor del escote que cae sobre el pecho. Se usaba en los trajes de baile del Romanticismo y se aplicaba en un escote muy abierto que dejaba los hombros al descubierto. Actualmente a este tipo de escote se le denomina “barco”.

Bies

(Del fr. *biais* 'sesgo').

Tela cortada al sesgo o sentido diagonal al hilo de la misma. De este modo se consigue una gran flexibilidad para realizar ribetes o para ajustar las prendas al cuerpo.

Bloomer



La señora Bloomer.

Imagen publicada en la prensa española,
Alrededor del Mundo, 10-11-1904.

Esta voz procede del nombre de Amelia Jenks Bloomer, quien a mediados del siglo XIX la difundió para denominar a un tipo de calzón de señora inspirado en los pantalones turcos. Este atuendo era la propuesta para que las mujeres estuvieran más cómodas ante la práctica deportiva, pero a su vez estuvo vinculado al *bloomerismo* y las *bloomeristas*, que es como se asignó al movimiento y a las seguidoras de esta feminista norteamericana. El traje reformista que Amelia propuso a través de la revista feminista que ella misma dirigía, *Lily*, casi a modo de uniforme, quedaba compuesto por una especie de casaca o túnica larga y los pantalones bombachos hasta los tobillos.

En nuestro país el atuendo completo que proponía Amelia no tuvo gran repercusión en la moda, aunque sí en las revistas, debido al “impacto morboso que suponía toda noticia relacionada con los movimientos feministas...”³

³ COTELO GARCÍA, R.: *Vocabulario de la indumentaria en la Edad de Plata*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2014, p. 115.

Bodoque

(Del ár. hisp. *búnduq*, avellanas, este del ár. clás. *bunduq*, y este del gr. [κάρυον] ποντικόν '[nuez] pónica').

Bordado con forma redonda que se hace en realce.

Breeches



Anuncio publicado en la revista *Cara y Caretas*, 04-01-1913.

A mediados del siglo XIX se podían leer en la prensa española las características que identificaban a este tipo de pantalón masculino usado para montar: “el *brech* (del que se deriva la palabra *breeches*) abrazaba estrechamente la pierna, y no tenía mas [sic] adorno que unas rayas transversales en torno de los muslos, los cuales no pasaban de la pantorrilla.”⁴ Al comienzo de la siguiente centuria es habitual encontrar anuncios ilustrados de sastrerías promocionando los “*breeches*”.

Calza

(Del lat. vulg. *calcĕa*, y este del lat. *calcĕus*, zapato).

Prenda de vestir que tiene su origen en la indumentaria masculina. Según los tiempos cubría el muslo, la pierna e incluso el pie. Desde el momento en que se divide en dos partes, en el siglo XVI, la voz “calza” designará a la parte que cubre el cuerpo desde la cintura al muslo o rodilla, y “medias” para la parte inferior. Dependiendo del lugar y la época tendrá nombres como calzón, *rhingrave*, trusa o greguescos.

Puede usarse el singular y el plural indistintamente.

Capusay o capisayo

Vestidura corta a manera de capotillo abierto (capote o capa hasta la cintura) que sirve de capa y sayo (prenda holgada hasta la rodilla).

⁴ “Del traje. Bajo el punto de vista de la historia, del gusto y de las artes”. *La Ilustración, Periódico Universal*, 28-01-1854, p. 40.



Capisayo. Traje regional de Villanueva de Aézcoa. MT-CIPE.

Casaca o *justaucorps*

(De or. inc.; cf. fr. *casaque*, it. *casacca*).



Traje masculino, 1800. Casaca, chaleco y calzón. MT-CIPE.

Prenda usada como uniforme militar, antes de ser adoptada en el siglo XVII como prenda civil. La casaca era una chaqueta ceñida al cuerpo mediante una fila de botones, larga hasta la rodilla y de amplio vuelo con aberturas en los laterales y la espalda. Las mangas hasta el codo dejaban ver la riqueza de los puños de la camisa. A lo largo del tiempo fue sufriendo importantes modificaciones, hasta que en el siglo XVIII los delanteros se fueron curvando hacia atrás, conformando unos faldones en pico y las mangas se estrecharon y alargaron. Esta prenda era confeccionada con tejidos lujosos y a menudo presentaba profusión de bordados o aplicaciones con pasamanerías.

A partir de 1860 este término se usa para aludir a los chaquetones femeninos.

Chantilly, encaje

Encaje de bolillos que se creó en el siglo XVIII, en la población francesa de la que lleva el nombre. Es un encaje elaborado con una seda muy fina y, algunas veces, los dibujos quedan bordeados por un hilo más grueso que sirve para realzar los dibujos.

Chifón

Tejido muy suave y transparente hecho de seda, rayón o algodón.

Corsé

(Del fr. *corset*, dim. de *corps*).

Prenda de lencería armada con ballenas. El corsé se ha relacionado con las demandas caprichosas que la moda impone al cuerpo, de manera que se usaba para acentuar las formas naturales del cuerpo o por el contrario para permitir que la figura se desnaturalizase adaptándose a nuevas proporciones: busto plano, cintura más estrecha, caderas más amplias. A mediados del siglo XIX se abrieron grandes debates que cuestionaban los efectos beneficiosos o nocivos para la salud que provocaba esta prenda. La solución final a esta dicotomía acabaría llegando en la siguiente centuria de la mano de artistas y diseñadores dispuestos a cambiar los dictámenes que regían la moda.



Corsé, 1883. V&A.

Crepé

(Del fr. *crêpe*, y este del lat. *crispus*, crespo).

Tejido de superficie rugosa que bien puede ser de seda, algodón, lana o de fibras químicas como el poliéster.

Crinolina

(Del fr. *crinoline*, y este del it. *crinolino*, de *crino*, crin, y *lino*, lino)

Término usado para definir un tejido realizado con urdimbre de crin de caballo y trama de lino que se utilizaba como entretela para reforzar los cuellos. A mediados del siglo XIX, comenzó a asignarse así a un tipo de enagua hecha de este mismo tejido o de tela de franela, seda o lana, pero siempre con la urdimbre de crin. Para evitar

contrarrestar el peso de estos ahuecadores, debido a las grandes dimensiones que alcanzaron en dicha centuria, se fabricaron a modo de jaula con aros de acero. En España se utilizaban las voces meriñaque o miriñaque (palabra de origen incierto) para referirse a la crinolina.



Fabrica de crinolinas: la creación de los aros. *Lencería*.

Drapear

(Del fr. *draper*).

Es la acción de colocar o plegar el tejido para que quede bien sobre el cuerpo o para ir colocándolo sobre otra tela que sirve de soporte.

Esclavina

(Der. de *esclavo*).

Capa semicircular que se pone al cuello y cae sobre los hombros.

Evasé

Patrón de una prenda que se ensancha progresivamente desde la cintura hasta el bajo.

Faldilla

Forma de asignar en el siglo XVII a las haldetas de los jubones.

(Ver: haldetas)

Festón

(Del it. *festone*).

Bordado o recorte usado para adornar el borde u orilla de las prendas.

Guardainfantes

Verdugado a la altura de la cadera, hecho con alambres y ballenas sujetos por cintas que se utilizaba en España en el siglo XVII, con una forma muy desarrollada a lo ancho.

Gorguera

(Del b. lat. *gurga*, garganta)

Tipo de cuello femenino y masculino de lienzo plisado y almidonado que se llevó en todos los países de Europa occidental. Su forma, dimensiones y tejidos con los que se confeccionaba fueron diversos según los países y los períodos. En los escritos españoles del siglo XVI y XVII, la gorguera aparece identificada bajo el nombre de “lechuguilla”.

Haldeta

(De *halda*).

En el siglo XVIII, piezas o faldones que colgaban desde la cintura del jubón.

Hopalanda

(De or. inc.).



Hopalanda diseñada por Mariano Fortuny y Madrazo (1934) para la obra de teatro *Otelo*, dirigida por Pietro Scharoff. MT-CIPE.

Sobretudo holgado y abierto que llevaban hombres, mujeres y niños desde finales del siglo XIV y hasta el siglo XVI. Definen su forma el cuello y mangas amplias (podían ser de quita y pon). Confeccionados en lanas gruesas, las hopalandas muy lujosas podían llevar los cuellos y puños de piel, bordes acuchillados y forros de color contrastados con el tejido exterior para darle mayor lucimiento a la prenda.

Jubón

(Del aum. de *juba*).

Originariamente fue una prenda masculina acolchada que cubría el busto hasta la cintura y se llevaba debajo de la cota (armadura). A principios del siglo XIV se convirtió en una prenda exterior, llegándose a convertir en el siglo XVI y hasta

mediados del XVII en el atuendo principal de los hombres. Su forma, dimensiones y adornos fueron cambiando según la época.



Jubón (1620-1625). V&A.

Lamé

(Del fr. *lamé*).

Tela tejida con hilos brillantes, generalmente de color oro o plata. Antiguamente se hacía con hilos de oro, plata o cobre, pero en la actualidad se utilizan también hilos de poliéster lacados y teñidos en diferentes colores.

Lechuguilla

(Ver: gorguera)

Marabú

Plumas blancas procedentes de la parte de abajo de las alas del marabú. Se utilizan para hacer adornos en tocados, sombreros, vestidos o para confeccionar estolas largas y estrechas conocidas como boas.

Organdí

(Del fr. *organdi*).

Tejido de algodón muy fino y transparente, al que se le da un acabado químico que le proporciona un aspecto almidonado.

Organza

(Del it. *organza*, y este de *Urgenc*, ciudad de Uzbekistán).

Tejido de seda o algodón, transparente y semirrígido o almidonado como el organdí.

Peplo

(Del lat. *peplum*, y este del gr. πέπλος).

Vestidura femenina en la Grecia antigua. Consistía en un simple rectángulo de lana o de lino que se sujetaba en los hombros con ayuda de fibulas y en la cintura con un cinturón, que permitía, a su vez, drapear el tejido, acortarlo y evitar que se abriera.

Percal

(Del fr. *percale*, y este del persa *pargāle*, trapo).

Es un tejido fino de algodón, barato y de poca calidad. Actualmente esta denominación apenas se emplea y se le llama lienzo.

Percalina

(Ver: percal)

Polisón

(Del fr. *polisson*).

El polisón es el último ahuecador del siglo XIX que reemplazó al miriñaque hacia 1876 y perduró hasta 1895. Su estructura a base de ballenas, cañas, aros metálicos o cojines llevaba todo el volumen del vestido hacia las nalgas, aplanando el vientre. Su desaparición es un paso más hacia la idea de vestirse sobre el cuerpo, y no sobre los armazones y corsé que falseaban sus verdaderas proporciones.



Polisón de aros metálicos. MDB.

Robe style

Esta asignación hace referencia al estilo de vestidos que la modista Jeanne Lanvin propuso en la década de los años 20, como alternativa a la silueta tubular y línea geométrica que dictaba la moda “a lo *garçon*”. El *robe style* eran vestidos de tarde

confeccionados en seda, con faldas ahuecadas largas o a media pierna, que respondían al ideal de su creadora por recuperar el sentimiento romántico en la moda.

Sans-culottes

(Sin calzas)

De este modo se conocieron a las masas populares urbanas que tuvieron un gran protagonismo en la Revolución francesa. El término proviene del modo de vestir, pues estos grupos, en lugar de llevar las calzas o *culottes*, llevaban pantalones largos hasta los talones. De esta manera, la indumentaria era un signo evidente con el que diferenciarse de los estratos sociales más elevados que seguían vistiendo las calzas.

Tabardo

Sobretudo de hombre y de mujer cuyos rasgos principales son tener una hechura amplia y aberturas laterales para sacar las manos.

Tafetán

(Del cat. o it. *taffeta*, y estos del persa *tāfte*, tejido).

Tejido de seda muy delgado, tupido y con mucho cuerpo.

Talco

Fina lámina de metal que se emplea para bordar.

Verdugado



Pedro García de Benabarre. *Banquete de Herodes* (Hacia 1470). MNAC.

Sistema utilizado para ahuecar las faldas, que surge en España hacia 1460. Consistía en una serie de aros de mimbre de diferentes tamaños que se cosían a las faldas exteriores concediéndole una forma cónica. Posteriormente, estos aros se cosieron a las enaguas interiores. A principios del siglo XVI, la moda del verdugado ya había llegado a las cortes de Francia e Inglaterra, y de allí a otras cortes europeas.

